

# CRONICA

SĂPTĂMÎNAL POLITIC-SOCIAL-CULTURAL • ANUL V • Nr. 49 (252) • SIMBĂTĂ 5 XII 1970 • 12 PAGINI 1 LEU

## SENSURILE UMANISMULUI

Epoca contemporană, prin complexitatea transformărilor sociale și individuale pe care le cunoaște, prin ritmul lor accelerat, pune în mod acut problema principiilor și valorilor care orientează existența umană. Efortul de a găsi sensul existenței, de a indica valorile a căror creare și promovare îl vor sprijini pe om în regăsirea de sine și realizarea sa pleneră, a luat în cursul ultimelor decenii foarte multe forme.

Interesul multilateral manifestat pentru a găsi un răspuns problemelor privind prezentul și viitorul omului, pentru înțelegerea condiției umane, îndreptățește o apreciere ca cea a lui Auguste Etcheverry, după care epocii noastre îi este caracteristic homocentrismul<sup>1)</sup>. Intr-adevăr, în epoca noastră aproape toate orientările de gândire își înscriu activitatea direct sau indirect sub egida umanismului. Constatăm o mare diversitate a concepțiilor care își propun ca scop apărarea omului. Aceste concepții se deosebesc prin modalitățile de asimilare și raportare la curentele umaniste anterioare, prin modalitățile de înțelegere a omului și căile practice preconizate pentru rezolvarea problemelor sale.

În literatura actuală asupra umanismului întâlnim o serie de încercări de grupare a curentelor existente, în tendința de a depăși fărâmițarea acestora și de a evidenția trăsăturile și sensurile lor comune. Etcheverry deosebește umanismul raționalist, existențialist și creștin. Gaëtan Picon — umanismul poetic, eroic, existențialist, personalist, marxist și științific<sup>2)</sup>.

Pornind de la orientările fundamentale ale curentelor filosofice, în dezbaterile organizate de Comisia națională română la UNESCO din ianuarie 1960, asupra umanismului, M. Ralea distinge existența, în genere, a două tipuri de umanism: un umanism de esență idealistă, cu variantele sale existențialiste — catolice și laice — și umanismul marxist<sup>3)</sup>.

Alți gânditori ca Jaihi Choi, Seoul, prezintă ca forme principale ale umanismului contemporan, umanismul evoluționist, estetic, existențial și religios<sup>4)</sup>.

Departate de a epuiza clasificările existente, cele prezentate sînt suficiente pentru a ne releva marea diversitate a direcțiilor de dezvoltare a umanismului contemporan. Această diversitate nu exclude însă existența unor elemente comune și, drept urmare, a unei interacțiuni. Printre acestea considerăm a fi: prezența socialului, înțelegerea faptului că omul este inseparabil de colectivitate și de istoria sa; recunoașterea capacității omului de a se perfecționa, de a depăși situația existentă prin revoltă, luptă, acțiune; refuzul iluziilor, al optimismului gratuit și pesimismului distrugător.

În genere, valorile pe care le afirmă umanismele secolului XX sînt valori ale cunoașterii și acțiunii. Dacă umanismul tradițional considera valorile sale ca evidente, și realizarea lor ca venind de la sine, umanismul contemporan se afirmă ca un umanism activ și social. De aceste trăsături este legată și înțelegerea faptului că realizarea umanismului impune apărarea lui împotriva a ceea ce-l amenință și i se opune. Or, o asemenea idee este indisolubil legată de considerarea relațiilor sociale existente și a forțelor sociale ce susțin sau sînt potrivnice umanismului.

Analiza în acest fel a realizării umanismului este specifică umanismului marxist. Pornind de la înțelegerea umanismului drept concepția și respectiv mișcarea social-culturală care consideră pe om drept cea mai de seamă valoare, străduindu-se să-i îndrume și stimuleze dezvoltarea multilaterală, maximă, a personalității, vom încerca să desprindem accepțiunile sale mai importante, reale sau virtuale, manifeste.

ELENA PUHA

(Continuare în pag. 10-a)



LUCIAN GRIGORESCU :

„Piața din Cassin”

Radu Cârneli

### ROMANȚĂ ȘI MAI MULT

În fiecare toamnă o doamnă nalt-uimită  
mi-opare despletită la margine de cer,  
cu brațele de abur și fața de ispită  
rugindu-se la chipu-mi ca iarăși să nu-i pier.

Și doamna-nmămurită, cu brațele de ceață  
în tremur mă cuprînde, ca început de dar:  
e-n mine o-nserare, o teamă îndrăznească,  
iar gura ei e pură ca vîntu-ntr-un pahar.

De unde vii, frumoaso, din care cer și stea?  
La ceasul de-așteptare te intrupei o clipă  
și lunecînd, de taină, peste făptura mea  
ești numai încordare în marea ta risipă?

Ești poate cea din urmă cu-amarul foc în gînd  
spre-a mă răpi înaltă spre lumile de sferă,  
și cunoscîndu-mi diumul — de cînd și pînă cînd! —  
să-ți rotunjești cu mine imensa ta avere?...

O, -n fiecare toamnă, de aer, doamna mea,  
— așteaptă și mă roagă în gest cu o durere;  
— De ce vrei tu, frumoaso, să-mi stingi subțirea stea,  
să-ți rotunjești cu mine imensa ta avere?...

## ACCESIBILITATEA- CONDIȚIE A VALORII

O pledoarie rațională pentru accentuarea sensurilor largi de înțelegere a artei nu este același lucru cu susținerea simplistă că tot ce ne apare atractiv, clar și ușor de înțeles, este în egală măsură bun și frumos. Un conflict violent între doi turmentați pe stradă poate atrage o mulțime de curioși fără să ofere nimic bun sau frumos, în afara satisfacției unei nevoi primare de spectaculos. Devenită panou color care violentează vizualul, sau peliculară cinematografică menită să provoace senzații tari, scena respectivă nu cîștigă nimic în valoare, dacă artistul nu o folosește ca pretext pentru a exprima o atitudine socială demnă de a îi reținut atenția prin problematica umană sau fondul de sentimente pe care-l dezvăluie, cu un ecou profund și durabil.

Artistul adevărat nu este sclavul înfăptuirii banale sau al inventarierii de obiecte și anecdote, urmării, despuierii atrodisiace, balurii sau descrierii de interioare după jurnalele de mode. Aceasta este rețetarul standardizat al producțiilor spectaculos-comerciale, unele făcînd uz chiar de bun gust, fără a spune însă nimic. Imaginile pot fi accesibile, plăcute, chiar fără a fi însă artistice. Arta, spre deosebire de această modă facilă, are ceva de spus, de comunicat, ea semnifică în imagini, are sensuri și înțelesuri noi de transmis, uneori luptînd din greu cu opacitatea obișnuințelor învechite „pentru sădrea în conștiință a unor principii superioare de viață” (Nicolae Ceaușescu. Raport la cel de-al X-lea Congres al P.C.R., București, Ed. Politică, 1969, p. 97). Urmări-

rea unui ideal social-politic înaintat creează perspective și adîncimi gândirii artistice, cîmp larg imaginajului creatoare în sensul înnoirilor.

Marile opere exprimă în așa măsură spiritualitatea unui popor încît națiunile recunosc pînă la urmă în ele istoria propriei conștiințe. Acest fenomen de acceptare, de largă popularitate a valorilor nu se produce însă plat, de la sine, fără conflicte. Nici în acest domeniu dialectica nu poate fi suspendată subiectiv. Noul se impune prin luptă, anevoios. De pildă „Soarta lui Paciurea are unele asemănări cu cea a lui Eminescu, Andreescu, Luchian, ori a arhitectului Ion Mincu, cu toții mari nedreptățiți”, după cum observă Petru Comarnescu în cuvîntul introductiv la o lucrare de curînd apărută (Mircea Deac, Himeră, Buc., 1970, p. 5). Accesibilitatea este deci mobilă, istoric perfectibilă, are o determinare istorică tinzînd spre înfinit dar plecînd de la un punct inițial uneori extrem de controversat. Mărima valorii artistice are o primă determinare în măsura forței plastice de sugestie cu care cractorul de frumos a identificat noul, sau chiar a premers structurilor obiective ale socialului, pînă la limite la care influențează crearea unei noi realități, mai bune, mai umane. Pornind de la datele concret-științifice ale idealului socialist și comunist, artistul dobîndește posibilități noi în interpretarea realității și în transfigurarea ei. La acest nivel al va-

RADU NEGRU

(Continuare în pag. 5-a)

1) Auguste Etcheverry, *Le conflit actuel des humanismes*, Paris, 1955, p. 2.2) Gaëtan Picon, *Panorama des idées contemporaines*, Paris, 1955, p. 757.

3) v. „Gazeta lit.” nr. 5, 1960.

4) Jaihi Choi, Seoul, *Contemporary world situation and ethical Humanism*, în vol. Akten des XIV Internationalen Kongresses für Philosophie, „Wien”, 2-9 sept. 1968, vol. IV, p. 49.



# Carte frumoasă, cinste cui te-a făcut!

S-a reluat tradiția „Salonului cărții”. Reluarea — fie din timiditate, fie din orgoliu — a fost poate prea obsedată de statistica tirajelor și a scăpat prilejul de a se împărtăși sărbătorește tocmai din existența fremătătoare a cărții. Chiar în vreme ce era deschis „salonul”, viața cărții se desfășura spectaculoasă în afara lui și, de pildă, librăria din apropiere luată cu asalt de cititorii arzători de dorința să-și procure „Pe aripile vântului”, dar și „De la Baudelaire la suprarealism” a lui Marcel Raymond sau recentul volum antologic al lui Sorescu, exprima mult mai elocvent aflului spre literatură al publicului de azi decât standurile cam reci, cam monotone și „oficioase” până la impersonalitate, înșirate într-o aripă plătă a sălii Dalles, parcă anume plasată mai puțin la vedere și la o parte din calea trecătorilor. Ar fi fost de așteptat să aibe loc zilnic, aici, lansări de noutăți editoriale, scriitorii să-și prezinte ei înșiși operele gata sau proiectele și să acorde autografe, individual ori în masă (ca la târgurile internaționale de carte), să se organizeze întâlniri cu editorii și să se prospecteze inteligent „piața” printr-o confruntare intensă a cererii și ofertei — în general, ar fi fost de sperat o „atmosferă” adecvată cultului din ce în ce mai activ la noi față de creația beletristică și de cristalizarea ei în produsul finit tipărit. Cine nu-și mai aminteste, à propos de „atmosferă” de plăcere a întâlnirii cu cartea franceză la o expoziție de acum doi-trei ani deschisă în subsolul Ateneului Român, cind pătrunderea în universul tipăriturilor era secundată, era stimulată și, oarecum, garantată de fondul sonor discret susținut de lecturile lui Gérard Philip din Saint-Exupéry, Eluard sau Prevost, alternind cu muzică inspirată de aceștia și de alții și uneori interpretată de Beaud, de Jacques Brel ori de Brassens!

Dar și așa, nevoită să se supună unei viziuni cantitative, subordonată avalanșei de titluri și de colecții, cartea, prin câteva exponate remarcabile, a atras atenția asupra personalității sale necesare, ținzind spre nivelul oricărei veritabile realizări artistice.

O izbândă asupra rutinei și șablonului tipografic, obținută chiar cu mijloace tipografice, reprezentă, fără îndoială, volumul de traduceri din lirica japoneză, machetat în stilul grațios nipon cu reproduceri specifice orientale, cărora le lipsește numai hirtia de orez, creponată, pentru a rivaliza în transparență și fine degradare cu originalul (monopolizat într-o vreme, pentru uzul europenilor de casa de editură Amelang din Leipzig). Să fie sectorul traducerilor mai disponibil inițiatorilor, mai competitiv? Ediția recentă a Rime'or lui Petrarca împreună cu Ubu al lui Jarry demonstrează posibilități de obținere a unei acuzate originalități în direcții complet diferite. În primul caz, (macheator: V. Mașek) se recurge la încrustarea în corpul volumului de miniaturi medievale și renaștiste, sugerind cititorului o reînnoire în timp către epoca lui Petrarca. În celălalt caz, modernitatea este obținută frapant și cartea compusă din teancuri de file divers colorate oferă un fascinant spectacol design, aparent extravagant, în fond însă de o funcționalitate perfectă, reglată după însuși spiritul născocitor și năzdrăvan, tipic „ubuesc”. Invenția aparține lui Romulus Vulpescu, traducător cu o voluptate lexicală probată și în alte întreprinderi, dublat de un rafinat degustător al tiparului somptuos, pentru care caracterul literar, punerea în pagină, oglinda zăfului și toate manevrele posibile în jurul acestor elemente ascund inepuizabile plăceri de vechi artizan, izgonite de standardizarea impusă de industrialismul modern, dar demne de a fi recuperate și revitalizate, măcar din cînd în cînd. Este ceea ce încearcă nu numai cu Ubu, dar și cu sacra ediție a poeziilor lui Ion Barbu, căreia i-s-ar fi potrivit în frontispiciu aceste vorbe ale lui Mallarmé: „Le monde existe pour aboutir à un livre”. Deci și cartea originală se poate angaja în cursa distincției și proba revelatoare cea mai apropiată o aduce „colajului” text — desen Eleusis de Florian Pucă-Leonid Dimov, îngemănare de fantezie verbală și grafică, deopotrivă de uluitoare în sensul asedierii spiritului comun cu imagini ce se împotrivesc tuturor comodităților de gândire și de simțire, sollicitind cugetul și emoția către un echilibru superior și inedit al visului cu realitatea.

GEO ȘERBAN

# M O M E N T

VLADIMIR STREINU

PETRU COMARNESCU

În ziua de 26 noiembrie 1970 a înecat din viață scriitorul și profesorul universitar Vladimir Streinu, personalitate marcantă a vieții literare și culturale din țara noastră.

Născut la 23 mai 1902, în comuna Teiu-Costești, județul Argeș, Vladimir Streinu a urmat cursurile Facultății de Filozofie și Litere din București. În iulie 1947, la Universitatea din Iași obține cu strălucire titlul de doctor. A activat timp de 25 de ani ca profesor în învățământul secundar, apoi ca șef de sector la Institutul de lingvistică și Institutul de teorie și istorie literară „George Călinescu”. Pentru meritele sale în domeniul istoriei și teoriei literare a fost ales membru titular al Academiei de Științe Sociale și Politice. A făcut parte din Consiliul de conducere al Uniunii Scriitorilor; a îndeplinit funcția de director al Editurii „Univers” și de profesor la Universitatea din București.

Vladimir Streinu a debutat, încă din anii studenției, în paginile revistei „Adevărul literar” și a contribuit la activitatea de prestigiu a cercului „Sburătorul”, în calitate de colaborator principal al criticului E. Lovinescu. Deși se afirmă de la început ca poet de vigoasă expresie, pasiune care l-a însoțit toată viața, Vladimir Streinu s-a îndreptat spre critică și istoria literară, în cadrul cărora s-a afirmat printr-o prezență activă și plină de autoritate. De pe o poziție raționalistă, conducând revistele „Kalende” și „Preocupări literare”, s-a opus tendințelor mistico-ortodoxiste în literatură în preajma și în timpul celui de-al doilea război mondial, contribuind la imprimarea unei direcții umaniste, democratice, în lirica și proza din acea perioadă.

Vasta sa activitate publicistică și literară își are începutul în volumul „Pagini de critică literară” (1939), după care au urmat „Clasicii noștri”, „Verificarea modernă” și „Căliștră Honas”, „Istoria literaturii române moderne” (coautor), pentru ca să se încheie cu monografia, sub tipar, despre Ion Creangă.

Prezent în principalele ziare și reviste ale țării, în activitatea radioului și televiziunii, Vladimir Streinu a militat pentru afirmarea culturii noastre naționale, pentru dezvoltarea literaturii actuale, animată de idealurile umanismului socialist.

Intellectual de vastă cultură, Vladimir Streinu a tradus numeroase opere din literatura universală clasică și contemporană. S-a remarcat, de asemenea, prin contribuția adusă la promovarea peste hotare a culturii noastre prin activitatea desfășurată în unele organisme literare internaționale, inclusiv în calitate de membru în Comitetul Asociației Internaționale de Criticilor.

Vladimir Streinu a continuat să fie până în ultima clipă de viață o personalitate de prim plan în domeniul istoriei și teoriei literare, a ridicat critica la un înalt nivel de competență și probitate profesională, de exigență artistică, militând cu ferocitate pentru o literatură realistă inspirată din tradițiile noastre naționale și din viața nouă a României socialiste.

Cultura românească pierde în ființa lui Vladimir Streinu una din valorile ei strălucite, memoria lui va rămâne în conștiința iubitorilor de frumos din patria noastră.

Memento. Un mare cerc vital s-a încheiat. În jurul lui continuă, și vor continua să vibreze, și se amplifice, cercuri-cercuri, îndepărtându-se ca undele lacului de atingerea săgeții de viață, a plîmberii de aripă, din zborul rînduicilor.

Ridicîndu-se de pe aceste meleaguri, Petru Comarnescu s-a mișcat ca arciul viu printre artiștii ultimei jumătăți de veac, cunoscîndu-i îndeaproape și decantîndu-le frumusețea, pentru el și pentru semenii lui, la intuitiv intențiile ideale, le-a descoperit virtuțțile ajutîndu-i să și definească personalitatea, pentru el și pentru o lume întreagă.

Spiritualitatea culturii noastre plastice, vechi și noi, și-a găsit în scrisul și vorbirea lui Petru Comarnescu un izvor luminos și reflectant ca un curcubeu de fințită artizană. Criticul a fost un interpret universal, canabil să releve prin vivacitatea elocinței sale polemice imagini, rădăcinile lor nebulnute, pitorescul folcloric, densitatea filozofică a gesturilor estetice caracterizante. Specificul național a fost o preocupare și o reușită a condeului minui de Petru Comarnescu. Eruția de o vastitate remarcabilă, greu de cuprins la o primă privire, la o primă lectură, era absorbită în actul aparent spontan al aprecierii, în totala dăruire și angajare prin care și manifesta admirația, entuziasmul, nemărginita bucurie, sau, mai rar severa reținere sceptică, dizidența ideatică ori sensibilă față de un fapt plastic.

Viociunea verbalizării, debitul impresionant al calificativelor nuantate, l-a descoperit în fața auditoriului său mereu ca un mare vizual, care-și concepea expunerile și cărțile în stilul unui comentariu amplu și docil, fluid și boțat în comparații, subtil în divagații dar mereu la obiect a-vind în față imaginea comentată ca pe o realitate vie. Subsolul erudit al paginii era de la sine presupus și subsumat școlului demonstrativ, peste el se trecea facil fără acea îngimfăre a etalării cunoștințelor care a făcut din multe scrieri academice, contemporane lui, scrieri fide, cărți scrise din alte cărți, cărți fără opinie, fără suflet. În tot ce afirma era o pasiune vădită, fracțiune din viața sa; în tot ce scria rămănea o parte din scriperea ochilor săi, neastîmpărul lui; în paginile despre opera lui Grigorescu, Luchian, Petrascu, Pallady, Tonitza, Siralo, Tuculescu, Brăncuși, în paginile despre Anghel sînt tot atitea frînturi desprinse din biografia criticului, sînt capitole ale vieții distinsului exeget, în care retrăia opera marilor înaintași sau stabila corespondențe sufletesti cu gîncurile și simțirea contemporanilor săi, pe care i descoperea sculptor, făcînd din generația tinăra o pagină durabilă de istorie, cu distincție stilistică, o jerbă de valori care-i vor supraviețui cu un ecou de recunoștință adinc, perpetuu.

Caracterul acesta deschis și prin urmare vulnerabil, dăruirea totală în entuziasm, capacitatea lucidă de a traduce culoarea și muzicalitatea tonală în cuvînt, aparțin de fapt unui mare scriitor, unui mare poet al formelor plastice, născut și crescut parcă pentru a exprima vitalitatea artelor românești în toate limbile de mare circulație ale pămîntului.

Și lată-ne acum, incredibil, în fața unui cerc închis de tăcere. Verbiajul strălucitor a rămas ca o umbră pe pelucula mașetoleanilor, marele suflet și-a închis flăcările între scoarțele reci din bibliotecă, iar flința materială, ostentivă și inertă și-a așezat capul pe o piatră cîm prundul de la malul Moldovei, aproape de striașina Voronetului pe care l-a iubit și l-a elogiat, făcîndu-l cunoscut lumii întregi, aproape de striașina codrului de brad care-i îngina numele, roștit de noi, cei care l-am cunoscut, de cei care îl păstrăm adinc întipărit în memorie, ca ecoul cristalizat în cercurile depuse de ani și ani în trunchiurile vespice vii ale pădurii.

Un mare cerc vital s-a încheiat. Ecurile lui se ciocnesc mereu ca inelele lacului de malurile îndepărtate. O lesnește grea, o piatră peste care vor sîrui în trecerea lor nesfîrșite ape cu plînsul de ploaie poartă numele neșters al lui Petru Comarnescu.

În memoriam. RADU NEGRU

## DIN NOU DESPRE CRITICĂ

Semnalam în rîndurile de săptămîna trecută ale acestei pagini, dincolo de aprecierea opiniilor lui Nichifor Stănescu despre actul critic, un fapt esențial pentru critica noastră de astăzi: necesitatea ca această, deschis și cu locați luciditate, să-și pună, în silsilă, întrebarea decisivă asupra propriului obiect. Apariția, în cursul aceeași săptămîni, a unei anchete pe aceeași temă, oranzială de România literară, și intrîndu-o la participare reprezentativă (Nicolae Breban, Matei Căciulescu, Șerban Cioculescu, S. Damian, Adrian Marino, Al. Paleologu, Lu-Ian Răicu, Marin Sorescu, M. Ungheanu), vine să dovedească acuitatea problemei. Desigur, masa rotundă din paginile României literare, este doar un început, fapt firesc intrucîi nici nu putea să elucideze aspectele luate în dezbateri, dar un început care, s-o recunoaștem, spre deosebire de inițiativa similară de pînă acum, trece să des-



chidă câteva puncte deosebite, unele doar accidental semnificate, iar altele neatinse încă. Astfel, între altele, s-au făcut referințe ample în problema necesității unei conștiințe teoretice clare, lundată în spiritul științific și filinind ca act de creație, care să dimensioneze personalitatea criticului literar. Conștiința teoretică a actului critic trebuie să fie un implicit al criticii literare, însemnând însăși rațiunea de a fi a acestuia, astfel că, în virtutea ei, criticul și poate opera cu criteriile precise, rigurose delimitate, în delectarea și aprecierea valorilor. Funcționînd selectiv, esențialmente valoric, actul critic implică totodată prezența principiului etic în fața valorilor interogate. De asemenea, printre elementele dezbaterii, a fost ridicată, de data aceasta, problema curajului în actul critic, curaj care, în fapt, nu înseamnă altceva decît, în ordinea obiectivității, probitate, iar în cea a subiectivității, sinceritate. Legat de această problemă, s-a discutat și aspectul situației delicate a criticului în cazul aprecierii lucrărilor literare ale unor autori care sînt scriitori dar și oameni cu diverse funcții administrative. Această dezbateri, în general vorbind, aduce un plus de accent în preocuparea României literare pentru problemele esențiale, de actualitate, ale actului critic în literatură.

## CAIETELE TEATRULUI „BACOVIA”

Caietele Teatrului Bacovia se includ unui complex act de cultură, afirmat prin bogata și ambițioasă activitate a scenei băcăuane. Numărul pe decembrie al acestor caiete se impune prin varietate, înțință grafică și preocupare notabilă pentru cultura teatrală a spectatoriului. Un articol de Petru Comarnescu („O dramă hamletiană”), citat din presa americană, un cuvînt al regizorului (Yannis Vekias) și altul al semnatărilor scenografiei (Diana Ioan — Vladimir Popov) dau necesare și sugestive referințe despre piesa „Pogoră Iarnă” de Maxwell Anderson și despre spectacolul realizat cu ea de către respectivul colectiv. O piesă într-un act („Ospățul granurilor” de Maxwell Anderson), citeva însemnări de J. L. Barrault („Mime tragice și compacte”), amintiri despre Victor Ion Popa și un dialog cu tineri actori ai teatrului Intregesc o tematică inteligent armonizată, în contextul căreia se întreprinde firesc un micro-medalion Labis, datorat lui Mihail Sabin și versurile lui Radu Cărneci („Sonet către Euridice”). „Ce vrea publicul?” de Mircea Ștefănescu ridică o problemă intere-

santă, marcînd un spațiu destinat dezbaterilor de actualitate, desfășurate la obiect și cu ecouri pe care viitoare „caiete” le vor înregistra cu siguranță.

Mai reținem „avancronica”, în care se este prezentată piesa „Fără cascăcori” de Mircea Radu Iacoban, programată la Bacău în cuprinsul acestei stagiuni. O altă premieră din dramaturgia originală o va constitui spectacolul cu piesa „Aventura în cușca suferinului” de Alecu Popovici și Vînicu Gașfia.

Să fie un prim răspuns la întrebarea „ce vrea publicul?” Sperăm...

N. IRIMESCU

## ÎN EDITURA „JUNIMEA” A APĂRUT

MIHAIL  
EMINESCU  
despre  
CULTURĂ  
și  
ARTĂ

LUCEAFĂRUL POEZIEI ROMĂNEȘTI DESPRE: cultură și limbă — cultură și educație — cultură și naționalitate — instituțiile de cultură — arta literară — talent — sentiment — fantezie — literatura populară — scriitorii naționali — scriitorii înalți și contemporani — Bălcescu — Ellade — Măiorescu — Hasdeu — Odobescu — Slavici — complexitatea spectacolului de teatru — reper-toriul — drama de caracter și intriga — obiectul tragicului — comedia clasică — lara — drama — comedia de bulevard și jocul actorilor — public — specific național în teatru — unitate lingvistică și etnică — limbă și naționalitate — limba cârșilor vechi — limba presei — purificarea limbii — aspecte dialectale — locuțiuni — sinonimie. Ediție îngrijită de D. Irimia, 318 pag., 9 lei.

## RĂSPUNS LA O ÎNSINUARE

Pușni ar fi crezut că la reluțul întemeiat al unui premiu se mai poate răspunde, mai ales cînd motivarea e atit de concludentă, cum a fost în cazul subsemnatului. Dar să fac lucrul acesta — recunoșc, nu e ușor — trebuie să arunci la coș logica și bunul simț și să faci ceea ce face revista Argeș, adică speculații. Să île de lei de colo cite un nume, cite o fotografie, într-un cuvînt să strecozi lucruri „revelatoare” cu scopul de a deruta mintea cititorilor și de a-l pune pe autor la „grea” încercare. Și în final totul seamăna cu: o venit, ne-a luat banii și apoi ne-a aruncat în ochi cu pulbere. Și lucrul acesta îl face publicajia Argeș după o tăcere de aproape patru luni. Ce-a păzi între timp? De ce nu a scos la iveală aceste „revelații” mai devreme? A vrut să mă „lerte”? Ori a lăsat să se învechească nițelși treaba ca să nu-și mai amintească așa de ușor omul că atunci autorul cu pînă era apreciat tot de această revistă — doar ea a vrut să-l facă rost de un premiu. După patru luni, își închipuie redacția Argeș, se poate face greu legătura între una și alta. Și poate că are dreptate, cititorul nu poate să înlă minte chiar tot din ce publică această revistă și e firesc să uite. Și iată-mă dat „dispăru” de la „masa” premiului, strîns și ocărit abil și deștept într-o noțită cu minunate și păcute înțelesuri. Ii felicit pentru acest lucru pe îndemnatulii redactori șeli ai publicității Argeș care, de la această treabă, nu mai dau ochii cu mine ca să le spun că, deși au lucrat bine, și-au întocmit prost socotelile. Și asta nu pentru prima dată în ceea ce mă privește. Total e bine pînă aici, dar revista Argeș a trecut cu vederea un lucru nu tocmai lipsit de însemnătate și anume că, atunci cînd am fost chemat să mi se dea premiul, subsemnatul a fost anunțat că va lua premiul pentru carte și un premiu pentru că a publicat poezii argeșene. Ori eu de mult ar lubi subsemnatul poezii argeșene, dragostea lui nu poate merge pînă acolo încît să-și substituie propriul poezii activitate de tipărire a acestora. Și cred că eu, cum e și firesc, nu aveam de unde bănui că o revistă poate să și un astfel de premiu, pentru un lucru pe care de altfel nici nu-l înțusem. Nota mea din Contemporanul cred că a reliefat clar aceste lucruri. Și pentru că tot sîntem la capitolul fotografiilor, pentru a nu da curs celor urămrite de publicajia Argeș, subsemnatul este nns în situația de a publica fotocopia rețipsei cu care a expediat banii pe adresa Comitetului de cultură și artă al orașului Pitești. Mă întreb cine îi dă dreptul lui Gheorghe Tamozel să se erizeze în judecător și plasator de înșuări brutale: talentul sau clarviziunea sa administrativă?

NICOLAE IOANĂ

# SPORT SALAMALEICUM!

Singurul eveniment marcant al ultimei săptămîni sportive din noiembrie l-a constituit punctul dosit de Progresul (în dauna „Stelei”). Cea mai nenorocită reprezentantă a fotbalului românesc, ironic numită „Progresul”, ciupește puncte pe unde apucă, jucînd un fel de leapșă ortăgoasă și primitivă. O fi ca la pescuit, unde ades ageamiul agată peștele cel mare. O dată, de două, de trei ori, pînă îl prinde paznicul tulburînd balta fără permis... În momentul în care Progresul va pogori acolo unde îi este locul (în divizia B, ca să nu zic C), subsemnatul va aprinde șapte lumînări de cununie în vitrina frizeriei de vis-a-vis de Palatul telefoanelor. Aud că renumitul cotoanogor Dinu Iordan, supranumit (de către galerie), „farmă-oase” și „Stiles” (de către blajînul Marius Popescu), în loc să fie trimis pe tușă, este introdus în nu mai știu care lot. Bravos!!

Tot în rîndurile evenimentelor amintitei săptămîni s-ar conveni să menționiez surprinzătorul titlu pe care l-am citit într-un ziar din Istanbul: „TEASCA, GO HOME!”. La început am sperat să fie vorba de cine știe ce cuvînt strecurat din vechime în limba ienicerilor și spahiilor. Ași! Teasca înseamna Tească; cit despre go home, la ce să-l mai traducem? Iubitul nostru mare antrenor a obținut în Turcia câteva rezultate gen Spania; dacă se întimpla pe malul Bahluului ori Argeșului, mai treacă-meargă; Tească ne-ar fi vrăjii cu guri-i de aur. În preajma Gol-

den-Hornului, elocința lui Titi l-ul e, natural, filtrată și decolorată din pricina interpretului. O fi ușor să comanzi micul dejun prin intermediul tilmaciului, dar e infinit mai greu să convingi, pe aceeași cale, conducerea unui club că scorul de 0-4 este, de fapt, baza și chezașia viitoarelor izbîni. Ce faci, nea Titi, dacă dai chix și-n Anatolia, cum mai scoatem nasul în lume noi, cei cu carnete de țeșciști? Încă o pozna ca asta și ne mutăm cu toții (fie și ca membri stagiați) în tabăra angelilor. Alah cu tine!

Tihna ultimei săptămîni din noiembrie (meicul de rugby cu Franța nu ne-a afectat: știam că așa va fi și ea) ne-a permis să alcătuim promisiul „clasament al adevărului”. Menționăm faptul că au suferit modificări (operate cu intenție cit de cit reparative) scorurile următoarelor meciuri: „U” Cluj — Rapid unde s-a înregistrat un henț în careu nesancționat de Ion Rus); U.T.A.—Progresul (11 metri neacordat U.T.A.-ei și un gol al lui Georgescu anulat, fără motiv, de către arbitrul Anderco); C.F.R. Cluj — Dinamo Bacău (11 metri nesancționat de arbitrul Bădulescu) Farul — Progresul (gol marcat din ofsaid de „Progresul”) și 11 metri imaginari acordat de O. Coșșa în favoarea „Farului”); Steaua — Dinamo Bacău (Rainea a validat un gol înscris din ofsaid); Steaua — Politehnica (meicul istoric, „arbitrat” ca-n codru de N. Cursaru: gol din ofsaid marcat de Tătaru și gol înscris prin fault și henț în minu-

tul 92 de Iordănescu); Progresul — Petrolul (11 metri neacordat și intervenție greșită a arbitrilor Nițescu, care l-a oprit pe Dridea să marcheze un gol regulamentar); Dinamo — U.T.A. (Rainea anulează un gol valabil, marcat de Dumitrache); Rapid — C.F.R. Cluj (11 metri inexistent acordat de maestrul Ritter); „U” Cluj — F. C. Argeș (11 metri făcut cadou gazdelor de către C. Dinulescu). Menționăm că în nici un caz n-au fost hotărîtoare propriile noastre opinii și impresii: s-a ținut seama numai de ceea ce a relatat presa de specialitate. Iată, așadar,

## CLASAMENTUL ADEVĂRULUI

1. Dinamo	12	7	3	2	26	11	17
2. Politehnica	12	7	3	2	23	16	17
3. Rapid	12	5	6	1	13	8	16
4. Petrolul	12	7	2	3	19	15	16
5. Farul	12	6	2	4	12	14	14
6. U.T.A.	12	6	1	5	17	13	13
7. Steagul roșu	12	5	3	4	13	13	13
8. Univ. Craiova	12	5	3	4	12	13	13
9. Ș. C. Bacău	12	6	0	6	20	14	12
10. F. C. Argeș	12	3	5	4	14	16	11
11. Steaua	12	3	4	5	14	16	10
12. C.F.R. Cluj	12	4	2	6	15	22	10
13. Jiul	12	4	1	7	10	16	9
14. Univ. Cluj	12	3	3	6	13	15	9
15. Progresul	12	2	4	6	9	15	8
16. C.F.R. Timiș	12	2	0	10	8	21	4

Periodic, vom aduce acest clasament la zi.

M. R. I.

Depuneri mandat		T A X E	
Lei	B.	Lei	B.
2456			

Și adresa completată și comunicată

Samnătura



# convorbirile „cronicii”

## NICHITA STĂNESCU: POEZIA FOLOSEȘTE CUVINTELE DIN DISPERARE

G. S.: Ce sînt cuvintele necuvintele, ce este poezia Nichita Stănescu?

N. S.: Poezia este o tensiune semantică către un cuvînt care nu există, pe care poetul nu l-a găsit. Poetul face semantica cuvîntului care nu există. Semantica precede cuvîntul. Poezia nu rezidă din propriile sale cuvinte. Poezia folosește cuvintele din disperare.

Nu se poate vorbi despre poezie ca despre o artă a cuvîntului, pentru că nu putem identifica poezia cu cuvintele din care este compusă. În poezie putem vorbi despre necuvinte; cuvîntul are funcția unei roți, simplu vehicul care nu transportă deasupra semantica sa proprie ci, sintactic vorbind, provoacă o semantică

identificabilă numai la modul sintactic

G. S.: Poezia are grupuri genetice?

N. S.: Da. Poezia are trei grupuri genetice:

1. — fonetic,
2. — morfologic,
3. — sintactic.

Poezia care-și sprijină efortul semantic pe efectele fonetice este o poezie primitivă, incantatorie și, evident, inferioră. „Prin vulturi, vîntul viu viuia” atestă o astfel de poezie. Ideea de sonet și în general de orice formă fixă, rima de orice natură ar fi (asonanță și rima regală) atunci cînd își propun coalarea limbii vorbite, se constituie în elementele de bază ale limbii de tip fonetic.

Morfologia este cea care

poate da lustru și luciul unei poezii de tip argezian. Cuvîntul este presat ca strugurele în teasc, din care se obține un must etern: „Logodnică de-a pururi, soție niciodată”. Semantică a vederii, ideea trebuie pipăită cu mîna ca să urle este. Ne ținem și ne ștampilează memoria. Și poezia de tip morfologic, ca o dromaderă, poartă în spinare, și frumos împodobită, cocoșa poeziei fonetice.

În fine, ceea ce ni se pare a fi mai aproape de propria esență majoră a poeziei este aceea (aceea poezie) care se constituie sintactic. Tot în Argezi vom găsi indici — „Trei sau patru-n mal pescari”. I. Barbu este însă desăvîrșit. În acest caz dromadera se transformă în cămilă. La cocoșa fonetică se adaugă întru-iner-

ție și cocoșa morfologică. Toate armele poeziei sînt adunate la un loc. Jocul este asemănător cu acela pe care l-am regăsit într-o supebă tablă iugoslavă.

G. S.: Care este fabula, în rezumat?

N. S.: Un copil, conduce un partizan spre un sat. Pe drum, copilul începe să plîngă. Partizanul, impacientat, află că tovarășul său se teme să nu fie împușcat. Ca să-l asigure că nu va fi împușcat, partizanul îi dă copilului propria sa armă. După un timp, copilul începe din nou să plîngă. De data aceasta însă, din pricină că arma era mult prea grea.

Acesta este și cazul poeziei sintactice. Fără inerții fone-

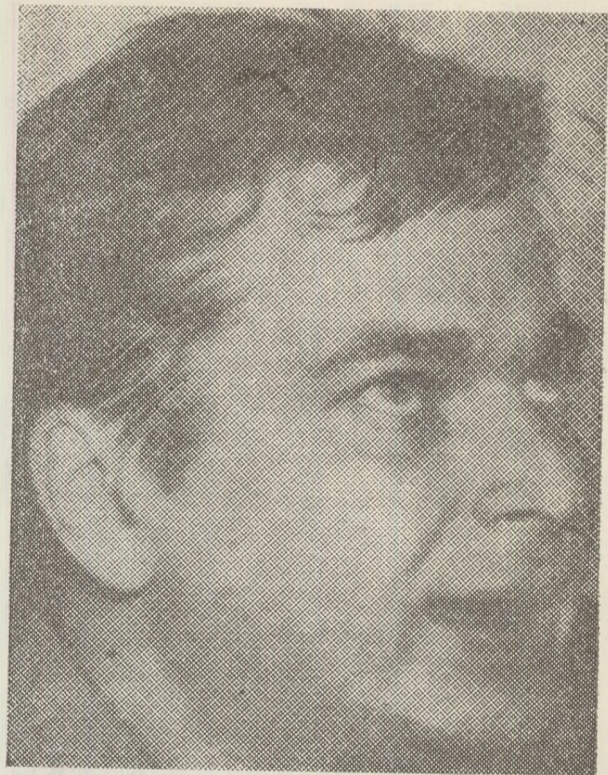
tice și morfologice plînge. Atunci cînd le dobîndește e silită din nou să plîngă.

G. S.: Ce este poezia metalingvistică?

N. S.: Ea are ca sursă inspirația, suflată la ureche poetului, rînd pe rînd, de către Dionisos sau de către Apollo. „Nu credeam să-nvăț a muri vre-odată” sau „Eu cred că veșnicia s-a născut la sat”, sau „Copacii albi, copacii negri”,

ne atestă posibilitatea marii poezii care nu mai folosește niciunul dintre mijloacele poeziei. Versuri situate deasupra metaforei, ignorînd orice fel de alambic posibil, acesta îmi pare a fi tipul de tensiune semantică spre un cuvînt din viitor. Necuvintele (ca noțiune) sînt finalitatea scrisă a acestei poezii, superioară ideii de scris.

GEORGE SANDA



## VERONICA PORUMBACU: CINE SE POATE DECLARA ÎMPĂCAT CU SINE?

Caraion: erau cele dintîi scriori îmbuteliate și aruncate, cu alt nume, în necunoscut. „Vesele Babei Dochia” mi-au apărut după război, în editura Forum, și girate, încă în manuscris, de G. Călinescu.

Și drumul ulterior?

— Sinuos, ca al multor rolegi de vîrstă. Am început prin a descoperi eu însămi natura, semenii, culoarea sunetelor, sunetul culorilor. Au urmat cîțiva ani în care buna credință n-a fost decît arareori acoperită de bună știință, și care naivității juvenile i-ar fi prins bine un dram în plus de luciditate. Lecțiile de istorie trăite și în familia măcă, și în marea familie a oricărui scriitor, m-au determinat să-mi recitesc scrisul etic, dar la un mod încă „vai, huqolian!”, în „Generația mea” (1955), pentru a mă reîntoarce treptat „la uneltele mele”, în „Memoria cuvîntelor”, „Întoarcerea din Cythera”, „Histriana”, „Porțile” (aceste porți, în proză, către mine însămi...), și în „Mineralia”.

Ce semnificație are titlul ultimului volum?

— Se întîmplă ca, în nopți de răspîntie fizică, să-ți simți dintr-odată, acut, componentele elementare, anonime, ale substanței, ca și cum s-ar dizolva însuși liantul dintre ele. Nu e neapărat vorba de melancoliile introspective ale unei literaturi zise spitalicești, ci mai curînd de graiul minerar pe care-l percepe, în asemenea momente, auzul intern și a cărui topică încearcă, tenace și lucid, s-o descifreze rațiunea.

Există o „lirică feminină”? O „rațiune feminină”?

— Și împărțirile pe vîrste, și cele pe sexe sînt convenționale. Am folosit, e drept, acest artificio pentru a pune în circulație, într-o vreme în care ferestrele erau mai puțin deschise ca astăzi, către marea lirică universală, versuri din Louise Labé și Sora Juana de la Cruz, Gabriela Mistral și Bagriana, Emily Dickinson și Edith Södergran (acea nordică ce ar putea să formeze, împreună cu Magda Isanos, o adevărată constelație a... Gemenelor). Azi însă, artificio ar fi oșios. Ceea ce nu înseamnă că nu există trăsături specifice. Și așa cum nu văd pentru ce ar năzui un poet să fie apreciat ca „delicat, feminin”, nu înțeleg pentru ce supremul elogiu pentru o poetă ar fi acela de a semna o „lirică bărbată”. Există o forță a grației și o grație a forței, o tinerețe fără bătrînețe a poeziei, ce o găsesc cameele moldave ale poetei din strada Bucșinescu, în „Țara fetelor” și „Portretul din Fayum” în „Vîrstele anului” și „Destine paralele”, în „Agonice” și „A treia taină”, în „Interiorul legii” și „Cîntece de toate zilele”, în „Amiaza mării” și „Poeme”, în „Nuntă cu zei” și „După explozie”, în „Măști din priveghi” și „Culoarele complementare”, în „Către Ieronim” și „Singe albastru”, în „Totdeauna marea” și „Corăbii”, în „Transfigurări” și „Hora de mîna”, în „Vina nu e a mea” și „Lumea care nu moare”, și cu aceste multiple titluri sînt departe de a fi epuizat avantajul numelor feminine, atît de bogat în lirica noastră, atît de variat, indiferent de locul fiecărei poete în ierarhia de ultimă oră.

Ce părere aveți despre fluctuațiile tabelor de valori?

Mai precis: care sînt, după dv. criteriile eterne de apreciere?

— Știu că o femeie evită în mod obișnuit să vorbească despre vîrsta ei. Uneori e totuși necesar. Cum am de mult patruzeci de ani (mai precis: cum mă apropii de cincizeci), am văzut altele ierarhii de valori înălțate și desființate. și înainte și după război, încît dă-mi voie să surd cînd aud cuvinte din zona lui „totdeauna” și „niciodată”. Sînt tot atît de puțin sigure ca și în dragoste. În anii liceului, eram contemporana neînțelegerii lui Bacovia care anticipa neliniștile viitorului II într-un perfect de loc simplu, și a unei nu mai mici neînțelegeri a lui Argezi. După război, am fost martora unei scurte hipostazieri a acestuia din urmă, a unei pătimase contestări, unei justificate reîntronări, unei cvasi-uitări, apoi a unei reînnoiri a centrilor de interes pentru „marele alpha”. Aste pentru a nu aminti decît uriașii. Răsfoiesc apoi antologia Pilat-Perpessicius: din sute de poeme bune și bine alese, au rămas 5—6—10 nume. Din cadrele oricărui sinopsis de epocă, ies tot atîți poeți cîți... au intrat. Nici mai mulți, nici mai puțini. Restul se destramă, fără ca elogiile să le consolideze eternitatea postamentului, fără ca anatemele să-i distrugă pentru veșnicie.

Cît despre unii confracți de o vîrstă de mîine, ei au fost cîndva obiectul confuziei critice. Cîți n-au fost decretati pentru doi-trei ani valori definitive, cîți nu sînt considerați săvîrșii din viață, cînd scrisul lor e mai viu decît în perioada elogiilor. Au fost în orice caz tineri „sub arme”, buni la toate, și uneori la nimic. Cu atît mai bine pentru talentele multiple reale, eferves-

cente, care s-au afirmat și se desfășoară fără handicapuri, sub ochii noștri, în timp de pace. De le-ar fi măcar lor hărăzit ca pacea să dureze veșnic!

Mai gîndește-te apoi cît de diferite sînt ierarhiile de valori ale ultimelor generații. Cîți dintre tineri nu sînt considerați, de mezimii lor, bătrîni și uzati, și cîți dintre mezini nu vor fi mîine judecați identic de frații lor mai mici? Dumneata însăși, Gloria Lăcătușu, te-ai pomenit, înainte de 25 de ani, brusc elogiată și tot atît de brusc contestată, la interval de cîteva luni, pentru unele și aceleași pagini de proză... Fapt este că un scriitor își conjugă scrisul nu pentru o ierarhie, să zicem, prezentă ori trecută; pentru el există și un viitor II, mai pur de patimi și resentimente, a cărui clepsidră va cerne elanurile mai limpede decît judecățile subiective ale clipei, și va descoperi de pildă, și fiacărui „ritualurilor solitare”, care rămîne azi în coada ochiului critic...

Ați putea spune că sînteți împăcată cu dv.?

— Cine se poate declara vreodată împăcat cu sine? Eu mai puțin încă decît alții. M-am născut mai curînd dintr-un vis al meu despre mine și lume și de aceea mă întreb uneori dacă exist sau nu... Dar și atunci cînd mă apasă multiple și cumulate motive de tristețe, încerc să-mi rememorez versurile lui Pound, pe care le-a transcris atît de sugestiv în românește, A. E. Baconsky:

În zadar m-am luptat / să-mi conving inima să se plece. / În zadar am tot zis: „Sînt pe lume poeți mai buni decît tine.” / Răspunsul ei, cu avîntul și zvonul lăutei / cu plîngerea vagă în noapte, ce nu-mi dă răgaz, îmi tot spune: „Un cîntec, îmi tot spune...”

GLORIA LĂCATUȘU



La ce vîrstă ați început să scrieți?

— Tîrziu. Mai tîrziu decît alți confracți. Am început prin a desena, în timp ce sora mea își „încea pana”. Apoi drumurile ni s-au încrucășat. Ea e azi acuarelisă (semnează Maria Constantin), eu scriu de 27 de ani... De desenat, cînd și cînd, portrete în bloknotes. La cărțile pentru copii, însă, colaborăm: eu semnez legenda desenelor ei.

Care a fost debutul dv.?

— Debutul „particular”? În anii războiului, cînd m-am pomenit cu porțile liceului închise în urmă și porțile facultății închise înaintea mea, aruncată direct de pe băncile școlii, într-un univers cu ferestrele camuflate, ferestrele camuflate, adevărul camuflat... Fiecare generație crede că i-au fost hărăzite mai multe amărăciuni decît altele. Dar cînd mă gîndesc la speranța părinților noștri, în tranșe-

iele din 1918, de a fi trăit ultimul război (d-ta ești prea tinăra ca să fi văzut filmul „Iluzia cea mare”), atunci realmente nu mai pot socoti că bacalaureații din 1940/41 au dus la buze paharul cel mai plin de suferințe. Singura lor speranță — și singura iluzie a celor fără prezent, era viitorul. Singura insulă a mea, o școală de suburbană, unde am lucrat ca suprimitoare. În primăvara lui '44, am sădit pomii, cu copiii. Un bombardament neașteptat ne-a doborât puietii, și, printre ei, am găsit, la încetarea alarmei, trupurile nelinsuflete a doi școlari. Părinții mi-au încredințat caietele, pe ale căror ultime file albe am încercat să scriu primul protest împotriva războiului, fiindcă versuri de dragoste mi s-a mai întîmplat să „comit” și înainte... Două „nocturne” au fost inserate în primăvara lui 1944, la „poșta redacției” a „Ecoului”, girată de Miron Radu Paraschivescu și Ion



# DE LA ȘEVALET LA FRESCĂ

„Când vrei să lucrezi pe zid, trebuie să fii convins că te așteaptă o muncă impresionantă dar încântătoare”, își începe Cannino Gennini capitolul despre frescă în manualul „Libro del' arte”.

Giotto di Bondone; dar, ca un protest împotriva austerității canoanelor picturii bizantine, au introdus elemente de viață locală, mai ales după ce fresca a ieșit la exterior, printre oameni și brazi.

dresată în 1913 lui Const. Meissner, în legătură cu pictura bisericii din Rădășeni-Făl-ticeni: „Eu muncesc cinstit pe tărîmul artei bizantine și caut să lupt pe toate căile contra tuturor cîrpacilor speculanți,



TEODOR V. MORARU :

„Iama în Tîrgul Cucului”

Refuzînd în 1536 un procedeu mai comod pentru capela sextină, Michelangelo a remarcat că, dintre toate tehnicile artei plastice, cea mai virilă, aureolată de un anume eroism și de o necontestată noblete este fresca.

Se pare că tocmai această asprime le-a convenit artiștilor moldoveni atunci cînd au preluat pe zidurile minăstirești din nordul Moldovei arta lui

Și, probabil, aceeași duritate de tehnică, împletită cu o dexteritate artistică remarcabilă a făcut ca arta frescei să decadă, după ce ne-a lăsat „minunile” de pe obținele bucovinene. Dealtfel, pictura murală bizantină sau cum se mai spune arta bisericească a ajuns treptat pe mîna unor simpli meșteșugari, cum avea să constate cu amărăciune N. N. Tonitza, într-o scrisoare a-

care se pun de-acurmezișul celor ce trudesesc să scoată din mocirlă arta decorativă bisericească și s-o ridice acolo unde i se cuvine să stea într-o țară care — dragă doamnă — vrea să parvină la adevărata civilizație. (Fond C.M.— Direcția Arhivelor St. Buc.).

Deși e vorba de o muncă ingrată, Tonitza, ajuns profesor al Academiei de Arte Frumoase din Iași, și-a îndrumat

studentii și în această direcție, plănuiind o vastă acțiune de reînviere a unei tradiții atât de glorioase. Despre aceasta îl informează și pe N. Iorga, cerîndu-i sprijinul într-o scrisoare datată 13 iulie 1935 din care extragem: „Academia de pictură din Iași a luat inițiativa de a transforma vacanțele (de obicei vide) ale studenților, în vacanțe active, de riguroasă aplicare „pe teren”, realizînd în același timp o operă valabilă și de interes obștesc: să zugrăvim din bolți pînă în temelii, să restaurăm și să reparăm lăcașurile istorice ale Moldovei lui Ștefan, începînd cu minăstirea de la Durău, care e complet lipsită de pictură murală”. (Bibl. Acad. Rom. Coresp. N. Iorga, vol. 417).

În adevăr, Durăul reprezintă o primenire a frescei tradiționale atît în ceea ce privește tehnica, prin folosirea encaustice, cît și umanizarea tematicii.

„Tonitza a adus în pictura bisericească, mai mult decît înaintașii săi, aspecte ale lumii contemporane. Păstorii de pe zidurile Durăului par coborîți de curînd de pe Ceahlău. Portul lor curat, simplu, cuviincios, păstrat de la strămoși și, în genere, căutarea și înfățișarea lor autentică rănească, sporesc efectul scenelor” (Sc. Porcescu — Cronica nr. 50—1969).

Teodor Moraru e, cert, un inovator al frescei religioase, atît ca tehnică variată de encaustică experimentată în diferite moduri, cît și ca realizare artistică.

Ceea ce a inițiat Tonitza la Durău acum 35 de ani nu a rămas fără ecou. Un discipol al său, pictorul Teodor V. Moraru, îl continuă modest dar cu real talent și cu un bun gust, demne de Tonitza, în zestrînd diferite locașuri neînțese cu o pictură murală originală. Acest artist, format la Iași sub privirea lui Tonitza și influența lui Corneliu Baba, e în primul rînd un colorist de subtilitate, el transferînd în fresca religioasă arderea pe-

nelului său afirmat în pictura de șevalet (apreciată în altele expoziții).

Picturile executate de Teodor Moraru la Agapia veche, Largu, Gîrcina, Pingăracior, Plopu și în prezent la Grozăvești, pe Valea Bistriței, sînt unicate, începînd cu asamblarea cadrelor în raport cu geometria volumelor și a suprafețelor și terminînd cu elementele de viață locală, introduse atît în teme cît și în ancadrament. Bătrîni, femeile și copiii satului apar în scene de mișcare liberă, plini de viață, înconjurați de motive florale extrase din covoarele lor — proiectați pe silueta Ceahlăului, ca în viața de toate zilele. Iar printre sfinți în opinci, cu fote și bundite, Ștefan cel Mare la o vînațoare, Petru Rareș plecînd în pribegie și o nuntă de sub munte cu fluier și cimpoi... Laicizarea aceasta, care umanizează un întreg univers încremînt în canoane, e înnobită de linia generoasă și, mai ales, de paleta acestui „specialist al frescei” cum îl numește Petru Comarnescu atunci cînd scrie: „meritul său mare este că a fînit întreaga zugrăveală în splendide tonalități, bătînd spre alb și amintind de însăși pictura lui Luchian și Tonitza” („Ateneu” — nr. 6—1965).

Teodor Moraru e, cert, un inovator al frescei religioase, atît ca tehnică variată de encaustică experimentată în diferite moduri, cît și ca realizare artistică. În vara lui 1969 au venit ucenicii din Franța, dornici să deprindă secretele acestui frescar moldovean: cîțiva amatori mexicanii l-au solicitat lucrării... Poate ar fi timpul să-l descoperim și noi pe Teodor V. Moraru, modestul dar cu atît mai merituosul artist de pe Valea Bistriței. Și prin el unele modalități de inovare a frescei religioase tradiționale.

AUREL LEON

## PETRE BUZATOV

Noînd aceste cîteva impresii fugare despre actuala expoziție a lui Petre Buzatov, îmi vin în minte sîntagmele descendentă cu care l-au înțîmpinat unii dintre cronicarii la primele sale apariții în public, în prezentările lor calde (și suave unele) era mai subliniată parcă teama autorilor de a nu spune prea mult despre un ne-consecrat, era un fel de refînă de la a rețeta hotărît atribuite evidente totuși ale unui pictor amator.

În discreția lui însă, pictorul n-a zîmbit în nici un fel și și-a văzut mai departe de lucru și de via. Bucuri solare, explozii de primăvară, liniști de toamnă, ierni străduitor de albe, interioare cu opulente naturi moarte, peisaje și alte aspecte ale materiei din jurul nostru sînt interpretate ca fragmente desprinse din ipostazele cotidiene ale oamenilor, prezența unei anumite sărli sufletești lîndu-se și în cele mai aparent neutre combinații cromatice. În nici o lucrare nu se manifestă total un singur sentiment, sau o singură emoție, ci, înlocuind ca-n viață, pictorul se lasă tentat de echilibru, exprîndu-se polifonic și vizînd complexele vieții, nu stădile el particulare de expresie. De aici, probabil, și amestecul temelor urbane cu cele rurale. În fața tabloului, dincolo de hotarul „concret”, exterior și aproximativ dintre expresia peisajului citadîn și cel rustic există un tumult de sentimente și emoții care înțîtură aparențele, topîndu-le într-un flux în care dor de singurătate, de inserare și de trecut. Aș cita pentru ilustrare lucrările: Uliță cu dor, Casa pădurarului, În Tîcșu, Amura hibernal și Intersecție citadînă.

Dar înălțimea de expresivitate de care este capabil Petre Buzatov se realizează, cu deosebire, în cîteva din pinzele expuse acum. Este vorba de Omagiale, Înșine, Rondel de toamnă, Nemărgînire, Sunetul copacilor, E-lee și Undine.

De-o concepție simplă, dar să ațezeze vrea doamnă superioară de artă, prin sinceritatea cu care a înțut potențele de comunicare ale culorii, autorul a reușit să se exprime la un mod cu adevărat artistic.

VIRGIL CUTITARU

## INTERVIU ÎN PRAJMA UNEI PREMIERE

La teatrul Național „Vasile Alecsandri” se află în faza finală de repetiții piesa „Duet” de Andi Andrieș, în regia lui Victor Tudor Popa. Este o piesă de strictă actualitate, cu oameni contemporani, dezbătînd o problemă a tineretului și a integrării sale active în societate. Seriozitatea temei nu l-a împiedicat pe dramaturg să scrie o comedie spumoasă, cu replică foarte ascuțită și cu evidente intenții satirice.

Cu cîteva zile în urmă, am avut o discuție cu cei doi oameni de teatru, autorul și regizorul apropiatei premiere.

Red.: — Ați mai lucrat împreună și la „Grădina cu trandafiri”. Bănuiesc că v-ați înțeles foarte bine, de vreme ce ați refăcut cuplul...

Andi Andrieș: — Ne-am înțîlnit pe aceleași coordonate artistice, avem cam aceleași idei în ce privește accesibilitatea spectacolului de teatru, relația scenă-public.

Red.: — N-aveți și dv. impresia că termenul accesibilitate e privit, uneori cu... îngăduință de unii esteți?

A. A.: — Poate, numai că eu nu ocolesc termenul fiindcă înțeleg prin accesibilitate nu facilități și comoditate de gîndire din partea spectatorului, ci o înțîlnire activă a lui cu ideile spectacolului, o integrare, dacă vreți, a spectatorului în substanța spectacolului și invers, integrarea spectacolului în univers de gînduri și sentimente a masei de spectatori. Cine vede altceva în accesibilitate cred că greșește.

Victor Tudor Popa: — Sînt de acord că accesibilitatea se realizează prin conținutul de idei al textului, dar nu trebuie să neglijăm haina scenică, ținuta spectacolului care trebuie să fie limpede, clară. În arta regizorală se caută uneori formule pretins originale, metafore și simboluri pe care textul nu le pretinde; acestea sînt destinate, adesea, criticilor, nu spectatorilor. Și avem destul critici. — Să le zic ai „noului val” — care descopăr metafore și simboluri la care creatorii spectacolului nici nu s-au gîndit. Am rămas cu o impresie de care nu mă pot debarasa: i-am comparat odată pe acești cronicari cu niște busole inverse, care merg împotriva gustului public și oricît aș vrea să scap de această comparație nu pot, se ține de mine ca scaiul.

Red.: — Am început să vorbim despre public și am ajuns la critici. Nu pentru a-mi apăra confrății, ci de dragul continuității discuției, propun să ne întoarcem la public.

A. A.: — Pornim amîndoi — eu și regizorul — de la ideea, foarte întemeiată cred, că publicul vine la spectacol pregătit să gîndească, că dispune de o inteligență care refuză comoditatea.

V. T. P.: — Și de aceea spectacolul pe care îl facem caută să evite clișeele, soluțiile didactice, lăsîndu-i spectatorului posibilitatea să gîndească, să delibereze, să tragă concluzii, bineînțeles spectacolul oferîndu-i niște argumente pentru un punct de vedere ferm. Evităm însă să-i arătăm cu degetul — în scena finală — soluția propusă de noi.

Red.: — Deci sinteti adepții unor spectacole directe, neconstruite după arhitecturi gîndite independent de text, ai unor spectacole care să se adreseze în primul rînd publicului.

A. A.: — Detest spectacolul care nu se adresează nimănui, făcut numai pentru uzul regizorului și al cîtorva snobi. Sînt adeptul teatrului de circulație largă și cu finalitate precisă.

Red.: — Asta înseamnă că aveți încredere că „Duetul” va fi un asemenea spectacol.

A. A.: — Nu mi-l doresc altfel.

V. T. P.: — Sînt convins că piesa „Duet” poate să stea la temeliea unui asemenea spectacol. Îmi place pasiunea cu care dramaturgul dezbate probleme de interes imediat; personal îmi fac un punct de onoare din colaborarea cu autorii români de azi și din ideea că textul trebuie să stea la baza oricărui spectacol, regizorul fiind un interpret. Piesa lui Andi Andrieș pretinde o interpretare în genul spectacolului-pamflet, al spectacolului-manifest, presupune o dezbateră activă, directă în care să fie solicitată sala. Am ales o asemenea cale, considerînd-o nu numai eficace, dar și propice unor rezolvări scenice frumoase, antrenante. Actorii coboară în sală, solicită, obligă poate spectatorul să se angajeze, să participe spontan. Am considerat că textul nu are nevoie de decor masiv, nici de o recuzită scenică tradițională. Urmărînd ideea în jocul actorilor, am redus deliberat scenografia la cîteva elemente sugestive, precis conturate (și aici colaborarea mea veche cu pictorul scenograf T. Th. Ciupe s-a dovedit din nou utilă), acordînd un rol important coloanei sonore și întrebînd, în limita posibilităților, tehnicile moderne de care dispune scena leșeană. Datorită acestei situații, actorul, vocea și gestul său capătă dimensiuni noi, de primă însemnătate în ritmul și ținuta spectacolului. Ștînd că este elementul principal al spectacolului, actorul se vede obligat să-și perfecționeze mijloacele de expresie, să aleagă cele mai simple — și emoționante, totodată — soluții de rezolvare.



Petrică Ciubotaru și Domnița Mărculescu, într-o scenă, la repetiție.

Red.: — Cum au răspuns actorii unor asemenea exigențe?

A. A.: — Urmărînd cîteva repetiții, mi-am dat seama că sarcina actorilor — în special a cuplului central — este destul de complicată. M-aș bucura să le pot oferi, cu textul meu, o satisfacție artistică. Totodată sînt sigur că talentul și probitatea lor profesională vor reuși să reliefeze sensul ideilor mele și să le amplifice înfășurările. Cuplul central de care vorbeam mai sus este alcătuit din Petrică Ciubotaru și Domnița Mărculescu, dar contribuții serioase la reușita spectacolului vor avea și Marcel Finchelescu, Puiu Vasiliu, Liana Mărgineanu, Adrian Tuca, Ion Lazu, Aurora Roman, Costel Popa, Valeriu Burlacu, Valentin Ionescu, Silvia Popa, Cornel Constantin, Valeriu Bobu, Gelu Zaharia.

După cîte am aflat de la direcția teatrului, acest spetacol cu o piesă originală, de actualitate, se realizează în înțîmpinarea aniversării partidului. Adăugînd faptul că piesa lui Andi Andrieș se mai află inclusă în repertoriile teatrelor din Piatra Neamț, Botoșani și Arad, nu ne rămîne decît să așteptăm cu interes premieră de la jumătatea lunii decembrie.

ȘT. O.

## TELE-ANTOLOGIA TEATRULUI

De ce n-ar exista oare, așa precum cinematograful, o (cum să-l spunem oare?) teletecă? În ciuda titlului, care nu-i de loc obligatoriu o atare inițiativă n-ar fi lipsită de interes și de utilitate. În primul rînd, pentru că rememorarea etapelor parcurse, cu sublinierea momentelor de autentic relief, contribuie la definirea propriei personalități a televiziunii. Apoi, pentru că emisiunile ce certă valoare merită din plin să depășească, pe cît e cu putință, condiția elementară a publicității. Mai ales că televiziunea are de tras învățăminte din experiența cu sens negativ a cinematografului, care a lăsat ca inexplicabilă seninătate să-i scape sansa de a constitui o cîine-antologie a spectacolului de artă din perioada cînd micul ecran nu exista încă sau nu-și cunoștea încă rosturile și posibilitățile. Exemplul spectacolului „Chirita în provincie”, cu Mîluță Gheorghiu în rolul titular, e mai mult decît concludent, prin pulverizarea în neant, fără vreo posibilitate de recuperare, a uneia dintre cele mai remarcabile momente de teatru românesc din ultimele decenii.

Televiziunii îi va fi, firește, mult mai ușor să evite o asemenea greșală, mai cu seamă că relațiile ei cu teatrul sînt de o natură mai intimă. Putem spune că teatrul constituie una dintre permanențele televiziunii, cîștîntorii în măsura în care ea amblionează și realizează, un repertoriu propriu, înfăptuit cu mijloace demne de învidiat de orice scenă.

Să ne amintim „Dolsprezece oameni furtoși” și „Unchiul Vanee”, să ne amintim neobișnuitul debut antologic cu „La capătul firului”, și, mai recent, spectacolele cu „Cluta” de Victor Ion Popa. Între ele, „Omul cu mîrtoaga” de G. Cîrlan, este, poate, cea mai concludentă realizare a televiziunii în acest domeniu. O realizare care rezolvă sugestiv problema teatrelor, alea distribuite — ca omogenitate, și scenografic — ca funcționalitate. Alea regie — ca modalitate de punere în valoare a virtuților dramatice, ideatice, ale unui text, înțeles ca unitate care nu poate fi clunțită în baza unor viziuni mai mult sau mai puțin argumentabile sau scuabile. Momentul de artă se presupune în cazul acestei monfări, același cultural, funcțiile etice, estetice și instructive, dacă vreți, coexistînd într-o densitate și netulburată armonie. Spectacolul a mai fost prezentat, dar nărc de fiecare dată îl redescoperim.

Între „Cîine de vîl” și „Omul cu mîrtoaga” nu lipsește decît marea spectacol cu o piesă din dramaturgia contemporană, spectacol anunțat de o seamă de notabile împliniri scenice, dar care se mai lasă încă așteptat.

Acum după ce televiziunea și-a verificat la modul sublim forțele, ar fi de dorit ca pagina televiziunii teatrale să fie aduse pînă în actualitate, cam firav înfățișată, gramaturgic pe scenele teatrelor.

Care va fi următoarea pagină de tele-antologie teatrală?

AL. I. FRIDUS



# ACCESIBILITATEA—CONDIȚIE A VALORII

(continuare din pag. 1)

forilor morale intenționate lui se întind pe cele larg populare, structura spirituală a operei lui reflectă și informează asupra conștiinței sociale a colectivității, dar în același timp impresionează și formează spiritualitatea marilor comunități umane. Prin realizarea acestui scop major accesibilitatea formei dobândește o pondere valorică de prim rang în cadrul unei culturi. Numai sensurile afirmării unor idealuri superioare, a unor frumuseți noi, fac din accesibilitate un dat necesar al valorii. Nu ne este indiferent ce anume devine accesibil și circulă purtând semnul social al unei largi acceptări. Nu o dată s-au servit de un limbaj foarte accesibil purtătorii de idei ai claselor retrograde, încercând arta de diversivitate a circuitului roman, în perioada de decădere a imperiului, romanticismul desuet al vechiului regim, în Franța restaurației, limbajul mîeros melodramatic în

broșurile bigote ale sectelor religioase de astăzi. Și cîți zugrăvi idilici nu copiază ilustrații de serie diuzându-le larg sub pretențiosul titlu de tablouri în ulei, speculînd accesibilitatea limbajului plastic folosit. „Totmai această omogenitate a paradigmatului (adică a modelelor exemplare), poate fi folosită ca artificiu literar — uneori pe baza asemănării, — teorii pe baza contrastului”, (zice Samuel E. Levin în „Structuralismo e critica” v. II, p. 40, Milano, 1965). Imitatorii și chiar plagiatorii au găsit un gust gata format pentru producția lor, formele folosite fiind anterior acreditate de clasici, de mari personalități, pe cînd noverii au avut întotdeauna luptat pentru a se face înțeleși, pentru a impune noul sau cum spune lapidar și genial Marx ca să „formeze un subiect pentru obiect” — ul artei lor. Accesibilitatea o judecăm în funcție de valorile ideatice și afective ale unui conținut demn de a avea larg acces la conștiința iubitorilor de frumos, audiență și ecou formativ în

mentalitatea tineretului. Așadar accesibilitatea în sine nu este încă un semn cert al valorii care depinde de conținutul mesajului uman pe care-l comunică imaginea. Sînt în lumea contemporană, sînti producători de încercări poetice și muzicale, picturale și cinematografice, larg răspîndite, accesibile, dar mai pușini artiști în adevăratul sens al cuvîntului.

Reversul medaliei accesibilității este ermetismul, uneori ostentativ egocentrist, manifestînd un dispreț cinic față de lume și oameni, considerînd societatea o absurditate din care „aventura” artistică ar fi un mijloc de evadare, alteori pretenzînd un profund conținut metafizic pentru lucrări nebuloase, nerealizate ca sugestie ideatică sau sensibilă. Valoarea nu există în sine, precum gîndul sau sentimentul nu supraîncălește ca o „trumoasă fără corn” în lipsa substanței marmoreene a expresiei plastice, a muzicalității cuvîntelor. Cozisticele despre sine și în sine, ruperea abstractă a eu-

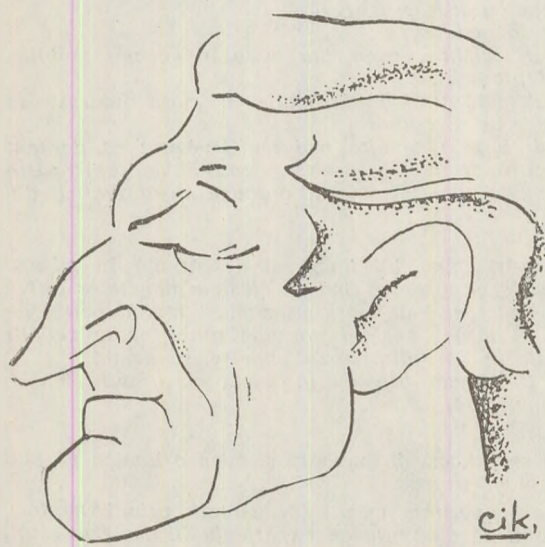
lui, care, să nu uităm, nu-i decît un univers social repetat, reflectat într-o conștiință individuală, abstragerea de la problematica epocii sub pretextul unei generalizări care să meargă pe deasupra lucrurilor și a lumii, s-au dovedit nule în istoria gîndirii artistice. Au rămas acei artiști care au căutat un sens înalt al vieții și al acțiunii umane, nu cei care s-au îndoit de valoarea omului și a năzuințelor lui spre mai bine, deci și de posibilitatea de a comunica un ideal prin intermediul artei.

De nepătruns ca idolii orientului antic se doresc și unii din cei care n-au pătruns încă în tainele elementare ale artematicii poetice, sau ale practicii în desen. „Se întîmplă ca unele lucrări literare sau artistice să fie considerate cu atît mai elevate și mai valoroase cu cît sînt mai puțin accesibile și mai neînțeleșibile publicului „maselor largi”, cu cît se îndepărtează mai mult de problematica vieții, de realitățile lumii în care trăim” (Nicolae Ceaușescu, Raport la

cel de-al X-lea Congres al P.C.R., Buc., Ed. Politică, 1969, p. 97). Din păcate anularea preocupării pentru personalitatea omului, pentru problematica lui nu se manifestă numai în literatura distractiv-comercială sau în filmele care fac apologia violenței, a pumnului și a crimei, ele se regăsesc și în unele lucrări de plastică oestentivă. În cazul de refuz al problematicii socialului se suprapune inaccesibilitatea cu caracterul inacceptabil al stărilor de spirit exprimate. Așa, de pildă, într-un panou de ulei, expus mai de mult la Iasi, simbolul lui Laocoon, cel care a îndrăznit eroic să se opună voinței zeitului, a fost transformat într-o flăcăruie palidă, care se înecă într-un imens fond noroios. Imagine ilizibilă și neconcludentă, ba chiar discordantă în raport cu concepția noastră despre om, cel care animă lumea, fără de care nici cel mai abstract peisaj senlenar nu mai poate fi conce-

put. Laocoon, în ipostaza sa contemporană este omul constructor, capabil să realizeze cu abnegație și raționalitate superioară idealului socialist. Este firesc să crească exigența unui aemenea contemporan față de arta care tinde să-l reprezinte. Publicul are și el libertate în cîmpul artei, se poate manifesta activ respingînd ceea ce îi este străin ca ideal de viață și sensibilitate.

Problema accesibilității artei rămîne deci deschisă ca o adevărată definență a valorii istorice a operei în care conținutul de idei și sentimente primează asupra tehnicilor exprimării, a limbajului. Pînă la urmă, limbajul plastic elevat, nou, devine un bun al comunicării colective cu condiția să exprime stări de spirit proprii comunității istorice constituite. Accesibile operele care exprimă cît mai adecvat conștiința socială a unui popor în timpul și locul istoric bine definit al unui umanism concret.



## LUCIAN GRIGORESCU

Temperament pictural prodigios, Lucian Grigorescu, de la moartea căruia s-au împlinit cinci ani, ne-a lăsat o operă plină de vibrantă sensibilitate. Pictor al naturii și al freamătului ei, integrat unei viziuni în mod esențial realiste și acordînd intuiției un rol primordial, opera sa nu este totuși o simplă inspirație spontană. Cu toată raritatea portretelor și puținătatea compozițiilor — fapt rezultat și din exigența unui gust rafinat printr-o solidă cultură de specialitate — opera sa poartă pecetea unui lucru îndelung gîndit. Desigur că forța invenției sale nu este atît cantitativă și retorică, ori narativă, cît de nuanțată și calitată.

Dobrogean prin naștere, fiu al celui mai cald mîmînt al nostru, Lucian Grigorescu este un meridional prin temperament, un liric interpret al luminii solare, un tezaurizator de comori vizuale.

Viziunile de specialitate le face la București cu interupereri, în timpul primului război mondial.

După terminarea lor în țară pleacă la Roma, unde le reia cu Ettore Ferrarini, autorul monumentului lui Ovidiu de la Constanța, și cu Constantin, un profesor de o pătrunzătoare inteligență, artist care cunoscuse ororile războiului și a pictat cu mișcătoare simplitate cîteva astfel de scene.

O întimplare fericită îl conduce apoi în micul oraș Cassis, din preajma Marsiliei, cu locuitori statornici în respectul pentru casele moștenite de la străbunicii din secolul al XVIII-lea, orașul care-l reține acolo mulți ani. Unele peisaje de la Cassis, cu havuzul din centru, cu cascade de acoperișuri străvechi și platani desfrunziți, redată într-o manieră aproape grafică, doar cu unele valoratții și contraste în brunuri sobre și o lumină discretă și cernată, au stîrnit entuziasmul lui Petru Comarnescu și al lui Ștefan Dimitrescu. Îndelung timp peisajul și natura statică vor fi genurile sale picturale de bază.

Revenit în țară și împrietenit cu pictorul Jean Steriadi, Lucian Grigorescu se va dedica contractarea constructivistă ce-i caracteriza lucrările pictate în Franța, fără a uita însă riguroasa cu care trebuie continuat studiul unui bun tablou. Sub binefăcătoarea influență a lui Iser și Steriadi, Lucian Grigorescu se va orienta spre un stil pictural post-impresionist, în care savoare notatîei directe se va structura după o logică internă. **Catedrala Notre Dame** din Paris, în interpretarea sa, demnă de a sta alături de cele ale lui Monet sau Sissley, este mai mult decît o bună pictură impresionistă, ea anunță contactul cu Cézanne, pornit dintr-o sinceră afinitate. Dacă și pentru Lucian Grigorescu rămîne valabilă reîntoarcerea la „evanescenta atmosferică” și la o anume dezînvoltură a pensulei, trebuie să mai adăugăm că — și aici îl reproducem pe criticul Nicolae Argintescu — Amza — în coerența obsesivă pe care o are în comun cu Cézanne, trebuie să vedem mai ales una de ordin spiritual, ținînd atît de sensibilitate cît și de intelect.

Va crea acum inimitabile tablouri cu vinat (cum este **Acum Natură stăciă** sau peisaje (precum **„Turnul Bărăției”** ori **„Iarnă la Mangalia”).** Zigzagat și cu nuanțe ușor neliniștite, Turnul Bărăției sugerează o atmosferă umilă. Singurul turn biserică păstrează albul ei lunare. Li este deschis apoi drumul spre

ambele portrete, pe care le va picta începînd din anul 1950. Cităm, dintre acestea, **Arlechin** (după un model feminin), portretul **Actorului Valentineanu** în „Hamlet”, al **Actorului Giugaru** și imaginile în general tineresti din pinzele **Fata cu ochii verzi** și **Portretul de tinăra**. Aceasta din urmă este pictată în bluză oranj pe un intens fond verde, în același timp compact și totuși vibrant, cu, miinile calm așezate într-un ritm de hexagon. Deși totul este construit din culoare, atît forma cît și spațiul în care ea se desfășoară, sînt sugerate cu intensitate. Atmosfera caracterologică a „Fetei cu ochii verzi”, prin trăsături și prin lirism, este evidentă și de neconfundat românească: negrurile cenușii din partea stîngă ale acestui tablou, ca și întrega gamă a unor peisaje ca **„Pădure spre toamnă”**, amintesc emoționant pe **Andreescu**.

Plecat din Dobrogea, îi considera ținutul lumina drept o minune și ca zeu lui Nicolae Grigorescu îi plăcea să picteze cu ulei de înălbit îndelung la soare și iubea cerul albastru. Dar, temperament de o mare vitalitate, iubea tot atît incandescenta roșului unui răsărit de soare, frumusețea pură a verdelei de smarald, bogăția aurie a pepenilor galbeni, laolaltă cu liniștita perfecțiune a unor obiecte și seninătatea oamenilor tineri. Pe cît de înzestrat colorist și riguros tehnician, tot pe atît de ferm în a-și expune și apăra un crez etic de înaltă demnitate umană. Lucian Grigorescu se înscrie astfel printre marii noștri creatori din ultimele patru decenii.

LEANDRU POPOVICI



LUCIAN GRIGORESCU :

„Case”

## GONG PENTRU ION LUCA

Stăruitor în tăcere, așa cum stăruitoare este critica în mușenia ei, Ion Luca are în urmă aproape patru decenii de carieră literară ce începuse peste patruzeci de piese de teatru. (Nu știu dacă termenul de „carieră” fi să spunem „asceză literară”). Strălucit intelectual, el și-a început activitatea de autor dramatic la o vîrstă înaintată, activitate care i-a consacrat în exclusivitate. Cam un sfert din piesele sale au văzut lumina rampei. Numărul în sine nu spune nimic și se va vedea de ce. Într-un singur an (trei teatre bucareștene, dar au fost și zece ani cînd nu a apărut pe nici una din scenele românești. Naționalul ieșean îl repune pe afiș în această toamnă, după douăzeci și șap-

te de ani. Multe din lucrările sale au fost contractate, au intrat în repetiții, dar n-au ajuns la public.

În „Adevărul” din 6 decembrie 1946, Tudor Arghezi arăta că insuccesul lui Ion Luca nu este de public, ci de critică. Pe undeva paradoxală, afirmația lui Arghezi definește o stare de fapt care, din nefericire s-a prelunțat pînă în zilele noastre. Ion Luca a fost și este un mare absent din coloanele criticii, deși niciodată nu i-a fost contestată vada de dramaturg. Autorul, așa cum a scris în dese rânduri, a scris pentru scenă în primul rînd. Concomitent însă, scubicitatea pieselor sale este dublată, ca la orice dramaturg autentic, de harul artistului frămîntat pînă în cel mai înalt grad de perfecțiunea literă scrisă. Ion Luca ne-a dat o literatură dra-

matică și tocmai acest lucru a rămas străin condițiilor critice. Cred că este suficient de clar că nu mă refer aici la critica teatrală, ci la cea literară în primul rînd.

Parte din piesele lui Ion Luca sînt de inspirație istorică (autohtonă sau bizantină). Nu știu ca literatura română o stare de fapt care, din nefericire s-a prelunțat pînă în zilele noastre. Ion Luca a fost și este un mare absent din coloanele criticii, deși niciodată nu i-a fost contestată vada de dramaturg. Autorul, așa cum a scris în dese rânduri, a scris pentru scenă în primul rînd. Concomitent însă, scubicitatea pieselor sale este dublată, ca la orice dramaturg autentic, de harul artistului frămîntat pînă în cel mai înalt grad de perfecțiunea literă scrisă. Ion Luca ne-a dat o literatură dra-

matice și tocmai acest lucru a rămas străin condițiilor critice. Cred că este suficient de clar că nu mă refer aici la critica teatrală, ci la cea literară în primul rînd.

parte din piesele lui Ion Luca sînt de inspirație istorică (autohtonă sau bizantină). Nu știu ca literatura română o stare de fapt care, din nefericire s-a prelunțat pînă în zilele noastre. Ion Luca a fost și este un mare absent din coloanele criticii, deși niciodată nu i-a fost contestată vada de dramaturg. Autorul, așa cum a scris în dese rânduri, a scris pentru scenă în primul rînd. Concomitent însă, scubicitatea pieselor sale este dublată, ca la orice dramaturg autentic, de harul artistului frămîntat pînă în cel mai înalt grad de perfecțiunea literă scrisă. Ion Luca ne-a dat o literatură dra-

matice și tocmai acest lucru a rămas străin condițiilor critice. Cred că este suficient de clar că nu mă refer aici la critica teatrală, ci la cea literară în primul rînd.

matice și tocmai acest lucru a rămas străin condițiilor critice. Cred că este suficient de clar că nu mă refer aici la critica teatrală, ci la cea literară în primul rînd.

matice și tocmai acest lucru a rămas străin condițiilor critice. Cred că este suficient de clar că nu mă refer aici la critica teatrală, ci la cea literară în primul rînd.

DANIEL DIMITRIU





Mircea  
Popovici

## ACVARIU

Triști repetind sub cupolă un dans acrobat,  
in acvar inecați în false păduri de povești,  
cite doi, joc de doi, ageri pești  
coada lor șerpuiau, iscăbind sincopat.

Verzi frunzele scorfoase, ca dafinul de verzi,  
Stîrnind în marinată aromele de vis,  
inchipuiau oceanul de alge și livezi  
în care peștii scurmă pierdutul paradis.

Cind soarele străpunse acvariul cu minuni  
mi se umplu odaia de solzi pină-n tavan  
și rind pe rind, pe plaje, insingurați nebuni  
pulsau în așteptarea întorsului ocean.

Din solzi și sticlă spartă, covorul de lumini,  
sub lustrele aprinse, în cercuri învia,  
cind peștii din grădina plesnă-n adîncimi  
mureau de desnădejde, setoși pe dușumea.

## ÎNVIERE

Am pierdut pe cimpul cu țelini și țarini,  
Ca la baia de aburi, un rind de efecte,  
Și gol, timpul doi îl aștept revenit  
Pe cai de poștă, în salt de insecte.

Fumegă alb precuratul meu anotimp,  
Ca-n tinsele rufe aripă la sol.  
Număr, aștept și mi-ascult sub călcii  
Scara cuvintului meu, în galopul de sol.

Mult crescut peste straiete-mi rupte  
Mă incap cuminte în franjuri cifrate,  
Fără simbol sau timp pierdut de statue.  
Drept culcuș, simetrii piercelate.

Astfel, risipit pe genunchi de-orizont,  
Inmulțind partiturile răsucite-ale versului,  
Schimbul doi îl aștept îndelung, fumegînd,  
Lingă toate resturile universului.

## REVERS

Din celălalt capăt al vieții priveam:  
păduri întoarse la simbur  
și păsări culcate-n scoica peștiielor ouă.

Oricum luată, viața își germina fantezia  
și poftele noastre domestice  
se grupau laolaltă, cite două.

Din celălalt capăt al vieții priveam  
Oameni deveniți dintr-o dată copii  
Răsturnați ca fracțiile, la joc.

Oricum luate viața își germina adevărul  
Deși semnul minus urca ploaia în cer  
și ceasul făcea stînga-mprejur de pe loc.

## VEGETABIL

Priviți-mi grădinile, grădinile de zarzavat  
în care mi-am pus nădejdea unor vegetale ambiții

despre continentul nostru scaldat,  
în loc de zeamă de morcov, cu sînge  
la fiecare secol, în citeva ediții.

Pe tronuri de mărar, crescură solemne miresme  
iuți-parfumate, mai presus de flacoanele Rochas  
cu care-și scaldă subțioara  
prea cronicele fete destine cu premii tele-cinema.

Și loboda grădinii priviți-mi-o în amieze  
n-așteaptă doar cortegiul lui Vodă împărat

descins din șirul inzorzonatei rame;  
preferă coropișniți de veghe lingă somnul  
obuzelor verzi-bame.

Priviți-mi parcul verde atât de comestibil  
cota la bursă pentru măiastra alchimie:  
din caolin și ploaie, un branzament de apă  
distilă porțelanul atîtor bulbi de ceapă.

Priviți-mi, o priviți-mi grădina cu mohor  
ce-n vegetale frunze topește din ambiții  
atîta poftă-a cărnii cu duh de abator.

— Hai să evadăm!

Da, chiar așa a zis: „să evadăm”, adică și pe el îl apăsa  
urlul. Au plecat fără nici o pregătire, doar ea a strigat  
înspre bucătărie „mă duc undeva cu Răzvan” și nici n-a așteptat  
să se încredințeze dacă a fost auzită. Cu Răzvan, „vărul  
Răzvan” o lăsa oriunde, ei au copilărit împreună, ba un timp  
au fost alăptați la același sîn.

Au mers cu autobuzul pînă la un cap de linie, undeva,  
în cîmp, apoi au început să alerge mai departe, ținîndu-se  
de mîna ca doi copii.

— Unde mergem?

— Nu știu, a răspuns băiatul fără să încetinească fuca.  
Ea se bucura ca un copil și fugea ținînd și privea la  
el și i se părea că este altul, de parcă aerul izbit în fugă  
ar fi spălat de pe el și din el zgura și mîzga de om dezgustat  
și isprăvit pe care o avea de la un timp.

Dar fata nu mai putea să țină pasul, i se înmuiau picioarele,  
se înneca și de ris și ar fi vrut să respire mai larg bucuria  
aceea nouă și îl ruga chicotînd „mai încet, mai încet”,  
el nu domolea fuga, o țira mereu înainte. Și cînd  
Camelia reuși să-și dea la o parte părul căzut peste ochi,  
se înspăimîntă, fiindcă el nu mai era de recunoscut, avea  
fața împietrită și ochii fiși, era crispat tot și alerga mecanic.  
Își smulse mîna din mîna lui

și rămase pe loc, dar băiatul nu sesiză și continuă să alerge.  
Porni după el strigîndu-i exasperată, de parcă ar fi vrut să prindă  
un copil gata să se arunce în apă sau înaintea trenului:  
„Răzvan—Răzvan!”

Se opri ca un somnambul trezit și, cînd fata îl ajunse,  
îi prinse mîinile mai jos de coate și își înălță spre el ochii  
cu o privire maternă. „Ce e cu tine?” răspunse cu o voce  
neutră:

— Nimic!

Se așeză pe o piatră din marginea șoselei.

— Degeaba! Nu poți să fugi...

Fata întui ce vrea să spună: că ar fi vrut să țină pînă  
la înîlnit goana aceea, să alerge așa mereu, fără să se mai  
gîndească la nimic, fără să se mai întoarcă niciodată,  
să alerge pînă plesnește inima în el, pînă crapă ca un cal.

— Degeaba...

Fata asista cu spaimă, dar și curiozitate, cum trăsăturile  
i se înmoaie. Obrazul de lut ars, de adineaori, cînd era  
încrențat, deveni încetel cu încetel lasciv.

Un obraz de bătrînel spînat, sau, mai degrabă, un obraz  
de babă. Chiar gura i se împungi, cu buze moi, de femeie  
bătrîna. Privirea i se goli de interes — apă sîdută din  
băltoace. Ca să nu-l lase să i se stingă de tot simțurile,  
să nu i se istovească de tot elanul acela aproape pătîmas  
pe care îl avusese de dimineață — „hai să evadăm” — fata  
îi trase de pe piatră și începu să facă semne la mașinile  
care treceau, de parcă ar fi avut un bolnav să-l ducă la  
spital.

Se urcară într-un camion descoperit. O prelată neîntocmită  
și unsuroasă, un cauciuc de rezervă, două lăzi cu sticle  
goale și cîțiva oameni chirciți care cum putuse și care strigară  
la ei că nu e voie să stea în picioare

Camionul trase la „Hanul haiducilor” în marginea unei  
păduri. Coborîră și imaginația fetei începu să fie din nou  
bicuită de senzația ineditului.

Cobora soarele și ei intrară în pădure.

Pămîntul era crăpat și aspru de parcă ar fi trecut focul  
pe sub copaci. Murise toată iarba și lăstarii tineri nu mai  
aveau frunză. Sus, în vîrful arborilor, se auzea o răpăială  
măruntă, ca o burniță de ploaie; omizile păroase tocău frunza  
tare de stejar.

Erau altele omizi suspendate de fire ca de păianjen, că nu  
se putea strecura omul printre ele. Camelia se ținea aproape,  
respirînd precipitat. Se așeză deodată într-o lume stranie,  
pe care nu o cunoștea nici din auzite, nici din cărți și nici  
nu și-o putuse imagina. Pînă atunci nu existase pentru ea  
nici un inedit absolut, orice întîmplare, oricît de ciudată,  
parcă mai fusese trăită cîndva, o știa oarecum, îi găsea  
asemănări, în nici un caz nu putea să întrecă în bizar  
lumea ei de inchipuiri din nopțile fără somn, din zilele  
uscate

Tot pămîntul mișuna de omizi. Dolofane și păroase, unele  
se agitău șerpuind, altele păreau pornite la promenadă. Fata  
îndura cosmarul. Pe pămînt nu mai ai unde să pui piciorul  
ca să nu le calci, în aer ele pluteau la toate înălțimile.  
De-ar fi vrut să fugă n-ar fi avut pe unde, atît de deasă era  
rețeaua aceea de fire toarse din gelatină.

Cînd văzu omida care urca spre gulerul lui Răzvan în  
mărmuri și nu putu decît să facă semn spre ea. Băiatul rîse  
și lovi gîngania cu un bobîrnac, apoi i-o arătă fetei pe cea  
care mergea cotit pe bluza ei, între sîni. Camelia țipă —  
avea ochii mari și gura rotundă — și după ce el îi scutură  
omida, ea i se agăță de gît și începu să se cațere pe el,  
poate cu genunchii și sîni, poate cu coatele, ca o reptilă.

— Scoate-mă de aici, mi-e frică...

Băiatul se tulbură cu o împletită senzație de plăcere și  
de silă, parcă s-ar fi lăsat devorat de gîngania care îi frămînta  
trupul cu coatele, cu genunchii, cu sîni, cu șoldurile —  
bluza i se deschise și buzele îi erau aprinse — dar ea era  
Camelia și el se întristă.

— Linștește-te, fetișo!

O puse jos și o îndepărtă ușor

— Te sperii degeaba.

— Dar nu vezi cît de multe sînt?

— N-au treabă cu noi.

Omizile se îndepărtau într-adevăr de ei.

— Nu le place mirosul...

Rupse cu degetul un fir alb, dedesubt juca omida păroasă  
ca o mascotă la capul elasticului.

— Hai se plecăm, te rog, să plecăm.

Vedea că este gata să cadă în una din acele stări de  
apatie.

— Ți-am spus să nu-ți fie teamă. Ele caută copaci cu frunze,  
cu sevă... De pe lemnul uscat fug toate insectele... ca  
puricii de pe omul mort... Nu rămîn decît carii, care rod  
pe dinătru...

— Povești, povești... Lasă poveștile, hai să mergem.

Răzvan se scutura de to:opeală, făcu rost de o cioată  
rămuroasă și începu să-și croiască drum prin păienjenis.  
Fata venea în urma lui, cu capul plecat, pășind spășită ca  
femeie de la țară cînd merg la spovedanie.

Cînd ajunseră la lizieră observară că poiana campinului  
era înconjurată cu o fîșie de pale arse, ca să nu treacă  
omizile. Gînganiile făceau cale întoarsă, cu capul plin de  
cenușă, căuțînd să se strecoare printre cele care nu știu  
de această barieră.

Se apucară să le omoare. Răzvan le apăsa cu talpa și  
ele pocneau, expulzînd o pastă verde, cu miros url. Camelia  
le strivea numai capul, cu o anumită cochetărie, lăsîndu-le  
să se zvîrcolească. Dar acest lucru o dezavantaja, băiatul  
strivea de cînd — șase ori mai multe larve — și el se  
afiau într-un fel de întrecere încrențată, îi prinsese o  
iarie oarbă pe acești viermi păroși, de parcă tot răul și sila  
lumii s-ar fi cuibărit sub coaja lor.

Renunțară în curînd, plini de greață.

Își șterseră îndelung tălpile în cenușă.  
Respirau sacadat ca doi alergători la capătul cursei.  
Camelia avu intuiția că i se va împlîna ceva neobișnuit.  
Îi prinse pe Răzvan de mîna.

— Trebuie să se împlîne ceva cu noi. Tu nu simți?  
El poate se sperie de privirea ei stranie, poate nu observă  
nimic. Îi legănă mîinile, huța-huța „Mama spală vasele”  
și o răsuci în piruetă. „Noi ne dăm deandooasele”...

Se învîrtiră așa, demențial, de nu mai aveau nici voce  
și înghițeau vorbele ca cei mici și știrbi de la grădiniță  
„Tata spa... va... la, noi ne... dean... le”...

Din pădure apăru ghebosul. Părea fugărit sau alerga  
după ceva. Se opinea în piciorul sîndos și făcea salturi  
de cangur, Coccoșa îi flencănea în spate ca la dromaderii  
însetați, iar mîinile lungi i se băteau cu palmele de genunchi.  
Îi zări pe cei doi și se apropie de ei. Era înfășurat în  
fire de omizi de sus pînă jos. Gînganiile mergeau pe el  
ca pe scoarța copacilor. Clteva i se încurcaseră în părul  
zburliț. Era lovit peste față de crengi, aproape însingerat,  
dar în ochi îi sticlea o bucurie zăludă.

— Veniți să vă arăt!

Porni înainte șchiopătînd, exaltat, se opri după cîțiva pași  
și porni din nou.

## GOANA DUPĂ MELCI

Fata îl cunoștea vag, alța cît se știu între ei acei „pensionari”  
ai orașului care au căzut de cite două-trei ori la admițerile  
în facultăți.

— Veniți să vă arăt...

Răzvan luă fata de mîna, gata să-l asculte.

— Nu vezi că e nebun? E nebun. Se împotrivi ea.

— Nu se știe care, zise băiatul și o trase după el pe  
urmele infirmului.

Cu greu se puteau ține de el. Ba chiar îl pierdură din  
ochi printre tufișuri și se orientară după respirația lui  
glîtită.

Îi găsiră așezat pe vine și aplecat peste o mică adîncitură  
de pămînt cu frunze putrezite.

— Veniți să vedeți!

Tot îi mai tremura vocea, dar avea în ea ceva sublim,  
ca la bătrîni prooroci.

Era o colcolală vîntă și sidelie, o masă înformă de  
gelatină în spasme și agonie.

Cînd ochii îi se obișnuiră mai mult, văzură că de fapt  
erau citeva sute de melci care se țirau băloși unii peste  
alții, cu coarcele tumetiate, ieșiți aproape în întregime din  
cochilii.

— Ați văzut?

Ghebosul vîrî mîna lui lungă și descărnată în mișuna  
aceea vîscoasă și scoase pe rînd în cleștele degetelor cîțiva  
melci, și mai mici și mai mari, așezîndu-i mai departe, de  
jur împrejur. Îi lăsă jos și ei porneau grăbiți spre ceilalți  
să se înghesule unii în alții, să se înăbușe, să moară.

Camelia și Răzvan priveau fascinați, cu ațîțul pierdut,  
ca în vatra unui vrăjitor.

— Ați văzut?

Ghebosul se ridicase în picioare și avea o lumină pe față  
și parcă era chiar trumos.

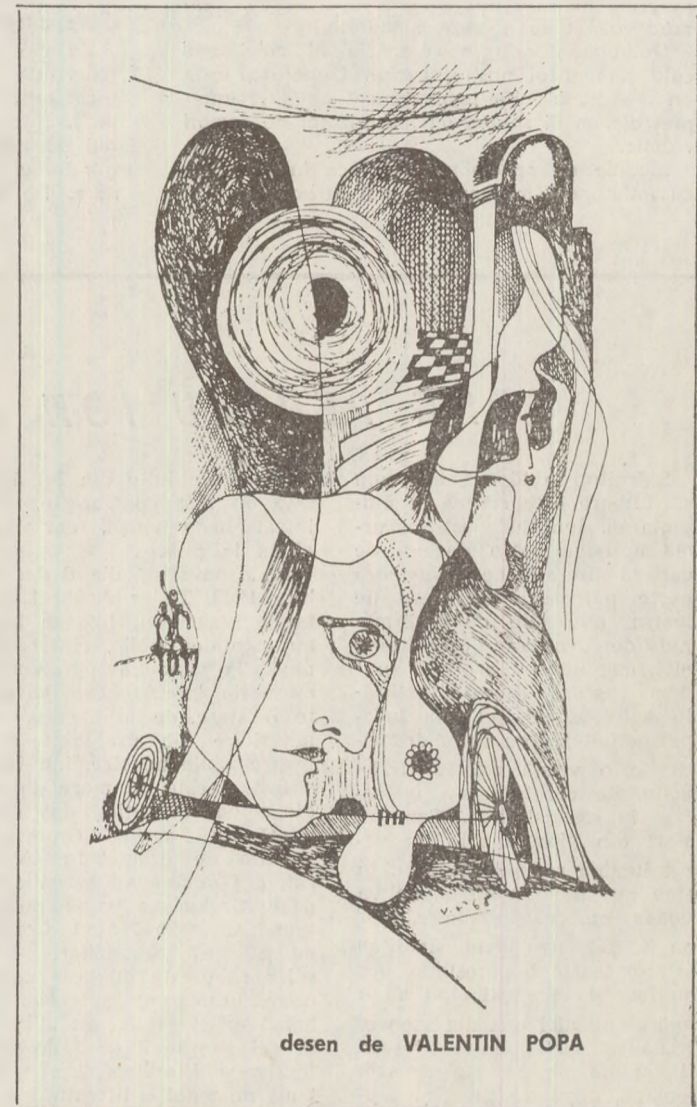
— Este descoperirea mea. Voi sînteți primii martori.  
Răzvan se gîndi că cine știe ce experiență făcuse cocoșatul.  
Își aminti cum cu vreo trei ani în urmă, cînd erau în clasa  
a X-a, — îl chemase în taină acasă și-i arătase într-un  
lighean cu apă coclîdă o cultură de „hidro viridisima” acele  
vietăți de bală — care, dacă le tai în bucățele fiecare  
dintre aceste fragmente se dezvoltă ca un individ nou.

— Ce ai pus la cale?

— Nu e experiență. E o descoperire. Știam de mult, dar  
acuma am și dovada. Voi imi sînteți martorii... Știam, știam  
în mod sigur, dar cine m-ar fi crezut? „Moș Cartuș” (profesorul  
de biologie, explică el pentru fată) mi-a zis să-l las  
în pace cu smintelile mele. Revista de Științele Naturii mi-a  
răspuns la poșta redacției că este o ipoteză ca oricare alta,  
dar care nu poate fi luată în serios pînă nu se găsec dovezi  
certe. Este asta o dovadă certă? Este!

— Ce vrei să spui?

— Fiți atenți! Voi știți — și așa e — că melcii sînt  
ființe solitare. Fiecare cînd iese din ou își vede de treaba



desen de VALENTIN POPA



lui... Ei nu trăiesc în colonii, ca furnicile de pildă. Nu. Fiecare pe socoteala lui. Umblă, roade muguri și frunză, îmbrănește, moare, unul ici, unul colo, care pe unde apucă. Dar acum ce vedeți? Se întâmplă că e vorba de o catastrofă care amenință existența speciei.

Se întunecase. Camelia îi atinse mâna lui Răzvan.

— Ți-am spus că e nebun!

— Tac! Nu e!

— Hai să mergem.

— Lasă-mă să-l ascult. Ascultă și tu...

— Când sînt cataclisme vietățile se strîng să moară la un loc. Asta e descoperirea mea. O urmăream de mult. Și acum uite că mi-a venit încă o idee.

— De idei n-ai dus niciodată lipsă.

Ghebosul rîse ca un behăit de ied.

— Ia lasă asta, Ia lasă. Fii atent. Se știe că în timpul marilor flagele oamenii se adună la un loc. Este aceasta o trăsătură umană? Un rezultat al evoluției celui mai superior animal? Așa... E un simț ancestral, pe care îl poartă în el de pe cînd era moluscă... Am urmărit cînd seacă băltoacele cum mormolocii se adună la un loc, claie peste grămadă, ca și melcii aștia... Calcarul fosil de la Sustănești de ce credeți că se află într-un strat atât de gros?... Uite că în memoria ereditară a domnului om mișună attea gînduri și el nu vrea să știe.

Camelia sta ca pe ghimpi.

— Ce spune?

— Spune el ceva

— Nimeni nu poate să moară singur. Și nici măcar să trăiască singur... Fiecare dintre acești melci ar fi avut mai multe șanse de supraviețuire dacă ar fi luat totul pe cont propriu. Un fir de iarbă, o codiță de frunză tot mai scapă de la seceta și de la omizi. Dar nu, ei s-au strîns grămadă, fiecare vrînd parca să dea ceva din vitalitatea lui celuilalt. Așa se întâmplă și cu oamenii.

— Și care e concluzia?

— Cei care tăiesc izolat, fără nevoie de oameni, au murit de mult, acolo în ei, ori s-au născut așa. Ei sînt stăpile lumii.

Tăcură. Omizile foșneau în frunze.

— Nu prea erai un băiat de societate, își aminti Răzvan.

— Ce știi tu, băiețuș... Imi era foame de voi, dar mă țineau departe niște brice deschise... Ale voastre, ale mele... Plecă. Răzvan cu fata de mînd. Ghebosul, șotinc, șotinc, în urma lor.

— Am găsit pînă acum șapte vetre. Imi pare rău că nu am un aparat de fotografiat...

Ajunseseră în marginea luminiișului.

— Mîine vin iar. Poate mai salvez și din aștia.

— Cum să-i salvezi?

— Fur lucernă de pe cîmp și fol de varză. Parcă nu-mi vine să-i las să moară așa ca prostii.

Rise, cu rîsul lui de ied, sări șanțul și o porni de-a lungul șoselei asfaltate, chiar pe mijlocul ei. Responsabilul se căznea să alunge cu pietre niște cîini vagabonzi care dădeau tîrcoale taberei.

„Hanul haiducilor” era o alcătuire hibridă și deșăntată. Sub copertine multicolore de material plastic, mese din trunchiuri retezate de copaci, înconjurată de canapele din nuiele împletite. Ringul de dans — din beton mozaicat în culori violente. Ospătărele purtau costume de păstorițe, iar membrii orchestrei uniforme de pădurari.

Răzvan continua să rămîna bine dispus, mîncă bine și ceru vinul cel mai bun (trebuind să pună banii la vedere, că ospătăreasa nu prea avea încredere în tinerelul cu pantaloni țînțați de în decolorat). Vinul era dulce, cu miros de struguri stafidiiți și fata bău fără ezitare, nu numai că-l plăcea, dar și cu tot dinadinsul să se amorțească, să aibă curajul de a întîmpina acel ceva care era pe drum.

Pantaloni supraelastici, mulat pe coapse, pe solduri, pe pubis. Bluză cu decolteu adînc, pălărie sombrero. dată pe spate. Era Gina, o fostă frumusețe a liceului, cu vreo doi ani mai mare decît Camelia. Se măritase imediat după terminarea școlii cu un inginer de mare specialitate, cu multe călătorii peste hotare. Acum era în America Latină și tînăra doamnă, care între timp devenise cam durdulie, „jesise la aer”.

— Ești singură, o întrebă Răzvan.

— De ce te miri?

— Nu vrei să stai cu noi? Și noi sîntem singuri. Măcar să ne plictisim împreună.

Camelia îi fulgeră cu privirea, dar nici unul dintre ei nu păru să observe. Femeia se așeză și Răzvan mai umblu un pahar.

— Eu nu mă plictisesc niciodată

— Să te cred?

— De ce nu mă crezi?

— Gura asta pare făcută numai pentru mincuni.

— A, nu, rise ea.

— Atunci pentru alte păcate?

— Eu știu, se răsfăță tînăra femeie.

Camelia nu admtea să fie scoasă din joc. Îi luă pe Răzvan la dans.

Se lipi toată de el, de parcă ar fi adormit în bratele lui. De-abia își țira picioarele și băiatul trebuia s-o sprijine să nu cadă.

Se lipi de el și se învîrți cu ea cerul și pămîntul și crezu că știe ce așteaptă.

Dar cînd să înapoiară, Răzvan îi spuse Ginei că ei, Camelia, îi este rău, și trebuie să se ducă la culcare. Tînăra femeie se arătă îngrijorată și se oferă s-o sprijine din partea cealaltă.

— Te simți mai bine, dragă, nu e așa. Rise Răzvan cînd ajunseră în fața cortului. Culcă-te că-ți trece.

Și plecă fără să mai aștepte răspuns.

Camelia îi urmări cu privirea. Gina îngenunchie la poalele cortului său și se strecură înăuntru tîrîndu-se serpește. După ea, Răzvan. Apoi cortul păru că se umflă și se desumflă, ca un stomac ce-si mistuie prada.

Sub cort era cald. Camelia se dezbracă pînă la piele și se trînti pe salteaua pneumatică.

Nu știa cît a trecut, poate că și ațipise, cînd simți că este privită. Sosise acel ceva... dar nu se întâmplă nimic și atunci crăpă ploapele și văzu cu groază vîrît în cort un cap de animal, cu botul luna, cu nările cît pumnii, cu ochii cît cepele. Aproape că lesinase cînd auzi tropăit de tălpi pe alee și-o înjurătură strivită printre dinți. Animalul își retrase capul și o luă la fugă țopînd cu picioarele împletite. Omul îi căra cu joarda pe spinare și-l alungă să pască pe marginea șanțului.

Fata trase peste ea cearceaful și tot restul nopții chinui un fel de plîns cu ochii uscați. Din toată așteptarea aia nu se ivise decît un cap de vîltă. Și vru să moară.

Răzvan veni la ziuă. Se trînti peste pătură și adormi. Avea la început întipărită pe față o oboseală satisfăcută. Dar încetul cu încetul obrazul i se fleșcăi și buzele se pună gîrd. O față de babă sau de bătrîn spinatic...

MARIN IONIȚĂ

## NUNTA

Pe coapsele sfîșiate  
ale luminii,  
îngropat pînă la glezne,  
imi cauți glasul  
forfecat de fluturi  
și pînă la genunchi  
îngropat,  
degetele-ți aleargă  
neputincioase  
peste-aripa mea  
pudrată de penumbra,  
și pînă la mijloc îngropat  
imi sorbi alunecarea-n fîntînă,  
și pînă la piept îngropat,  
imi chemi vorbele uscate  
pe pietre,  
și pînă la gît îngropat,  
vei adormi pe gîtul meu  
crepuscular  
și rostogoliți  
ca o lacrimă,  
pe pieptul gol

Poezia peisagistică a fost pentru literatura postbelică una dintre preocupările cele mai însemnate. Decorul natural constituia un tip de geografie lirică în care trebuiau să se recunoască trăsăturile de relief tipice ale patriei. Tema se poate regăsi aproape în reperoriul oricărui poet fără a fi incomodat de faptul că au mai fost formulate imagini asemănătoare sau teze eticiste prea evidente. Procedeele tehnice par uniforme și lipsite de inedit pentru lectorul contemporan. Dar dacă ne gîndim la situația specială a literaturii de atunci, ca și la sarcinile ei concrete, problema capătă o altă dimensiune. Important este că poezia peisagistică își asigura valoarea estetică în măsura în care era implicată ființa umană. Teza, cunoscută în estetică de la Kant încoace, e aplicabilă ori de cîte ori se vorbește despre specificul peisajului natural în comparație cu cel artistic. În poezia modernă, altitudinea față de peisajul natural a variat însă în diferite chipuri. Unul dintre cele mai interesante exemple ni-l oferă Mallarmé care elimină omul sau contururile concrete, realizînd o anume spațialitate goală, pretext pentru implicații filosofice idealiste. Cît privește poezia peisagistică postbelică românească, nu este vorba în cazul ei numai de individualitatea umană contemplatoare, ci de colectivitatea activă care poate prin prezența sa vie să înobileze natura sălbatică și neorganizată. Semnele de recunoaștere ale acestui peisaj le constituie de aceea tractorul, linia de înaltă tensiune, coșul de fabrică, mărturiile ale progresului tehnic. Poezia putea evita transcrierea directă a realității numai în sensul previziunii probabile și necesare, dar în alte privințe autorii nu-și îngăduiau să reformuleze datele concrete pentru realizarea unor orizonturi spațiale convenționale și posibile în planul artei.

A. E. Baconsky, care se întîlnește temporar cu generația literară postbelică, își va însuși parțial aceeași tehnică de figurare a peisajului, însă fără intenția demonstrativă a predecesorilor: „Aud orașele mari care dorm în nisipuri și-n codri / aud așezări viitoare ce dorm ghemuite în stînci, în văzduh, / și-n tăcutele nopți ale minelor. Țara aceasta, / abia deșteptată din lungi rătăciră și din vise, / va sui la zenit” (Voci din necunoscut). Se înțelege că nu este vorba aici de un peisaj unitar și care să exceleze prin densitatea elementelor figurative, autorul exersînd același procedeu al vizionarismului. În schimb A. E., Baconsky a realizat cîteva peisaje distincte în perspectiva viziunii classiciste, unde natura este invocată pentru ea însăși, amintind de unii autori interbelici. Citabile sînt *Goană, Prin cîmpurile Dunării și Natură moartă* care demonstrează totodată virtuți tehnice speciale în arta peisagistică. Primele două se disting nu prin cromatică ori prin surprinderea detaliului caracteristic, ci printr-o rotație neobișnuită a lucrurilor în așa fel încît se naște iluzia că lumea fenomenală își caută o nouă ordine cosmică. În *Natură moartă* este preluată o bine cunoscută temă din pictura veche, dar nu cu intenția renașterii obiectelor incluse în ramă, ci pentru stergerea semnificațiilor originale, recunoscîndu-se astfel aici prefigurări ale unor procedee tehnice desăvîrsite în *Cadavre în vid*.

Dar noutatea peisagisticii lui A. E. Baconsky se poate observa în poeziile în care creatorul se fixează în relief ca individualitate și încearcă să-și schițeze un destin propriu. În acest caz, compozițiile, de cele mai multe ori incoerente, se constituie din alternanță de secvențe biografice foarte vagi cu zone de relief, ele însele situări biografice. Se naște astfel un model de jurnal liric, pretext pentru rememorări de întîmplări trecute, adesea transpu-

al zilei oarbe,  
din timp, în timp,  
voi încerca să cuvînt .

DANIELA CAUREA

## ALBASTRU

Albastru de care mi-e frică  
imi face ziua mai mică;  
se sfarmă cuvintele-n dinți  
de-amarele, gînduri fierbinți.

Printesă pe-o altă culoare  
să fiu — galaxie candoare,  
că prea de credință mă dăru  
și-arunc steaua mea fiercărui...

Și luntrea din mine-amețită  
cerul mi-l duce-n ispită.  
Un fel de potop al uimirii  
mi-aruncă din singe toți mirii.

Și singele-albastru mă-nșeală,  
mi-nvăluie vorba-n sfială.

Pe cine să-ndemn la băut?  
Albastru meu n-are-nceput.

Și nici țările, nici har,  
să ardă destinu-n pahar  
și-apoi să-l prefacă în verde.

Există — o culoare ce pierde.

ANA MAȘLEA

Iartă-mă. Venisem ca să beau.  
Dintr-un cer subțire, ca din joacă.  
Și acele ape ce ardău...  
Iartă-mă, i-atita promoroacă!

Parcă e-o chemare între nori,  
lar. Și-a nins peste pămînt. De cînd  
N-ai privit la stele? Vin coroi...  
Fluieră în margine un gînd.

Riul iar îngheață. Doar pe prund  
Vremea ca o coajă se dezghioacă.  
Între vorbe, iarăși mă ascund.  
Iartă-mă, i-atita promoroacă!

AURA MUȘAT

## VOCAȚIA PEISAJULUI

se în manieră alegorizantă, deci cu intenții semnificative și generalizatoare, și totodată motive pentru alegerea peisajelor pe care le inventează în funcție de ipostaziile afective. Poezia dă atunci impresia unor autentice explozii. Este edificatoare în această privință, abundența verbelor la timpul prezent, în special, **văd, aud, simt, merg, mă întorc**, expresii care traduc obsesia și implicarea reliefului, apoi confesiunile ilustrative, interogațiile tipice: „Vai, cît am rămas de neschimbăți! / Umblu și-acum abia trezit din visării”; „Ce vrei să-mi spui pădure din nord?” „Imi place să privesc afară”; „Din drumuri lungi mă reîntorc mereu”; „Privesc orizontul de noapte al mării”; „Cîte culori au fost O, Doamne, / Și-acum totul e alb, totul e alb — / Pînă departe sub dealuri / Zăpada sărută cîmpurile”. Se vede că unele dintre ele sînt nesemnificative întrucît rămîn la nivelul convenției artistice, dar deseori se certifică faptul că la A. E. Baconsky mediul cosmic natural este văzut la modul subiectiv și în ipostazele posibile ale imaginării („O plajă fără margini, și în zare / Stă marea aspră, întunecată și grea / Nimeni nu trece — nimic nu tresare. / Toate se caută-n inima mea”) — un procedeu tipic de constituire a peisajului. Poezia are o introducere mimetică și din acest punct de vedere s-ar putea spune că nu aduce nici o noutate. Nici versul al patrulea nu poate fi discutat neapărat în sensul ineditului, întrucît procedeele de mărturisire discursivă este comun romanticilor. Dar tocmai dispunerea aparent nesemnificativă a versurilor ne poate dezvălui o anumită schemă după care se organizează compoziția. Căci de aici ele pot evolua fie în sensul mimetismului obișnuit, fie în direcția dezvoltării unor peisaje care nu mai au funcție strict decorativă, ca în modelul clasic: „Spun adio pădurilor, / pădurilor negre din munți, / ce mi-au fost de milenii sălașul. / Am crescut lăloalță cu brazii și carpenii lor, / unde umbra bătrînilor mei rățăcește cu turmele / caprelor negre și luna de toamnă se vede prin arbori, / cu coarne albastre de cer. Vîntul lin, vîntul galben, / și murmurul ploii țîrzi a umblat cale lungă prin visele mele — și viscolul iarna torcea monoton, împrejurul colibelor mele. / torcea, singuratic, și trist, borangic argintiu”. (Spun adio pădurilor). Dacă inițial peisajul este mimetic, obiectiv și se constituie din elemente naturaliste dispuse în planul discursului fără pretenția unor reconstituirii riguroase, pe parcurs se subiectivează și elementele concrete, vîntul ploaia, iarna, trec din planul decorativului în al metaforicului și simbolicului, dezvoltîndu-se proiecțiile din interior ale artistului. Din cauza acestui tratament special al motivelor de peisaj, deseori foarte aglomerate, lectorul este pus în dificultatea de a decide în ce măsură este precumpănită intenția peisagistică sau preocuparea conturării unui portret cu linii de legendă. După asemenea pasaje discursive, inserțiile derutante au menirea să incite fantezia: „Iată urmele lor se mai văd — cîinii mei de culoarea a-murgului stau măturie la toate”. Potul s-a sustras deopotrivă în peisaj și în legendă, iar cititorul nu-și propune să descifreze metafora suspendată — „cîinii mei” — și oarecum enigmatică, de natură mitică. Ne explicăm într-un fel de ce în poezia mai nouă peisajul ca atare, înțeles ca tablou decorativ, nu mai găsește aceeași sollicitare ca la clasici, unde natura coplesitoare prin sublimul ei își „exprimă” propria-i „ființă”. Nu toți poeții interbelici au rămas la aceste formule exterioare. Lucian Blaga, de pildă, îi recunoștea o

existență mitică esențială și de dimensiune cosmică, subordonîndu-i o serie de ierarhii mitice pînă la nivelul umanului și al concretului. Al. Philippide inventa drame cosmice de mare spectaculozitate, fie pentru a realiza cadre adecvate spiritelor geniale, ca Prometeu, fie pentru stabilirea unor corespundențe natură-om, de fond afectiv sau filozofic, amintind de forța creativă baudelaireană. Mai puțin filozof și mai puțin spectacular, A. E. Baconsky preferă tablourile cu cromatică crepusculară care să-i deștepte reveria romantică și obsesia peregrinărilor. Ele sînt posibile substituțiile elementelor decorative cu diversele ipostaze imaginare ale eului, de aceea vîntul nu mai este vînt, marea nu mai este mare, ci transfigurări ale unor sensuri umane. Substituția este perfect acceptabilă întrucît se justifică printr-o concepție animistică proprie, care ține de un cult al vegetalului și al regnului faunistic, înțelese de autor la modul efemerului. Reîntoarcerile în peisaj semnifică regăsiri cu propria vîrstă, de unde notele elegiace specifice. O asemenea categorie de peisaje — evocări, privite deci prin perspectiva timpului, sînt sustrate cromatice pentru că trecerea vremii le estompează contururile reale și fondul coloristic. În schimb, ele accentuează valorile tropice dezvoltînd ipostaze biografice. Alteori, autorul face descrieri concrete și atunci precizările cromatice sînt de o abundență remarcabilă, dar totodată și mimetice. El recunoaște astfel toamna ca anotimpul ce excelează în vestimentația coloristică: „Dar toamna trece galbenă în zare / trece roșcată, trece arămie / și vîntul îi leagă-nă trupul de salcie pe care rîni de purpură și aur / aprinde sărutarea mea țîrzie” (Toamna Ianurilor de erez). De altfel, peisajele preferate sînt muntele și marea în momente cînd schimbările sînt perceptibile și propice meditației, ca noaptea, toamna, sau iarna. Dar cînd evocă muntele și codrul, i se asociază în minte trecutul istoric sau copilăria și atunci este nebulos. Cînd evocă marea este solar și echilibrat sufletește. Oricum, are simțul culorilor, al formelor și al distanțelor, în poezia sa regăsindu-se deopotrivă elemente intime și miniaturale, ca și altele majestuoase, sublime și monumentale. Dar indiferent dacă peisajele sînt sau nu rechemate din memorie, autorul se dovedește un vizual prin excelență. Ele par elaborări momentane, iar compoziția înregistrează aspecte decorative extrem de variate și într-o ritmică neobișnuită. De aici impresia unei poezii filmice sau de reportaj liric. Notarea impresionistă însă a unor decoruri momentane nu este deloc facilă pentru că selecția amănuntelor semnificative devine de importantă capitală în realizarea compozițiilor echilibrate. Cum preferă deseori stilul confesiunilor prea directe sau afișează un sentimentalism rareori ponderat, poemele chiar și multe dintre cele selectate în volumul *Fluxul memoriei*, din 1967, devin foarte puțin atractive la lectură. „Mă duc în cartierele de jos / și apoi pe rîu urmărindu-i cheul îngust / Și sus pe străzi ascunse între arbori” (Aceste lumini, aceste pietre). Sau: „Iertați-mi valuri vorba fără șir / sînt singur doar și noaptea e poate prea țîrzie” (Valurile și noaptea). Toate aceste acumulări verbale sînt de natura tonului discursiv. Dar nu este mai puțin adevărat că A. E. Baconsky convinge de vocația sa peisagistică, dezvoltînd dimensiuni ale genului demne de consemnat.

MAGDA URSACHE



# LOGODNICUL

## ÎNTR-O NOUĂ EDIȚIE

Cortina cădea în 1933 peste Drumul ascuns, al treilea volum din ciclul Hallipilor. Romanul următor, Logodnicul, cu personaje noi, într-o ambianță schimbată, reprezintă un interludiu. Înainte de Rădăcini, scriitoarea se relaxa, dând în 1935 un roman al existențelor mediocre, decorul din Logodnicul nefiind nici rafinat, nici snob, ci mai degrabă plat. Tabourile fastuoase lipsesc, nu însă și relațiile erotice anormale și aspectele clinice. Preocupări burgheze cotidiene, mici automatisme, alternează cu tentative felurite de evaziune, acestea compromise de la început prin lipsa de suport. Nici luciditate, nici pasiune delirantă, gata de explozie. Placiditatea și inconștiența sînt moduri de manifestare curentă iar cîtă vreme rezonanța în conștiință e scăzută, drama mediocrității nu ia proporții. Un vag student întîrziat și funcționar la o bancă particulară din capitală, cu slăbiciune pentru „poză”, cultivă eleganța vestimentară, însă nu din considerente estetice. Fiul dascălului Petre din Brăila, individ de serie, fără probleme intelectuale, se cultivă cu cițiva colegi de la drept secretele modei și frecventează localuri mondene „de mina a doua”. Costel din Logodnicul e un caragialian, un Mitică, suficient și placid, cu aspirații modeste, pe măsura profilului său de aventurier timid, mai mult cu ochii. Primă probă de mediocritate, experiențele lui erotice nu au nimic senzațional, de unde retenția față de o damă în gris, „foarte distinsă”, ca „în romanele-foleton”, pe care o observă la conferințele de la Casa Școalelor. Inițiativă are o femeie, Nina Dragu, „studentă” la conservator, libertină, provocatoare, amica prietenului Lupescu, „înfumurat, elegant” și superficial. Ninon, cum i se spune în intimitate, e nepoata marelui negustor Dragu, unchi în vîrstă, depravat și escroc, care avusese vagi legături, în-

tii cu Ana, sora mai mare a Ninei, continuate metodic cu Nina și concomitent cu mezină Lucica, deocheată și impertinentă. Aceștia sînt protagoniștii.

În fond, Costel e un arivist ratat, fără imaginația balzacianului Lucien de Rubempré din Iluzii pierdute. De menționat, totuși, momentul în care, opac la realitate, micul slujbaş se închipuie dînd „lovitura” la birou, cu o știre extraordinară. „— Domnilor, vă anunț căsătoria mea cu domnișoara Ninon Dragu... un milion zestre! — De ce nu... Toți pa! Paf Bonciu... gura astupată și milionul nod în gît... Nimeni n-ar mai fi suflat... Ce să mai sufle! Verzi toți de invidie...” Monologuri intime ca acestea sînt însă puține, platitudinea alcătuiind un climat cotidian. Lipsit de disponibilități analitice, de vocabular și capacitate de abstractizare, Costel Petrescu nu e capabil de transpunere în situații sufletești străine.

Intriga din Logodnicul — rezultă dintr-o succesiune de situații false, față de care Costel Petrescu („incolor, inodor, insipid”) acționează în contra timp. Sedus de frumusețea lui Ninon, mărginit, el nu sesizează nimic din relațiile acesteia cu „tutorele” și ceilalți, fapt ce permite clasicul trucaj. Unchiul trece drept protector generos. Recepții pretențioase, cu lachei în frac și bufet „ca la Capșa”, par a demonstra o prosperitate unică. Poziția în personaj grav, cu mustați „ca ale Kaizerului”, mare angrosist pe Smîrdan și vicepreședinte al Sfatului negustoresc, „Nenea”, autor de fraude imense, fuge însă bruscat în Italia, însoțit de mezină Lucica. Cum evacuarea surorilor Dragu din casa unchiului falit e inevitabilă, Costel presat de Nina, care-i devine soție, trebuie să alerge după un apartament. Fostul pseudo-logodnic ironizat de colegi, ajunge soț-paravan, pînă cînd Nina, perversă, abandonîndu-l, îl lasă cu Ana, fată bătrînă, urîtă și ursuză. Pare puțin credibil, totuși, Costel acceptă rolul de

„logodnic” al Anei, cu care întreține un concubinaj bizar, străbătut de neliniști.

Nina și Ana sînt două ipostaze ale dragostei, una reprezentînd amorul nerușinat, farmecul comercializat, cealaltă plătînd cu viața clipe de bucurie tardivă. Revelația iubirii îi dă Anei, care se jertfise pentru toți, un impuls egoist devenit obsesie: „— Să dispară Nina dintre ei. Ura pe Costel, dar pe el îl vrea acolo, pe cînd Nina trebuia să piară”. Încercarea de sinucidere a nefericitei, încheiată cu o gravă ulceratie a stomacului, transformă pe logodnic într-un „garde-malade”. Descrișă minuțios, cu competență aproape medicală, boala Anei la spital, ulterior acasă, pînă la moartea prin hemoragii progresive, ocupă jumătate din roman. Atmosfera e grea. De reținut, pe plan psihologic, interesul unui tînar frumos și onest, dar „imbecil”, pentru o femeie urîtă și bolnavă; atașament în care devotamentul și compasiunea țin loc iubirii pasionale. Sentimentul vinovăției deși vag, îi apropie și-i depărtează de zece ori în aceeași zi. Suferința Anei adaugă urîteniei semnele tristeții perpetue. Astfel, „logodnicului” i se arată o Ană epuizată de vărsături cu cheaguri de sînge, mereu între perne, îngurgitînd medicamente și sperînd în vreo minune. Drama femeii impresionează ca expresie a unui destin liniar, unitar în nefericire; de la situația de orfană pînă la aceea de roabă a casei, lipsită de farmec, partea ei e necontenit obscură. Cu „închipuri dintr-o viață netrăită” moartea o eliberează; Ana evocă o psihologie de penumbra la altitudine joasă, nerelevînd latura zguduitoare. Din perspectivă românească, Ana e un personaj deficitar, un fel de „ébauche”, lăsînd impresia de ceva nedefinitivat. Intervine, în această judecată, un sentiment etic nesatisfăcut. În ciclul Hallipilor prăbușirea era logică, dreptă, venea după sfidarea repetată a tuturor norme-

lor. Aici tragicul devine absurd prin insistență și neadecvare la obiect.

Aproape nimic din convulsiile sociale interbelice nu se reflectă în Logodnicul, cîteva situații fiind abia schițate. Concediat din postul mărunt de la bancă, ajuns comisionar la o legătorie, Costel beneficiază temporar de sprijinul unui vechi socialist, acesta reprezentînd o altă lume decît aceea în care se mișcase anterior. „Ceea ce vorbeau (lucrătorii) între ei acolo, era mai de seamă decît flecăreala colegilor de la bancă și a băieților de la bodegă”. Revenirea în ambianța funcționărească relevă psihologia micului slujbaş vechitar: „Pînă la urmă aceia erau socialiști și el era funcționar... Dacă ar fi făcut politică, o făcea alături cu dascălul Petre, deși nu mai știa bine în ce partid e acum dascălul Petre”. Palide sînt și sondajele în mediile brăilene, de o spiritualitate mediocră. Dascălul Petre, „slujitor al bisericii, stîlp de cafenea” și apreciat factor electoral, asociază dexteritatea practică energiei. Mălina, dascălița, fostă institutoare de țară, ține ca fiul să poarte ochelari „legați în aur... ca ai directorului de la liceu...; numai așa de frumusețe”! „Pentru băiatul întors din nou la Brăila, dascălul vizează un post important: „Să trași a mare, mă!”. Recomandă inutilă, deoarece Costel, greoi la minte, are simțul ierarhiei, gîndind ca un parvenit. Revinînd în portul dunărean, el va cultiva „ifosul”. Ideea de a locui cu părinții, oameni fără rang, îl agasează. „Ei erau mai modești, mai jos în grad ca el, care se lansase. Totuși părinții lui aveau cunoștințe bune, de care va profita, în alt fel decît ei, firește (...). Nu va putea locui cu ei, în curtea bisericii, fie ea cît de Domnească. Va sta deoparte, în oras, va avea apartamentul lui. În provincie nu se zice garsonieră, provincia într-un fel e mai aristocratică. Va sta separat și va frecventa lumea bună pe care Dascălul o vedea numai la biserică și la alegeri (...). La Brăila va fi foarte prevăzător în alegerea prietenilor. Adică chiar mai bine fără de prieteni; de la distanță cu toată lumea. El va fi la Brăila ca musafir, pentru interese... Primise mutarea provizorie, pentru interesul carierei. La prima ocazie, cu propete, firește, se va înapoia la

București ca director...” O partidă strălucită cu fata unui grec bogat, „în relații cu cele mai bune familii”, trebuia să fie răsplata sacrificiului pentru exilul în mediul natal.

Eliberat din spațiul închis al subsolului de la București, — unde conviețuise cu Nina și Ana — Costel pare a începe o altă etapă etică. Subsolvul fusese un simbol dublu: al unei existențe sub nivelul comun și al limitelor organice. Autosofisticarea e un mod de a riposta mental ironiilor suportate la birou și în alte părți. Resorturile unor mici ambiții comprimate sînt gata să se destindă, trecînd în latura opusă: „La Brăila toată lumea va ști sau poate chiar să știe că el a părăsit pe dama în gri, marchiza, soție de profesor, a părăsit-o pentru Nina Dragu — Dragu cel de la Sfatul negustoresc, cu proprietăți în Popa Tatu. Ana fusese altceva: o faptă sufletească a lui, o binefacere...”. Drama Anei este explicată rudimentar: „Fată bună, fată de familie, dar fără de noroc; nenorocirile, boala o doborîse. El o ocrotise, o apăruse pe cît putuse”. Reducția spirituală constituie, dealtfel, o caracteristică a mediului, de la desfrînata Ninon Dragu pînă la soția dascălului Petre din Brăila. După decesul Anei, părăsind scena, ex-logodnicul se ridică, în mod neașteptat, la o reflecție de fond livresc. În mîntea lui se perindă frînturi din *Invieria* lui Tolstoi: „...un fel de Maslova și Nehliudov în versiune proprie...”

Hortensia Papadat-Bengescu nu e la largul ei, constatare ce determina pe Pompiliu Constantinescu să vadă în Logodnicul „o operă de a doua mînă a unei prozatoare de primul rang”. Cauza insuccesului ar fi „încrămășarea în scheme”, putîndu-se stabili „un paralelism amănunțit între psihologia personajelor”, din Logodnicul și psihologia altora din romanele anterioare. În ciuda mediului diferențiat, abulicul Costel Petrescu e „o schemă uzată a lui Maxențiu”, un inadaplat, vointara Ninon Dragu ar redita imaginea prietenei Ada; între Sia și Ana „este o similitudine izbitoră” iar vicioasa Mika-Lé reapare sub numele „Lucicăi”, fiind destinată „prin precocitatea ei sexuală” capră „senzualului Dragu”. Continuuînd analogiile, doctorul Rim. (care abuzase de Sia) reapare în Logodnicul sub înfățișarea monstruosului negus-

tor Dragu. Ipocritul Lupescu, amantul Ninei nu e altceva decît „varianta mondenă” a lui Lică Trubadurul. Nu e vorba, totuși, de variante, de „scheme psihologice” reluate<sup>1)</sup>. Analogiile de comportament trebuie văzute în chiar asemănările de mediu; lucrurile se petrec în aceeași arie bucură-reșteană de după primul război mondial, iar eroii, păstrînd proporțiile, aparțin unui mediu cu trăsături comune. Unii au urcat pînă sus, devenind snobi și prețioși, alții și-au strîns aripile, însă în psihologia lor viciul și turpitudinea ocupă un loc egal. În romanul Hallipilor, analiza se orienta spre cazuri limită. Totul e de dimensiuni reduse în Logodnicul.

Spre deosebire de ciclul Hallipilor, fraza de tip oral e alta, simplificată în mod evident, mai concisă și vehiculînd un vocabular obișnuit. Dar particularitățile mediului nu se reflectă într-un limbaj diferențiat, fugarele tablouri cu funcționari și muncitori fiind categoric inexpressive. Prozatoarea nu mai are siguranța tonului analitic dinainte. Rezervele lui G. Călinescu apar voalate. „Unii au găsit acest roman lipsit de interes. Însă tema e foarte originală și bogată în posibilități”<sup>2)</sup>. Practic, romanului îi lipsește suflul. Sadoveanu vedea în eroinele romanilor din tinerețe niște „flori filite”, însoțindu-le cu mîhnire și înțelegere. La Hortensia Papadat-Bengescu incolorul Costel merită, desigur, ironie iar Ninon Dragu dispreț. De ce însă nenorocita Ana, victimă a mediului social, e urmărită cu repulsie ascunsă? Ca efect al atitudinii echivoce, comprehensiunea la care Ana are dreptul, se spulberă sub torentul descrierilor clinice antipatice. Drama femeii urite, pîdită de nenoroc, se desfășoară sub semnul singelui eliberator, dar fiorul etic lipsește. Pînă la un punct, romanul constituie o colecție de existențe deficitare, căci la Costel Petrescu iluziile se lovesc de o voință subnormală iar ceilalți nu se realizează în nici un fel. Nu sînt în Logodnicul nici scelerati nici figuri exemplare.

CONST. CIOPRAGA

1) Pompiliu Constantinescu, *Scrieri alese*, E.S.P.L.A., 1957, p. 197, 198.  
2) *Istoria literaturii române*, Fundația pentru literatură și artă, 1941, p. 657.



## CORNEL REGMAN: CÎCĂ NIȘTE CRONICARI

Un critic, mai ales un critic precum Cornel Regman, supus adesea contestărilor pătimașe, dirijate chiar cu obstinare la un moment dat, trebuie judecat în totalitatea activității lui, și nu pe aspecte luate separat, specifice doar unui anumit moment din evoluția sa literară. „Critica criticii”, substanța volumului în discuție, nu reprezintă o îndeletnicire izolată, ci se integrează unui program critic mai larg, precizat, direct sau indirect, de-a lungul unei cariere de aproape trei decenii. Nu este vorba — s-o spunem de la început — despre expansiunea în critica literară a unui spirit satiric în stare să incomodeze, prin abundență, spiritul critic, ci de

acțiunea dinamică și altă de necesară a unui spirit polemic excepțional care dărimă cu ironie, uneori cu sarcasm, mediocritatea și neadevărul, dar și clădește cu pasiune. Cornel Regman se dovedește înzestrat nu numai cu o calitate de preț a criticului — îndrăzneala, capacitatea de a-și asuma lucid riscul profesînd, atunci cînd trebuie, radicalitatea, dar și cu însușirea de-a înțelege farmecul criticii, de-a fi un scriitor de gust și de-a crea.

Preocupările sale teoretice, deși nu prea abundente, cuprînd un corp de idei clare și sistematice integrate criticilor aplicative. Într-o vreme cînd mulți uită de unde au plecat sau își reneagă cu trufie învătătorii, după ce, din necesități de conjunctură, li idealizaseră altădată, Cornel Regman măturăse fără echivoc: „dascălii noștri în critică au fost și sînt: E. Lovinescu, G. Călinescu, Tudor Vianu, Perpessiciu, Pompiliu Constantinescu, Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu”. De la aceștia criticul a deprins, înainte de toate, lecția înaltă a polemicii ca formă specială de manifestare a raționalismului, trăsătură ce-i este, în fond, structurală. Cornel Regman ne previne cu hotărîre: „critica nu e totuși un teren de joacă pentru îngerași”, dar nici o arenă de vals pentru „criticul trubadur, înzestrat cu o știință specială de a pișca struna la momentul oportun, de a întreține artificial o faimă sau alta”.

Critica practică de Cornel Regman este o critică de atitudine, teoretizată în tradiția lui Pompiliu Constantinescu

cu care are și cele mai multe alinătăți, atît temperamentale, cît și în ceea ce privește concepția despre menirea criticii (criticul adevărat este, după părerea autorului, „un orientator al opiniei publice, al cititorului ca și al scriitorului, dar nu direct, retoric — criticul nu e un dascăl — ci prin intermediul unei operații extrem de delicate, care nu poate lipsi, de descifrare atentă, profundă a valorii și sensurilor cuprinse în opera literară, a virtuților și virtuozităților ei”). În fond, Cornel Regman pornește de la principiile criticii junimiste fiind, și în latura etică, un continuator distins, în vremea noastră, al spiritului maioreșcian pe care n-ar trebui să-l considerăm, cu altă ușurință, inactual.

Un studiu substanțial ca Spiritul Junimi este, într-un fel, o teoretizare a propriului spirit critic și a modalităților lui specifice de manifestare. Judecarea literară, crede Cornel Regman, nu are sens dacă nu este „guvernată de luciditate” și concepută ca o „intervenție în curentul vieții intelectuale, pentru a determina o schimbare”, o „direcție nouă”. Pe lîngă

### cronica literară

„dinamitarea «cu spirit» a prostiei, aberației și solemnității interesate”, un scop esențial este „ideea fortificării inteligențelor prin acțiunea critică”.

Spirit de factură junimistă, Cornel Regman atribuie criticii o misiune de îndrumare, de orientare a „opinie publice”, urmărind să impună adevărul sau să-l reabiliteze dacă a fost falsificat. Franchețea sa este de admirat, mai ales că ea se dezvăluie cu putere într-o acțiune critică strîns legată de evoluția literaturii actuale.

Natură predominant polemică, ceea ce nu convine multora, Cornel Regman înțelege să-și asume riscuri în această carte, punîndu-se în contradicție nu cu puțini dintre criticii și publiciștii de azi. Este justificată o asemenea atitudine? Nu începe nici o îndoială, dacă avem în vedere că după depășirea practicilor sociologice și dogmatice o parte a criticii, aspirînd, normal, spre o metamorfoză totală, a pășit cu ușurință și spre extreme, pernicioase ca și acelea mai vechi. Elogiul, uneori zgomotos, al unor cărți de valoare medie sau de-a dreptul mediocre, impresionismul iad al „umplătorilor

ocazionali de spații tipografice”, la vreme de o anumită secetă”, poncifele și lipsa de probitate sîrînesc pornirile caustice ale autorului care nu rămîne, aproape niciodată, la pura critică a criticii („cronica criticilor literare” se numea rubrica din Tomis). Cornel Regman vine el însuși cu o viziune critică asupra unui scriitor sau altul, dar fără să aibă superstiția că punctul său de vedere este infailibil. Sau, dacă o are, o are în măsura în care criticul adevărat se iluzionează că nu greșește, fără a profesa însă intoleranța. Adversar al exclusivismului și al diletanțismului, ca să nu mai vorbim de „șiera relațiilor și aranjamentelor mutuale”, criticul cheamă la ordine, cerînd altora să asculte nu de opiniile sale, ci de luciditate și onestitate.

Plăcerea lui Cornel Regman de-a polemiza, de-a reduce la absurd (de a „călca” după sistemul covorului de bombe”) părerile critice neîndurate ale contraților sau beția de cuvinte este enormă. Este plăcerea unui ironist de stîrpe aleasă care gustă cu voluptate literatura satirică (o apropiere de Paul Zărețopol e plauzibilă) și înțelege să se folosească, în același timp, de toate posibilitățile criticii pentru a crea. Scriitorul Cornel Regman se distinge în critica noastră printr-un stil „puternic marcat literar”, spunea cu dreptate I. Negoițescu, un stil viguros, pigmentat cu vorbe neaoșe, direct și plastic uneori, de-a dreptul savuros cînd ridiculizează înfrimătatea literară, intoleranța sau sentimentalismul de grup al unei anumite critici animate de pasiuni extraliterare. Aproape toate articolele sînt asemenea unui edificiu construit mîgălos, după un plan care are în vedere toate eventualele întemperi. Chiar dacă unele păreri nu sînt suficiente de argumentate sau nu întesc spre o finalitate critică în spiritul hotărîrii al autorului, Cornel Regman este poate dintre criticii de azi acela preocupat în gradul cel mai înalt de expunerea unui bagaj solid de argumente, de „fapt riguros demonstrat”, deoarece numai în acest fel se poate schimba opinia deformată a unui cititor sau chiar publicist.

Eficiența criticii sale, disociativă și larg cerebrală, este asigurată și de interesul pentru portretul moral, cînd bonom, cu clipești viclene, cînd tăiat în linii satirice ce denotă o vervă excepțională. Cititorul se va convinge cu ușurință că autorul cărții Cîcă niște cronicari... se încruntă numai atunci cînd trebuie, și afirmă atunci cînd se poate. Paginile analitice despre Șt. Augustin Doinaș, Ion Alexandru, Leonid Dimov, Fănuș Neagu ș.a. sînt o dovadă a gustului său rafinat, a capacității lui de-a traduce emoția într-un discurs critic dens, imbiator la lectură.

MIHAI DRĂGAN



# T. S. ELIOT

## CITITOR, POET, CRITIC

În Literatura americană și limba americană Eliot mărturisea că originalitatea sa în prima perioadă de activitate literară consta în încercări de a transpune în timpul său scopurile și realizările epocilor, locurilor și limbilor îndepărtate. De aceea, a studiat limbile orientale, greacă, latina, sanscrită, a citit în copilărie pe Omar Khayyam, John Donne, Jules Laforgue, Verlaine, Rimbaud, Byron, mai târziu pe Baudelaire și Dante, Ezra Pound și William Butler Yeats. Tot de aceea nu mi se par deplasate recomandările lui Philip

Headings cu privire la Pământ pustiu: „Pentru acest poem ne ajută mult cunoașterea operelor waagneriene, a riturilor vegetative discutate de Sir James Frazer în Creanga de aur, a legendelor Sfântului potir și a pachetului de cărți Tarot prezentate în cartea Jessie L. Weston De la ritual la romanță, a tradiției și ritualului creștin, a operei lui Dante și Sfântul Augustin, la care se adaugă liturgia bisericii anglicane; a unei bune părți din literaturile greacă, latină, franceză și engleză (presărate cu puțină germană) cât și a unor clasici ai religiei buddhiste și hinduse”. Poemul are patru sute treizeci și trei de versuri iar referințele, aluziile, citatele și parafrazările sînt mult mai numeroase decît cele descoperite de Headings. Este vorba deci de o nouă formulă poetică, de un stil care depășește atît limitele originalității cît și ale împrumuturilor, realizînd o sinteză a ambelor. Prima publicare a poemului Pământ pustiu și felul în care a fost primit îl determină pe Eliot să adauge notele la edițiile următoare. Din detectivi ai surselor folosite de autor, criticii se transformă în interpreți și afirmă în cor vreoare încontestabilă a Pământului pustiu.

Notele adăugate de T. S. Eliot la Pământ pustiu și Patru quartete trimit pe cititor la o varietate și multitudine complexă de opere literare, filosofice și religioase. Ne găsim puși în fața unui conglomerat de idei care se completează și se resping pe spații și perioade uriașe, simțim povara întregii culturi universale condensată în cîteva pagini. Mai mult, ne întîmpină un Eliot ajuns deja pe culmile gloriei literare care regretă adăugarea notelor ajutoare. Criticul literar a cărui organizare interioară, putere de analiză și perspicacitate au determinat liniile directe ale dezvoltării literaturii engleze pe parcursul mai multor decenii și ale formării gustului literar în perioada dintre războaie leagă facilitarea înțelegerii poeziilor sale de cunoașterea surselor lor. Poeme cu o rigurozitate de construcție rar întîlnită sînt descrise ca simple produse ale imaginației și inspirației.

Oricare din poezii'e și piesele sale, pînă și cele mai puțin cunoscute, ne amintesc că rădăcinile lui Eliot pot fi descoperite în fundamentul solid al culturii apusene și în operele clasice ale filosofiei orientale. Cunoașterea temeinică a operelor de la care pleacă și pe care le folosește poetul se impune de la sine. Eliot însuși, în Selected Essays din 1950, arăta că „următorul pas după citirea de mai multe ori a lui Dante ar trebui să fie lectura cîtorva din cărțile pe care le-a citit el și nu a volumelor moderne despre opera, viața și timpul său, oricît de bune ar fi ele”. (p. 226). Acesta este și motivul pentru care John Middleton Murry avertiza pe cititorii revistei „Adelphi” că Pământ pustiu ar putea fi citit în cincizeci de ani.

Am văzut că, la peste un deceniu și jumătate de la publicarea în volum a poemului, Eliot regretă înscrierea notelor. Cercetătorii din ce în ce mai numeroși ai operelor sale sînt de părere că majoritatea împrumuturilor nu trebuie înțeles în contextele originale, că noul context asigură posibilități suficiente pentru cuprinderea semnificației și funcției poemului. Eliot transmută împrumuturile într-o nouă unitate, cuvintele capătă precizie și forță diferită. „Chinurile transformării singelui în cerneală” înseamnă pentru Eliot înălțarea de structuri care să comunice înainte de a fi înțelese. Poetul se întrebă, fără a găsi răspuns, „de ce tu-turor, din tot ce am auzit, văzut și simțit într-o viață întregă, ne reapar anumite imagini, încercate cu emoție mai mult decît altele?... Asemenea amintiri ar putea să aibă valoare simbolică, dar nu știm ce simbolizează, fiindcă ajung să reprezinte adîncimi de simțire în care nu putem privi”. (The Use of Poetry and the Use of Criticism, 1933). Transpunerea în cuvinte a acestor trăiri nedefinite, în care natura poetului a operat o selecție întîmplătoare, cere eforturi deosebite. Pe parcursul

unei activități literare de peste șase decenii Eliot a publicat poeme care pot fi adunate într-un volum de proporții obișnuite. Lui Empson, într-o seară de vară, pe cînd se pregătea să traverseze Russel Square îi declară că „în cazul multor poeți, cel mai important lucru ar fi să scrie cît mai puțin posibil”.

Aceasta, în primul rînd fiindcă talentul individual are drept singură resursă tradiția, care stabilește o anumită ordine a formelor și ideilor iar o modificare sau completare a acestei ordini nu poate fi făcută decît după cunoașterea treptelor anterioare. Poetul și criticul Eliot cere poetului modern o înțelegere cuprinzătoare a tradiției naționale și europene. Tradiția literaturii, a cărei evoluție este strîns legată de schimbările dintr-o limbă oarecare, cere talentului individual să devină catalizator între sentimentele și emoțiile de comunicat și limbajul, cuvintele în care trebuie să le modeleze.

La Harvard, T. S. Eliot învățase de la Bradley că nu putem concepe un trecut indiferent de noi, că tot ce știm despre trecut este parte din experiența noastră, în prezent. Imaginile concepute de poet în subconștient se vor dispune pe fondul înțelepciunii acumulate în timp, pe fondul tradiției. Creatorul a cărui sensibilitate s-a hrănit la izvoarele culturii își asigură un embrion sănătos, un puls viu pe care nu-l poate realiza nici un efort al voinței. Imaginile frînte, disparate ale culturii poetului se organizează în receptaculul creat de efortul conștient.

În esul despre Hamlet Eliot ne prezintă noțiunea de „corelativ obiectiv”. Pentru a-și exprima emoția în formă artistică poetul trebuie să descopere acest „corelativ obiectiv”, grupul de obiecte, situația sau lanțul de evenimente care să asigure formula pentru acea emoție; prezentarea într-o anumită structură, într-o formă poetică vie a acestor fapte exterioare trebuie să evoce emoția fără întîrziere și fără o prealabilă înțelegere a structurii. Rolul de a descoperi și modela acest receptacul destinat fluidului poetic al subconștientului alimentat de tradiție culturală revine conștientului poetului.

Notele asupra unei definiții a culturii, ne descoperă un Eliot care neagă existența originalității poeziei, a oricărei poezii care nu datorează nimic trecutului. Gîndirea, sensibilitatea și personalitatea poezilor anteriori rămîn plantate în mintea creatorului modern și își caută drumul spre suprafața atunci cînd sînt solicitate de un subiect sau o situație oarecare.

Problema centrală care l-a preocupat pe Eliot a fost legătura dintre gîndire și sentiment, dintre credință și poezie. El a exclus gîndul ca atare din poezie; poezia se ocupă cu experiența gîndirii sau a sentimentelor care ar fi putut să fie sau să nu fie ceea ce a gîndit poetul. Dante nu a gîndit, ci a preluat un sistem coerent de gîndire pe care și-a încrustat versurile cu litere de aur. Shakespeare nu a avut nici acest sistem și nici măcar nu a gîndit pentru că era preocupat prea mult de intruparea acțiunilor omenesti în poezie. „Poetul face poezie, metafizicianul face metafizică. Elbina face miere, păianjenul își țese pînza; nu se poate spune că vreunul dintre ei gîndește: pur și simplu fac”. (Elizabethan Essays, p. 51). Poetul care „gîndește” este pur și simplu poetul care poate exprima echivalentul emoțional al gîndirii. Și aceasta pentru că funcția poeziei nu este intelectuală ci emoțională, pentru că poezia nu poate fi definită în mod adecvat în termeni intelectuali.

Poetul a cărui operă ne trimite la sute de tomuri antice și moderne, ale cărui versuri sînt în majoritate aluzii, citate și parafrazări, ale cărui poezii solicită de la cititor o mare putere de pătrundere grefată pe un solid fond cultural, ne spune Eliot în eseurile sale, nu și-a scris opera cu o enciclopedie în față și nici în urma unei ample documentări. Eliot vrea să ne arate că singurul lucru de care avem nevoie pentru a înțelege versurile în sanscrită cu care își termină Pământul pustiu este sensibilitate, că tot ce a fost odată cultură acumulată de intelect s-a transformat în capacitate emoțională, în receptivitate și apoi în poezie; că tot ce ne trebuie pentru a-l trăi poeziile, nu pentru a le înțelege, este să citim tot ce a citit poetul înainte de a le crea, să dispunem de catalizatorul sentimental în stare să transforme șuvoiul tulburat al informației încercate de emoție în limpezimea lui Walden, totdeauna pregătît să împrumute reflexele oricărui peisaj poetic.

ȘTEFAN AVĂDANEI

## lirică iugoslavă

### ȚANE ANDREEVSKI ÎN CĂUTAREA PRIVELIȘTII

Acea priveliște e-aici, v-o jur,  
pe veci, o doamnă, nu-i pierdută, nu

Ușa deschide și  
și dacă după ea o alta vezi,  
— deschide-o într-o clipă iute și  
și-a treia dacă afli într-un loc  
— deschide-o-ncet, neșovăind, deschi...

Finala ușă o să vie, știu.

În spatele aceleia precis  
nu este vremea frumusețe-n van,  
în spatele aceleia precis  
nu-i aeru-nghețat de amintiri.  
Acolo, da  
gîndirea luminoasă-a unui foc  
nu se amestecă viclean în roș  
cu-a fumului spirală singerind.

Acolo, da  
în spatele aceleia, o, nu-i  
tăciune-amorul viu, melodios.

Acea priveliște e-aici, v-o jur,  
pe veci, o doamnă, nu-i pierdută, nu.

### NU TE DU

Nu te du.  
Culorile te vor striga în cor.  
Văzduhul mut te va șopti pe nori  
și marea te-o gîndi în lungi vibrări:

Nu te du.  
Nu-i nimenea să cîntărească drept  
cît ai luat plecînd și cît ai dat,  
căci peste negrul ce ți-l țes adînc  
culorile în alchimia lor,  
peste destinul ce-l vestește-n danț  
al mării creștet magic inșumat,  
peste văzduhul fără de hotar  
ce ție se deschide la un semn.  
— din ziua ta  
nu face altul tron.

Nu te du

La puntea mării e alaiu-n toi.  
Rămîne-va al frunții tale nimb  
cald, în osmoza denselor culori  
și viu va tremura în asfințit  
în inima văzduhului bolnav  
și-o crește-n ritmul zbuciumat, atras  
și îndoit de-al mărilor zmaragd.

Nu te du.

Culorile te strigă-n arsul git,  
mătăniî scoicile în urmă bat  
și pentru tine șovăie în ceas  
înțepeneala aerului mort.

În românește de HORIA ZILIERU și TAȘKO SAROV

### ANTUN B. SIMIC

#### ÎNTOARCERE

Tu nici nu simți că m-am întors.  
că sînt aproape.

În părul tău de stăruie lumina lunii noaptea,  
să știi că nu lumina s-a furișat tîptil.  
ci eu colind în jurul grădinii casei tale.

De mergi pe drum sub arșița amiezii  
și te oprești deodată din cale speriată,  
de țipetele unei micuțe păsări strani,  
să știi că este strigătul inimii rănite.

Și de-i vedea-n amurguri o umbră rătăcind  
pe jărmlul pașnicilor ape,  
să știi că eu sînt umbra care colindă-ntr-una,  
de parc-aș merge veșnic alături cu tine...

### MILIVOJ SLAVICEK

#### CU RIUL SÎNT ÎN DUȘMĂNIE

Cu riul sînt în dușmănia  
fiindcă-mi curge, curge,  
iar eu nu vreau să curg cum curge el.  
Eu nu pot fi mincat, nu-s pește —  
să mă innee riul ar putea,  
și de aceea nu-l iubesc nicicum,  
deși îi știu și tainele, pe rînd.  
Noi doi sîntem dușmani de moarte,  
fiindcă-mi curge, curge,  
iar eu nu vreau să curg cum curge el  
și doar de-aceea mai sînt încă-n viață!

În românește de VALENTIN DEȘLIU

### OTON ZUPANCIC

#### AI VENIT...

Ai venit cum vine un nor de aur  
peste-al serii trist voal:  
își oprește pasul călătorul  
și nici timp nu are să se mire  
cînd îl prinde-n fapt de seară, dorul.

Ai venit cum vine cintul fetei  
din dumbrăvile vrăjite:  
călătorul se oprește, vîntul  
se topește prin tufișuri calme  
și în foșnet de pădure, cintul.

Ai venit și-am privit ochii negri,  
glasul cristalin l-am ascultat.  
Ai plecat și-atunci am închis ochii  
să visez la norul cel de aur,  
și în vis de tine să m-apropiî...

### MIRAN JARC

#### ELEGIE

O, tu, Patria mea sfîntă.

Sub cerul de azur să-mi stai, pios,  
cuprins de minunata lui tăcere

și a pămîntului mireasmă  
s-o muști, cum ai mușca din piine.

Și freamăt de pădure, și murmur de izvoare  
în drumul tău te-or însoți alai.

În fața ta se-ășterne acum nemărginirea.  
Pășește dară unde inima ta te-ndeamnă!

În românește de G. MIHAILĂ și VALENTIN DEȘLIU



LUCIAN GRIGORESCU :

„Interior de pădure”



# CREATIVITATE UMANĂ, noutate, originalitate, valoare

Este cert că semnificația unui fenomen nu poate fi izolată de exteriorizarea lui, de materializarea lui concretă, vizibilă, constatabilă. A vorbi, deci, despre un act de creație înseamnă a pleca de la manifestarea acestui act, de la realizarea lui într-un produs, într-o operă (literară, muzicală, dramatică, industrială, științifică etc.). Problema se pune, deci, a identificării, a recunoașterii produsului ca operă de creație a omului, fiindcă nu toate realizările umane sînt opere de creație sau nu toate au același coeficient de creativitate. Se cuvine, deci, să plecăm de la întrebarea: „Care sînt criteriile de diagnostic ale unei opere de creație?”

Abia după ce am determinat valoarea operei, putem purcede la analiza modului cum s-a efectuat creația; analiza acțiunii urmează investigației asupra produsului creat.

Aproape unanimitatea cercetătorilor se opresc asupra indicelui ce le pare fundamental în diagnosticul operei creatoare: noutatea. Întrucît însă termenul este sinonim cu acel de inițiere, început, arhetip, primă apariție, origine, model, este firesc ca acest criteriu să fie asociat cu acel al originalității. Să ne oprim puțin asupra acestor semnificații.

Din capul locului se impune eliminarea din noțiunea de noutate a însușirii de absolut, respingerea din înțelesul de noutate a însușirii de creație fără precedent. Creația nu este o apariție ex nihilo, nu este un început absolut, ci o continuare, transformare, modificare a ceea ce a fost sau este în ceea ce n-a fost niciodată și apare pentru prima oară.

Dar precizarea aceasta, căutarea noului în vechi, a necunoscutului în cunoscut, ne face să pierdem aproape orice precizie a diagnosticului; între „da” și „nu” apare un infinit de nuanțe intermediare, greu de determinat. Dacă lumea întreagă este într-o continuă transformare, atunci creația ne apare la tot pasul. Întreaga existență a individului și a societății nu-i decît un neîntrerupt proces de creativitate. În fond, adaptarea la mediu este o succesiune de acte, conștinnd fiecare ceva nou, ca răspuns la noul ambianț. Oricum cunoștință nouă, orice abilitate sau deprindere dobîndită de individ în cursul existenței sale se situează pe linia creativității. Repetiția absolută este neant absolut. Conștiința se menține trează, vigila, atîta timp cît se află într-un proces de reînnoire necentenită, de atenție față de schimbările externe și lăuntrice; ea adoarme în leagănul monotoniei și automatismului.

Să evităm, totuși, extremele. Oricît de nouă și desăvîșită ar părea construcția arhitectonică a unui cuib de pasăre făcut prima oară; oricît de perfectă ar fi forma hexagonală a celulei de ceară construită de albină fără model de imitat, ne dăm seama că asemenea acte, noi pentru individ reprezintă pentru specie repetarea aceluiși act de-a lungul mileniilor; contribuția individului este infimă. La scară umană, unde eredității biologice i se suprapune transmisiunea informațională specifică culturală, tradițională, constatăm în individ același proces neîntrerupt de descoperire a lumii externe, fizice și culturale, și a celei interne, psihice. Fiecare cunoștință dobîndită, fiecare înțeles nou este o descoperire. Întrebarea se pune: „În ce măsură valoarea acestor descoperiri poate fi atribuită conștiinței individuale?”

Cea mai mare parte din ceea ce gîndim și facem este imitație, reproducere de sensuri. Idei, tehnici, transmisiuni individuale de către ambianța socială. În căutarea noului unei descoperiri, investigația ne duce uneori spre începuturile crepusculare ale culturii. Ce este nou, original, individual din patrimoniul culturii sociale? Giovanni Papini se întreabă dacă există în noi vreun nucleu intim și autonom, numai al nostru, și care să nu fie produs de nimeni altul decît de noi și dacă ceea ce numim Eu nu ar fi decît o halucinație a orgoliului nostru. Concluzia: „Nimic nu ne aparține”<sup>1</sup>.

Se cere, deci, să deosebim noul de natură individuală de noul social-istoric. Unii psihologi consideră, cu drept cuvînt, că imitația însăși nu este un proces pasiv de oglindire a unui model. Operă creatoare nu este considerată totuși decît aceea a cărei noutate este socială, prima în existență, dezvoltarea și istoria societății din care face parte individul. Criteriul noutății și originalității, deci, poartă în lumea creației, pecetea socială.

Nu putem trece cu vederea și o altă formă a noutății, forma regresivă. Interacțiunea individ-mediu nu se efectuează numai în sensul adaptării, înțelegerea ca integrare și echilibrare. Noutatea nu este un atribut numai al succesului. Există și noutatea eșecului, a dezintegrării și a disoluției. Alături de „normal”, noutatea posedă și reversul „anormalului”, a patologicului. Dacă nu există boli, ci bolnavi, înseamnă că fiecare caz de insanitate reprezintă o noutate,

o particularitate aparte. Poate fi el considerat ca original?

Monstruoșitatea fizică sau morală reprezintă noutate și originalitate nu numai pentru individ, ci și pentru societate. O crimă sau o „spargere” poartă amprenta originalității în

așa măsură încît un examen atent ne indică cu precizie pe autorul infracțiunii. Poate fi vorba și aici de o operă creatoare? Asemenea acte pot avea, totuși, o rezonanță socială puternică și rămîn uneori înscrise în paginile istoriei. Dacă victoria în războaiele între popoare se datorește folosirii de către un adversar al agentului microbial sau forței explozive nucleare, pot fi oare considerate aceste mijloace drept opere creatoare?

Iată de ce ni se impun, din ce în ce mai imperios, criteriile de apreciere, de valorificare; utilitatea devine criteriu al creativității. Dar care sînt criteriile utilității însăși? Celebritatea profesorului medic Guilloin se datorează invenției taimosului instrument de decapitare umană, folosit ca mijloc util și adecvat scopului urmărit. Folosirea bombei de hidrogen este utilă pentru a asigura victoria asupra adversarului. Istoria religioasă consemnează prezența forțelor demonice alături de cele divine; ingeniozitatea diabolică întrece uneori imaginația divină. Cutia Pandorei a fost plină de surprize neplăcute. Nu este vorba oare de același fenomen de creativitate? Sau trebuie să deosebim utilitatea mijloacelor de utilitatea și valoarea scopurilor? Alegem oare numai latura ascendentă, progresivă și spirituală a înnoirii, dezvoltarea propriu-zisă, în sensul unei anumite realizări și împliniri? Sensul creației se deplasează în cazul acesta spre idealitate; noutatea dobîndește o altitudine, o dimensiune verticală. Ni se impune diferențierea între nivelurile axiologice ale operelor create. Dificultatea diagnosticului se complică prin introducerea criteriilor valorice. Cum se apreciază o operă? Cine o apreciază?

Istoria științei și a culturii este plină de exemple care ne demonstrează ideea că numeroase descoperiri nu au fost recunoscute și apreciate la data apariției lor, ci mult mai târziu. Asemenea soartă au avut-o nu numai creațiile științifice, ci și cele literare, muzicale, plastice. Se poate afirma chiar că cu cît o creație este mai valoroasă cu atît recunoașterea, validarea ei socială este mai tardivă. Excepție fac doar descoperirile a căror utilitate practică este concretă și imediată.

Se citează cazul tînrului matematician Evariste Galois (1811—1832), care a pus bazele algebrei contemporane, inaugurînd o nouă epocă în teoria ecuațiilor. Cele 60 de pagini rămase după moartea lui valorează — după părerea unor oameni de știință de azi — mai mult decît un maldăr de cărți de matematici. Totuși, comunicările făcute de el, cînd avea vîrsta de 18—19 ani, la Academia franceză, fuseseră respinse ca neînțeleșibile și abia după 15 ani au atras atenția specialiștilor, ca fiind de mare valoare, iar un sîert de veac după aceea se descoperă principiile matematice care serviseră de temelie descoperirilor lui Galois. Cum se explică acest fapt istoric? Este interesant că însuși tînrul Galois nu-și dădea seama de importanța descoperirii sale. Scriind unui prieten în ajunul duelului care avea să-i curme viața și, alăturînd scrisorii un număr de alte descoperiri, îi roagă pe acesta să transmită conținutul mesajului matematicienilor Jacobi sau Gauss, pentru ca aceștia să aprecieze importanța ideilor sale; de adevărul lor era sigur; îi lipsea numai măsura valorii acestora.

Este suficient acest exemplu, ca ilustrare a modului cum se validează o operă creatoare. Ne putem închipui mai mult decît atîta: este probabil că unele nume n-au ajuns niciodată să vadă lumina zilei sociale, ideile, faptele sau produsele fiind uneori descoperite (în fond redescoperite) mai târziu de către alții, creații care au avut „șansa” de a fi înregistrate de conștiința socială; adevărații autori rămîn simpți anonimi, neîlind identificați de istorie. Logica notorietății nu urmează totdeauna pe aceea a moralei și justiției.

Se naște o importantă problemă, a raportului dintre creația individuală și ambianța socială. Dacă unele produse individuale rămîn necunoscute, iar altele sînt ridicale la rangul de creație, care sînt însușirile care le fac viabile? Și de ce unele descoperiri au o viață scurtă, efemeră, iar altele se bucură de longevitate seculară, milenară și poate chiar „eternă”, la scara umanității?

Relativitatea criteriului „valoare”, fragilitatea și lipsa de obiectivitate a acțiunii de apreciere a făcut pe unii oameni de știință să renunțe la acest criteriu. Astfel, Carl R. Rogers<sup>2</sup> păstrează numai trei criterii: (1) existența unei concepții, a unei idei, (2) materializarea acesteia și (3) noutatea, originalitatea creației. Eliminînd criteriul valoric, Rogers caracterizează creația prin „apariția în acțiune a unui produs relațional nou”.

Nu putem fi de acord cu asemenea poziție. Am văzut lipsa de precizie a noțiunii de „noutate”. În ceea ce privește, însă, nota relațională, ea se cere recunoscută, determinată, ca și noutatea. Alară de aceasta, delirul unui paranoic sau schizofren poate conține „relații noi”, ceea ce u și făcut pe unii autori să apropie genialitatea de nebunie. Aprecierea formulărilor lui Galois ca neînțeleșibile putea sugera recomandarea adresată autorului de a fi consultat și îngrijit de un psihiatru. Rămîne să repetăm întrebarea: „Care este criteriul care să ne poată servi în deosebirea unei relații noi, fecunde și creatoare, de alta, sterilă și ineficientă?”. Sau, mai precis: „Ce ne face să apreciem un produs nou ca valoare?”. Sîntem siliți să adoptăm criteriul respins de Rogers.

Avem convingerea că nu eliminarea criteriului axiologic, ci dimpotrivă așezarea lui pe o poziție centală ne poate orienta spre descoperirea și înțelegerea factorilor care stimulează forțele creatoare, selectează și ierarhizează valorile creative. O spunem de la început: aprecierea socială, oricît ar fi de relativă, este singurul mijloc de validare a valorii unei creații.

Produsele creației umane, ca orice obiect sau ființă, au un cadru spațial și temporal. Unele rezultate ale efortului și priceperii umane se bucură, după cum am văzut, numai de prețuirea individuală; strigătul „Evrika” rămîne limitat la strălucirea conștiinței individuale și dispăre o dată cu clipa prezentă; efemeride. În alte cazuri, descoperirea atrage atenția celor din jur, se revărsă pe o rază vastă de comunicare, se reține o bucată de vreme, pentru a se topi și dizolva apoi în noianul conștiinței sociale cotidiene. Operele mari și originale capătă dimensiuni mondiale și viața lor tinde spre nemurire. Dimensiunile spațiale și temporale ale notorietății sînt instabile. Oamenii „mari” devin eponimi: numele lor se încrustează în străzi, instituții, epoci. Omul de știință caută să stabilească o ierarhie obiectivă a autorilor și produselor creativității umane.

V. PAVELCU

<sup>1</sup> Giovanni Papini, Gog, Flammarion, 1932, pp. 122—125.  
<sup>2</sup> Carl R. Rogers, Le développement de la personne, Dunod, 1966, pp. 245—259.



LUCIAN GRIGORESCU:

„Fata cu ochii verzi”

## SENSURILE UMANISMULUI

(Urmare din pag. I-a)

tate anterior, precum și în formele umanismului contemporan. Pe baza acestei scurte caracterizări a sensurilor umanismului, vom încerca să precizăm ce înseamnă umanism în secolul nostru.

O primă accepțiune a umanismului și care este și cea mai restrînsă accepțiune a sa este cea istorică: predilecția pentru aportul lingvistic, literar și filozofic al lumii antice grecești și romane. Werner Jaeger, unul dintre teoreticienii marcanți ai ideii umanismului în epoca contemporană, într-o lucrare închinată acestei probleme, arată că sensul original, clasic al noțiunii, sens în care l-au folosit primii protagoniști conștienți ai ideii umaniste, Varro și Cicero, este cel redat de paideia elenă. Aceasta înseamnă educație și cultură.

Umanismul, în sensul său original, înseamnă procesul educației omului spre forma sa autentică, spre firea omenească adevărată: realizarea omului în sensul ideii de om. Aceasta este adevărata paideia grecească, adoptată de romani ca model<sup>5</sup>.

Pentru greci, educația nu este o chestiune individuală, ci o preocupare aparținînd spiritului comunitar, este un fenomen social. În educarea individului ei pornesc de la un ideal, și anume nu de la unul individual.

Idealul de caracter uman pe care grecii doceau să-l urmeze fiecare individ, nu era un model abstract, gol, existînd în afara timpului și spațiului, ci idealul viu care se dezvoltă pe solul grec și se schimbă, eslmînd fiecare etapă a istoriei și a dezvoltării intelectuale. Acest lucru nu a fost recunoscut de generațiile de umaniști clasici ce au urmat. Chiar umaniști germani din timpul lui Goethe au privit idealul antic grec, ca o manifestare perfectă a adevăratei naturi umane.

Apariția umanismului la greci este legată de conturarea unei concepții noi despre valoarea individului în cadrul comunității. Pentru prima oară omul dobîndește, în concepția grecilor, o valoare autonomă în colectivitatea în care trăiește. Grecii au descoperit însă omul nu prin conștiința eului său subiectiv, ci prin recunoașterea legilor generale ale esenței umane. De aceea, subliniază W. Jaeger, principiul intelectual al culturii grecești nu a fost individualismul, ci umanismul<sup>6</sup>.

Umanismul, în calitatea sa de concept, sau ideal definit, cristalizat într-un curent intelectual, se afirmă din plin în trecerea la sec. XVI. El exprimă idealul unei culturi care își propune să dezvolte la maximum calitățile morale și intelectuale ale omului.

N. Rotenstreich desprinde, alături de sensul prezentat al umanismului, pe cel care indică o atitudine critică față de o situație istorică dată: o atitudine față de istorie care nu este istorică<sup>7</sup>.

Umanismul, în această semnificație, implică ideea caracterului istoric al esenței umane. Realitatea umană este, prin esența sa, formată și influențată nu numai de evenimentele pe care le trăiește ca ființă istorică, ci și de factori care depășesc prezentul. O asemenea înțelegere a umanismului nu caută, într-o perioadă determinată a istoriei — spre ex. la greci — realizarea supremă a omului. Ea insistă asupra valorii perspectivei trecutului pentru prezent. Confruntarea cu trecutul suscită atitudinea critică, lucidă, față de realizările prezentului.

O asemenea concepție despre umanism nu se asociază unei poziții net definite, cum este cazul umanismului clasic.

Umanismul, în al doilea sens, implică efortul de îmbogățire a prezentului prin dimen-

sinea trecutului său.

Al treilea sens al umanismului constă în a vedea în esența inepuizabilă a omului sursa puterilor sale creatoare. Acest sens al umanismului urmărește ca omul, ființă creatoare, să nu fie copleșit de propriile sale creații, ci dimpotrivă să se desăvîrșească prin ele. De altfel, posibilitatea umanismului în epoca contemporană, în care procesul creației de valori, pe toate planurile, cunoaște un ritm accelerat, depinde de condiția de a nu considera nici o manifestare a forțelor creatoare ale omului ca manifestare ultimă și completă a esenței sale.

Al treilea sens al umanismului transcende deci procesul istoric însuși în funcție de ultimul său termen, de om ca ființă creatoare.

Care din aceste trei sensuri ale umanismului răspunde funcției sale în epoca contemporană? Umanismul clasic este în relativ declin. Se pune tot mai des la îndoială valoarea sa normativă și autoritatea sa absolută. Printre cauze, trebuie să amintim tendința de a pune în discuție valoarea moștenirii lumii antice greco-romane, în sensul că astăzi nu se mai admite unanim ca fiind izvorul unic și comun culturilor Occidentului, izvor în care ele comunică și la care se raportează pentru evaluarea meritelor lor. Umanismul clasic, deși nu răspunde valorii funcționale a umanismului în epoca noastră, interesează totuși, prin aspectele permanente ale naturii umane pe care le-a degajat.

În epoca noastră, lumea apare omului ca un domeniu ce așteaptă intervenția sa activă. Înțelegerea pentru înțelegere, contemplarea ca scop în sine, sînt contrabalansate de tendința intervenției active. Tocmai de aceea cel de-al treilea sens al umanismului corespunde sensului umanismului din epoca noastră.

Acțiunea umană este integrată organic umanismului marxist, existențialist și personalist. Cu toate că existențialismul și personalismul

se ocupă de acțiunea umană și procesul realizării valorilor, concepțiile pe care le promovează despre „esența umană” le impune să încarneze, să transpună în istorie, valorile care trăiesc mai întîi în conștiința individuală.

Pentru marxiști, dimpotrivă, punctul de plecare nu este de la om la istorie, ci de la istorie la om. Esența marxismului se concretizează în voința de a elibera omul de toate serviciile sociale și economice.

La nivelul epocii, poate fi considerat ca umanism reprezentativ al acesteia cea formă care îmbină rezultatele cunoașterii și experienței umane anterioare și contemporane cu acțiunea orientată spre lichidarea condițiilor inumane, a tuturor formelor de servitute și înstrăinare, care acordă atenție securității și supraviețuirii tuturor oamenilor, realizării cooperării între popoare. Acestea sînt totodată și trăsăturile care disting, în diferite modalități, umanismul de căile neumaniste de gîndire și acțiune.

Umanismul marxist, sintetizînd valorile progresiste ale trecutului și prezentului, raportează realizarea acestuia la instaurarea unor relații sociale care, restructurînd întreaga viață a societății, fac posibilă înflorirea personalității umane în proporții de masă.

Conținutul fundamental nou al noțiunii de om în gîndirea marxistă, precum și abordarea în același spirit a practicii umanismului, a împiedicat umanismul marxist de a se pierde în considerații utopice, sentimentale, distingîndu-se de variantele abstracte și de nuanțe abstracte ale umanismului contemporan. El constituie forma proprie de umanism a epocii noastre.

<sup>5</sup> W. Jaeger, Paideia, The Ideals of Greek Culture, Oxford, 1965, p. XXIII.

<sup>6</sup> Ibidem, p. XXIII.

<sup>7</sup> N. Rotenstreich, Le sens de l'humanisme dans l'ère technologique, in „Revue philosophique de la France et de l'étranger”, nr. 3, iulie-sept. 1967, p. 338.



În toate timpurile, și pe toate meridia-  
nele, s-a făcut multă vîlvă pe marginea  
acelor indivizi pe care natura i-a în-  
zeștrăat cu o memorie ieșită din comun.  
Așa de exemplu, în 1812, un copil de 8  
ani, pe nume Kolbern, îi uimea pur și simplu  
pe cei din jur cu răspunsurile sale, trădînd o  
intelență, dar mai ales o memorie fenomenală.  
La întrebarea: Cîte minute se cuprind  
în 8 ani?, copilul răspundea aproape extem-  
poraneu: 25.228.800. Asemenea cazuri se în-  
tîlesc și în zilele noastre.

Este cum nu se poate mai firesc a crede  
că asemenea indivizi sînt posesorii unor struc-  
turi morfologice deosebite. Și totuși, lucrurile  
nu stau așa. Marele Einstein, rămas celebru  
nu numai prin teoria relativității, ci și prin  
extraordinarele rociatului mnemonice pe care  
le oferea continuu celor cu care venea în  
contact, a devenit obiectul de dispută al  
anatomistilor. Thomas S. Harnev, intrînd în  
posesia creierului ilustrului matematician și

gene, acestea din urmă cuprînzînd molecule  
de acid desoxiribonucleic (ADN). Foarte vecin  
sub raport chimic cu acesta, este și un alt  
acid aminat, și anume cel ribonucleic (ARN),  
care se găsește în cantități variabile în ace-  
lași nucleu. ARN-ul se constituie în mod con-  
tinuu, modelîndu-se perfect pe fiecare celulă  
de ADN. Se pare că, prin descoperirea acestor  
acizi nucleici, am pătruns în realitate în sa-  
feurile cele mai tainice ale microcosmosului  
biologic și perspective de-a dreptul fascinante,  
legate de genetică, hereditate, carcinogeneză  
și memorie, au și început să apară la orizont.  
Este aproape sigur că cel puțin unul din ace-  
ști acizi, și anume cel ribonucleic, este im-  
plicat în mecanismul memoriei, din moment  
ce s-a constatat creșterea cantității globale de  
ARN în creier, în perioadele de învățare,  
cînd memoria este suprasolicitată iar această  
creștere este și proporțională cu gradul solici-  
tării. De la această observație și pînă la con-  
vingerea că ARN-ul este o substanță speci-

O cauză foarte neglijată de diminuare a  
memoriei o reprezintă abuzul de nicotină,  
alcool, cafea, precum și abuzul de medica-  
mente hipnogene sau numai tranchilizante.  
Automedicația, a devenit în zilele noastre o  
nebulie socială, din moment ce fiecare po-  
sedă în buzunar sau poșetă cîteva asemenea  
mostre. Primejdiile ce revin acestui consum  
exagerat de droguri sînt încă imprezvizibile.  
Procesul ascendent de urbanizare, creînd  
mari aglomerații umane, duce implicit și la  
creșterea riscului fricțiunilor individuale. Or,  
viața în aceste aglomerații sufocante face spi-  
ritul mai superficial și mai puțin receptiv.  
Meditația este distrusă de graba anxioasă a  
acestui secol mecanic, ca și de discontinuita-  
tea ocupațiilor.

În acest uriaș ocean sonor și imagicist oamenii  
se autoeducă instinctiv de a nu mai recepta  
decît ceea ce-i interesează, restul fiind lăsat  
de a vibra la periferia conștiinței exact așa  
cum procedează acei soți care, avînd neveste  
gălăgioase și greu de suportat, se obișnuiesc  
prin a nu mai auzi ce se spun acestea. Drept  
urmare, memoria își pierde treptat particu-  
laritățile ei plastice, creatoare.

Nu trebuie să uităm însă că memoria este  
profund afectată și de oboseală, și mai ales  
de forma sa particulară cuprinsă în noțiunea  
de surmenaj. „Sfînta oboseală musculară”,  
cum atît de plastic și de judicios se exprimă  
fiziologul Paul Chauchard, care te împinge  
obligator la somnul reconfortant și care nu  
este pernicioasă decît în limitele excesului,  
este pe punctul de a fi substituită de bleșe-  
mata oboseală nervoasă, pe care din neferi-  
cire somnul și odihna nu o impresionează.

Este indiscutabil faptul că societatea mo-  
dernă, cu toate realizările ei, crează totuși o  
disociație între procesul biologic al îmbătrîni-  
rii și acela care afectează facultățile mnezice.  
Din acest punct de vedere, acei bătrîni  
profund degradați fiziceste și care arborază  
lotuși o memorie infailibilă, au atras în mod  
justificat atenția cercetătorilor. S-a conchis,  
pe bază de cercetări laborioase, că nu este  
cazul ca cei care se află într-o situație con-  
trară acestora să abandoneze orice speranță  
de ameliorare a memoriei apreciabil de gra-  
dată.

S-au descoperit mijloace terapeutice de  
redresare a memoriei slăbite și, ceea ce este  
mai important, este că aceste mijloace se  
diversifică continuu, făcînd demonstrația că  
în acest domeniu posibilitățile sînt practic  
nelimitate. Holărît lucru: slăbirea memoriei,  
odată cu trecerea anilor, nu reprezintă un  
fapt ineluctabil, cu iz de implacabil destin  
biologic. Ea poate fi antrenată, cultivată, re-  
valorificată.

Înărijirea sănătății, instaurarea ordinei și a  
disciplinei în activitatea zilnică, exercițiul  
continuu al facultăților mnezice, precum și  
repetiția, ca principiu clasic, inviolabil, sînt  
desigur factori dintre cei mai importanți de  
fortificare ai memoriei.

Niște cercetători francezi, au demonstrat  
că și emotivitatea joacă de multe ori un rol  
de prim ordin în procesul diminuării memo-  
riei care neutralizează chiar această emo-  
tivitate excesivă, în scop terapeutic, eliberînd  
în acest fel mecanismele mnezice, pe moment  
inhibate.

Guilford și colaboratorii săi au individua-  
lizat 24 de factori posibili de preheensiune  
mnezică, sugerînd ca element terapeutic așa  
numita gimnastică mnezică, care ar avea rîlul  
gimnastice medicale obișnuite, practică în  
cazul organismelor debilitate. Baumgartner ne  
oferă cifre interesante de recondiționare a  
memoriei, pe un lot de 200 voluntari, pe care  
i-a urmărit îndeaproape în cadrul acestei cure  
de gimnastică mnezică. S. Sved, de la Insti-  
tutul de cercetări psihiatrice din Québec, pro-  
pune stimularea procesului anabolic din neu-  
roni și din celulele satelite, prin metabolîți

ai acidului ribonucleic. Un preparat care se  
bucură de mare vogă în străinătate, alcătuit  
pe acest principiu, este medicamentul denumit  
Cyberol, despre care se zice că ar avea pu-  
terea de a mări procentul de ARN din creier,  
favorizînd acțiunea unor enzime necesare  
acestei sinteze proteice. Un preparat similar  
este Buerlectin și numărul unor asemenea  
preparate cu aceeași acțiune este destul de  
mare. Din nefericire, rezultatele obținute nu  
se ridică la nivelul publicității care se face  
în jurul lor.

O medicație stimulentă, clasică în acest  
sens, este furnizată de acidul glutamic, care  
stă și la baza preparatului românesc denumit  
Glutarom. Dar și efectul preparatelor de acest  
fel este în general scurt și superficial. În  
domeniul medicațiilor mnezice, sîntem încă  
în faza începuturilor dar aceste începuturi  
sînt certe și promițătoare.

O ameliorare considerabilă a memoriei  
vîrstnicilor s-a observat după administrarea  
unei terapeutici hiperbare și, pe marginea  
acestei noi modalități terapeutice de abor-  
dare a problemei, s-a făcut mult caz la con-  
gresul internațional de medicină hiperbară  
care a avut loc anul trecut și unde, un grup  
de cercetători de la universitatea Buffalo au  
venit cu rezultate de-a dreptul uimitoare.  
Treisprezece bolnavi, între 60—70 de ani,  
tratați de acești cercetători în atmosferă de  
100% oxigen, la 2,5 atmosfere timp de 1—2  
ore pe zi, în cursul a două săptămîni, au răs-  
puns excelent la testele clasice de testare a  
memoriei (testul lui Bender-Gestalt, testul de  
integritate organică al lui Tien, testul lui  
Wechsler etc.). S-au observat ameliorări,  
chiar la bolnavii suferînd de arteroscleroză  
cerebrală.

Pentru a mări valoarea studiului, au fost luați  
în observație și subiect maritor, cărora li  
s-a administrat în loc de oxigen 100%, un  
amestec de azot și oxigen, oferînd aproxima-  
tiv aceeași tensiune alveolară în oxigen, ca  
în aerul respirator, la presiunea de o atmo-  
sferă. La aceștia nu s-a observat nici o ame-  
liorare a testelor de memorizare.

Se consideră că, deocamdată, este prematur  
de a introduce oxigenarea hiperbară în tra-  
tamentul curent al pierderilor de memorie,  
dar este de presupus că din aceste cercetări  
se va putea obține un salt calitativ în această  
problemă.

Nu mai încapă nici o îndoială că perioada  
de uitare a memoriei, în care se pare că  
acele cunoștințe pe care le avem despre ea  
au încremenit printre rîndurile din manualele  
de specialitate, a fost depășită. Astăzi s-a  
pornit o ofensivă pe toate fronturile, poliva-  
lentă și concentrată, împotriva acestei pete  
albe de pe firmamentul psihic. În U.R.S.S. s-a  
creat chiar un institut special pentru studie-  
rea complexă a memoriei (la Pușcino). Insti-  
tute cu profil similar au apărut încă în multe  
alte locuri din lume. Acest fenomen psihu-  
somatic, cu un rol atît de considerabil în  
viața omului, merită într-adevăr o asemenea  
atenție. Experiențe laborioase sînt în curs. Să  
sperăm într-o pilulă a memorizării și într-o  
alta cu efecte contrare, a uitării? De ce nu,  
din moment ce știința ne-a făcut demonstra-  
ții și mai incredibile. Cînd omul va ști să-și  
extindă după dorință facultățile mnezice, pro-  
ductivitatea creierului uman va lua proporții  
pe care azi cu greu ni le putem imagina.  
Dar și pînă a fi în posesia acelor miraculoase  
pilule, există suficiente metode, deloc negli-  
jabile, pentru a ne prelunghi o memorie exis-  
tentă, și pentru a o recondiționa pe cea de-  
gradată.

„Omul — zice Shelley — este o unealtă  
care primește, fără oprire, impresii din afară  
și din lăuntru și care răsună ca o harpă eoli-  
ană, cutremurată de toate vînturile, dînd sub  
suflarea lor, deosebite melodii, mereu schim-  
bate”. Iar aceste melodii, concretizate în  
amintiri, reprezintă poate mecanismul cel mai  
de preț al existenței noastre.

ARCADIE PERCEK

## UITAREA... MEMORIEI

fizician, după moartea acestuia, a rămas pro-  
fund dezamăgit negăsînd nimic deosebit din  
punct de vedere morfologic, la organul stu-  
diat. Aceleași decepții le-a avut și Hary Zimmerman,  
renumitul anatomo-patolog de la u-  
niversitatea din Columbia, care continuă  
descifrarea sub lentilele microscopului, a tai-  
nelor unuiu din cele mai celebre creiere ale  
timpului. Literalmente, după cum declară  
Zimmerman, acest creier nu se deosebea de  
loc de acela al unui om obișnuit.

Și totuși, este de presupus că în structu-  
rile fine ale encefalului, poate la nivelul  
celulei însăși, trebuie să existe formule pro-  
prii, condiționînd particularitățile de expre-  
sie ale indivizilor, în registrul mnemonic.

Geneza amintirii, respectiv funcționalitatea  
memoriei, se află încă în faza contradicțiilor  
pasionante. Mulți susțin că actul memorizării  
este condițional de existența anumitor pro-  
dusși chimici și că un mecanism chimic asigură  
 trecerea influxului nervos de la o celulă la  
alta. După ei, problemele memoriei sînt ale  
chimiei însăși. Alții contestă vehement acest  
fel de interpretare. Jacqueline Renaud, sus-  
ține cu ferocitate o complicată teorie molecu-  
lară a memoriei, pe care alții, cu aceeași fer-  
voare, o contestă.

Putem afirma cu certitudine că, la ora ac-  
tuală, modalitatea cum creierul confecționează  
amintirile, ca și locul unde se petrece a-  
cest proces, continuă să rămînă de domeniul  
supoziției.

Anumite experiențe ne-au dat pe moment  
senzația, de fapt falsă senzație, că sîntem în  
posesia cheii care ne va mijloci intrarea în  
împărăția zeiței Mnemosine. Niște fiziologi,  
celebri de altfel, pe baza urmăririi curenților  
slabi ce există în creier, prin experimentări  
asidui pe animale și chiar pe oameni, au izo-  
lat în scoarța cerebrală mai multe arii (vizua-  
le, auditive, motorii etc.), ca și o serie de căi  
afereente sau eferente, prin intermediul cărora  
se propagă atît excitațiile, cît și riposta lor  
musculară. Numai că, aceste experiențe de-a  
dreptul încurajatoare, nu au putut anihila ec-  
oul unor experimentări mai vechi, și anume:  
pisicile, cărora li s-a secționat pînă la 98%  
din fibrele nervului optic, au continuat să  
răspundă prompt la testările care le obligau  
să diferențieze anumite imagini, în raporturi  
de frapantă similitudine. Experiențe similare,  
s-au făcut și cu șobolani, și cîini, ca și cu  
maimuțe, toate demonstrînd faptul că fiecare  
sistem senzorial posedă considerabile rezerve  
funcționale.

Unii cercetători consideră că, cel puțin în  
cadrul memoriei, participă aproape toate cele  
circa 14 miliarde de neuroni pe care și i-  
cuprinde creierul uman. Fiecare neuron reflectă  
întreg volumul de informații, în timp ce fie-  
cărei imagini în parte îi corespunde o sub-  
tilă înregistrare proprie de tip holografic, așa-  
dar o hologramă proprie. Se pare că, într-a-  
devăr, creierul folosește acest complex prin-  
cipiu de stocare al informațiilor. Din fizică  
știm că, în cazul hologramei, informațiile pre-  
luate de la obiectele exterioare sînt înre-  
gistrate pe o placă fotografică sub forma unei  
imagini de interferență, aparent lipsită de  
semnificație. Cînd însă această imagine este  
iluminată cu o lumină coerentă (laser de ex-  
emplu), imaginea obiectului în cauză, se re-  
constituie dintr-odată, în tot ansamblul ei.  
Chiar dacă lumina cade numai pe un colț al  
hologramei, imaginea care este înregistrată pe  
toată întinderea plăcii fotografice va ieși la  
iveală în tot ansamblul ei, devenind vizibilă.

Amintirea presupune și ea un mecanism si-  
milar, deoarece apariția ei pare a fi condi-  
ționată de asamblarea unor informații dispa-  
rate, risipite pe toată suprafața creierului, în  
urma unei incitații care apare într-un colț oa-  
recare.

Creierul, în viziunea acestor cercetări, in-  
tră în funcție în mod permanent, cu un mare  
număr de canale. Iar dacă, întîmplător, unul  
din aceste canale se decuplează, ordinul co-  
mandat se efectuează totuși nestingherit, gra-  
ție celorlalte canale, libere în acel moment.  
N-ar fi de loc exclus ca acest fel de exegeză  
a fenomenului mnemonic, să reprezinte în  
realitate o pledoarie indirectă, dacă nu cum-  
va chiar directă, în favoarea acelor teze care  
conduc la manifestările memoriei de desti-  
nului acidului ribonucleic.

Morfologistii și biochimistii au demonstrat  
deja faptul că fiecare nucleu conține cromoso-  
mi care și ei, la rîndul lor, sînt alcătuiți din

fică mecanismelor mnezice nu este decît un  
pas. Se poate conch de deci că sintezele pro-  
teice și, în principal, ciclurile evolutive ale  
ARN-ului joacă un rol considerabil în func-  
țiunea neuronului în general și a memoriei în  
special.

Legile generale care reglează procesul de  
îmbătrînire al funcțiilor psihice sînt în an-  
samblu identice cu acelea care reglează îm-  
bătrînirea fiziologică. Contrar cu ceea ce se  
crede în mod obișnuit, procesul de îmbătrînire  
începe în plină tinerețe, dacă nu chiar în  
adolescență, desfășurîndu-se lent și insidios  
pînă la senescența totală, sau moarte. Este  
afectat țesut după țesut și organ după organ,  
conform unui ritm biologic bine stabilit, care  
prezintă totuși largi variații individuale.

Pînă la circa 14 ani, memoria este din ce în  
ce mai promptă și mai activă. Copilul reține  
pînă la această vîrstă la fel de bine sunetele  
fără semnificație ca și cuvintele cunoscute.  
Pînă la 18 ani, posibilitatea asimilării cuvîn-  
telor cu semnificație crește, în timp ce asi-  
milarea celor fără semnificație scade. Începînd  
de la această vîrstă, ne angajăm pe un  
platou orizontal, cu durată variabilă de par-  
cugere, de la un individ la altul, în ce privește  
potențialul mnezic. Dar, mai devreme  
sau mai tîrziu, senescența va mușca din peri-  
feriile existenței, și odată cu uitarea primelor  
nume proprii (căci așa se întîmplă într-a-  
devăr), ne angajăm pe panta declinului fiziolo-  
gic și psihologic, care și el va prezenta mari  
variații individuale.

Pierderea memoriei este relativ slabă între  
20—50 de ani, fiind cotată de specialiști în  
jur de 10%. S-a observat însă, că memoriile  
superioare, respectiv cele logice sau intelec-  
tuale, caracterizate prin faptul că procesele  
mnemonice sînt din ce în ce mai puțin pure  
și totuși, în același timp, din ce în ce mai  
complicate, pierderile memoriei se accentuează  
mai vizibil odată cu vîrsta, fiind de circa  
40—60%, între aceeași limită de vîrstă din-  
tre 20—50 de ani. De la această vîrstă în  
sus, fiecare caz devine un caz special, evolu-  
lînd pe cont propriu.

Interesant este faptul că toată această evo-  
luție se suprapune în mare parte peste evo-  
luția continutului global de ARN în organismul  
uman. Această cantitate crește cam pînă  
la 40 de ani, rămînd staționară cam pînă la  
60 și apoi descrește progresiv. Paralelismul  
dintre curba ARN-ului și cea a potențialului  
mnezic nu îmbracă însă caractere absolute.

Oricum ar fi, nu se poate contesta faptul  
că memoria frăiește totuși pe spinarea uitării.  
Uitarea este prima lege a memoriei și aceas-  
tă observație constituie deja un fapt clasic.  
În general, 25% din ceea ce ne-am amintit  
azi va fi uitat mîine și așa mai departe.

Memoria fixează în conștiință, nu numai  
ceea ce omul percepe, ci și ceea ce acesta  
gîndește. Din acest motiv, nu putem asemăna  
această facultate psihică cu un herbar sau cu  
un insectar, cum făceau mecanicistii. Din a-  
cest motiv, nu numai că este imposibil, dar  
și nedorit ca tot ceea ce vedem sau gîndim  
să se înmagazineze în creier. Să nu uităm că  
uitarea ne protejează împotriva unor amintiri  
dezagreabile, și ce lucru extraordinar este  
acesta!

Cercetătorii au izolat cauze fiziologice și  
psihologice de pierdere ale memoriei, cum  
sînt tumorile craniene, traumatismele, cașexia,  
convalescența, senescența, oboseala, anemia,  
hiper-emotivitatea, șocul etc.

Vom insista în cele ce urmează asupra unor  
aspecte particulare ale evoluției memoriei, în  
această epocă a tehnocrației, cînd omul tră-  
iește sub semnul mitologiei mașinii. Ritmul  
alert al vieții moderne favorizează înregistra-  
rea superficială a informației. Plutim zi de zi  
într-un ocean de sunete și de imagini, din  
care analizatorul auditiv și vizual abia de mai  
știe să selecționeze ceea ce ne interesează.  
Curiozitățile sînt curînd saturate, iar organele  
de simț oboseite. Acest ritm alert a desființat  
în mod cert răgazul, contemplația; or este  
știut că se reține mai bine conținutul unei  
cărți, dacă din timp în timp te oprești din  
lectură, spre a rezuma în gînd ceea ce ai  
citit sau pur și simplu meditezi pe marginea  
acțiunii. Dar cine mai procedează astfel în  
zilele noastre! Tot acest angrenaj tehnocra-  
tic ne-a obișnuit să citim din trei în trei  
pagini, ca într-o progresie geometrică.



LUCIAN GRIGORESCU :

„Natură statică”



Hans Mokka

in memoriam Ion Juculescu

### Cimitir

Cruci,  
goliuena lemnului,  
luminări,  
lacrimi de ceară,  
bunite  
păzind hotarul nopții.  
Cintec in culori,  
cimitir.

### Triplu autoportret

Vis,  
viață,  
iluzie:  
un acord dincolo de moarte.

### Legenda amurgului

Inchiduri  
de mult vestjite  
glasuri  
retrase in tăcere  
astre,  
labirint de paianjen.

Toate  
in ochi scufundate.

### Dimineața de iarnă

In timpul nopții  
a nins  
in taină

doar iubirea și moartea  
au rămas neatinsse.

### Armonie in galben

Și viața  
și visul  
și iubirea  
și moartea  
și cerul —

invăluită in dorul  
și aripa unui fluture.

In românește de FL. M. PETRESCU

# MEDICINA—UN RISC, O CERTITUDINE?

O convorbire cu prof. dr. ANTOINE LACASSAGNE (Paris)

Lângă vestitul Pantheon, în plin Cartier Latin — se află una dintre cele mai vechi străzi pariziene — rue d'Ulm — sediul unor școli de renume, institute de cercetare, fundații. La numărul 26, atenția ne este captată de o emblemă severă ca o efigie romană: FONDATION CURIE — Departamentul de cercetări medicale al Institutului de Radium. Aici, ne întâlnim cu un mare prieten al României, prof. dr. Antoine Lacassagne, membru al Academiei Naționale de Medicină, al Academiei de Chirurgie, al Academiei de Științe a Franței...

Î se spune „patriarhul medicinei franceze” și nu fără temelie: a fost elevul lui Brochard, Lévy-Bruhl, Bergson. A fondat câteva reviste celebre odinioară precum și publicația pentru copii JEAN-PIERRE. S-a ocupat de biologie, radiologie, demografie, filozofie, hormonologie, cancerologie etc. A publicat vreo 30 studii și lucrări de știință popularizată, fiind inițiatorul mai multor societăți publice ca Liga împotriva cancerului, Liga împotriva alcoolismului etc.

Sînt „date” care definesc măcar parțial personalitatea lui Antoine Lacassagne, nume binecunoscut în lumea științifică internațională, laureat al mai multor premii de prestigiu pentru lucrările sale în domeniul medicinei.

— Ce v-a îndemnat să vă ocupați de medicină?

— Nimic altceva decît suferința! M-am născut într-un cătun, nu departe de Saint-Etienne. Copil fiind, am văzut ce însemna durerea pentru țărani aceia necăjiți din Villerey — cătunul nostru natal — și de aiurea. Medicul era un fel de semizeu, atotputernic, un mare personaj respectat de urbe. Dar atît. Lumea satelor își avea vindecătorii ei, vrăjitori capabili să săvîrșească tot felul de „miracole”. Cu toate acestea se murea pe capete, deși orașul — cu azămintele sale sanitare — era la doi pași...

— Și totuși ați început cu biologia?

— Da. E adevărat: gîndeam pe atunci că biologia și, în general, științele naturii — aveau să-mi ofere un câmp de cercetare mai

larg. Și apoi era o modă. Toată lumea se interesa de biologie cum se interesează astăzi de astronomică! Mai tîrziu m-am înscris totuși la Facultatea de medicină din Paris. Era singurul loc unde se făcea medicină de bună calitate. Aveam atîta energie de cheluit, încît as fi vrut să nu se termine nici cînd studentia...

— Capacitatea unui medic de a pune un diagnostic cît mai aproape de adevăr este un dar, domnule profesor?

— Nicidecum! Nimeni dintre noi nu a fost binecuvîntat de zei în privința aceasta. În schimb, un medic poate dobîndi o anumită dexteritate în acest domeniu, poate deprinde meseria de a diagnostica o maladie după ani de trudă. Trebuie să știi să observi, să distingi, și asta se învață. Unii îi spun fier, alții vocație. Eu numesc acest har — meserie — pur și simplu meserie. Un diagnostic cere unui medic cunoștințe vaste, dar și o mare agilitate de memorie, în fine o anumită capacitate de a decide. E drept că în zilele noastre, medicul trebuie să asimileze mereu noi și noi date, să facă un perpetuu efort de adaptare.

— Dar în ce privește aplicarea unei anumite terapii? În unele cercuri medicale se vorbește de un impas în practicarea terapeliilor medicamentoase, în timp ce adepții unor școli de psihosomatică recomandă cu insistență leacurile tradiționale. Cum trebuie privite aceste tendințe?

— Ca pe un fenomen specific medicinei. Întotdeauna vom înregistra rezerve din partea medicilor în fața unor noi medicamente — și, slavă domnului — zilnic apar circa o sută noi preparate sintetice în industria mondială de medicamente. Pe de altă parte, partizanii așa-numitei medicinei tradiționale — în care am multă încredere de altfel — încearcă să pună în evidență, uneori cu rezultate surprinzătoare, vechi leacuri, simple, la îndemina oricui. În acest context, medicii au de urmat două căi: prima, de a-și sacrifica timpul și energia decelînd datele terapeutice pe care le oferă un nou preparat de sinteză, a doua, de a ignora cu bună știință pe cele apărute pe piața clandestină a medicamentelor, căci se știe — în lume, la ora actuală, există mii de asemenea produse nerecunoscute, neincluse în farmacopeele internaționale. Cît privește psihosomatica, față de un domeniu de reconsiderat! Nimeni dintre noi nu va aduce nici un prejudiciu medicinei dacă se va declara adept al acupuncturii sau al homeopatiei, de pildă. Înainte de toate orice medic trebuie să-și respecte jurămintul de slujitor al sănătății, să cunoască atît metodele terapeutice antice cît și cele moderne.

— Ați afirmat undeva că medicina reprezintă un risc, dar și o certitudine. Cum trebuie înțelese aceste aprecieri?

— Medicina, în sensul larg al cuvîntului, presupune întotdeauna un risc, un risc acceptat; în mințile medicilor stă viața pacientului. Intervenția medicului s-a dovedit de atîtea ori salvatoare, nu numai astăzi, ci și acum un secol, acum un mileniu. Certitudine poate fi, în măsura în care medicii din întreaga lume vor reperta succese categorice în eradicarea unor maladii, în stingerea unor focare. Oricum, în 1970, nu se mai moare așa cum se murea, de pildă, cu un secol în urmă!...

— Și totuși, mai sînt atîtea de făcut în acest domeniu!...

— Evident. Progresele sînt lente: în medicină nu există salturi spectaculoase, de la o zi la alta. Gîndiți-vă numai la grefele lui Barnard, și veți avea imaginea uriașului efort de pus de cardiologi, de chirurși pentru a ameliora starea umană! Au apărut apoi maladii noi, cuprinse în capitolul așa-numitelor maladii de civilizație; altele și-au schimbat evoluția sub influența terapiei medicamentoase dar și tehnici noi, menite să depisteze focare, anomalii. Dacă ne gîndim numai la mașinile electronice de diagnosticare ce prefigurează

ză de pe acum o nouă ramură medicală, acă a medicinei electronice, avem în față o imagine optimistă a marsului înainte al medicinei. Văm apoi laserul, organele artificiale și atîl alte tehnici terapeutice asupra cărora cercetătorii nu și-au spus ultimul cuvînt.

— Știm că ați cunoscut de-a-lungul carierei mulți medici români; de cine vă simțiți legîndeosebi?

— Cu mulți, am fost coleg de facultă. Dar primele contacte ale familiei Lacassagne cu România datează încă din secolul trecut. Tatăl meu, profesor de medicină legală la Facultatea din Lyon a avut ca elev pe Nicolai Minovici. Mi s-a spus deseori că doctorul Minovici era un strălucit savant, apreciat de marele Charcot. Apoi, în casa actorului Eduard de Max s-a împrietenit cu doctorul acestuia Pîrvu, vestit pe atunci în Paris. La rînc meu, în anii în care am urmat cursul de microbiologie la Institutul Pasteur, l-am avut profesor pe eminentul dr. Constantin Levaditi. Omul acesta era întotdeauna la curent cu cele mai însemnate fapte științifice medicale izbînda sa asupra unor maladii infecțioase datorează genului său, dar și marelui său talent de a se apropia de oameni. Levaditi nu părăsea niciodată laboratorul fără un rezultat minim. El a făcut revelatoare experier asupra virusului encefalitei, apreciate de treg Parisul medical. Și a trăit atît de modest.

— Ați lucrat un timp alături de marele savant Ioan Cantacuzino, iar mai tîrziu cu alți medici români. Ce impresie v-au lăsat?

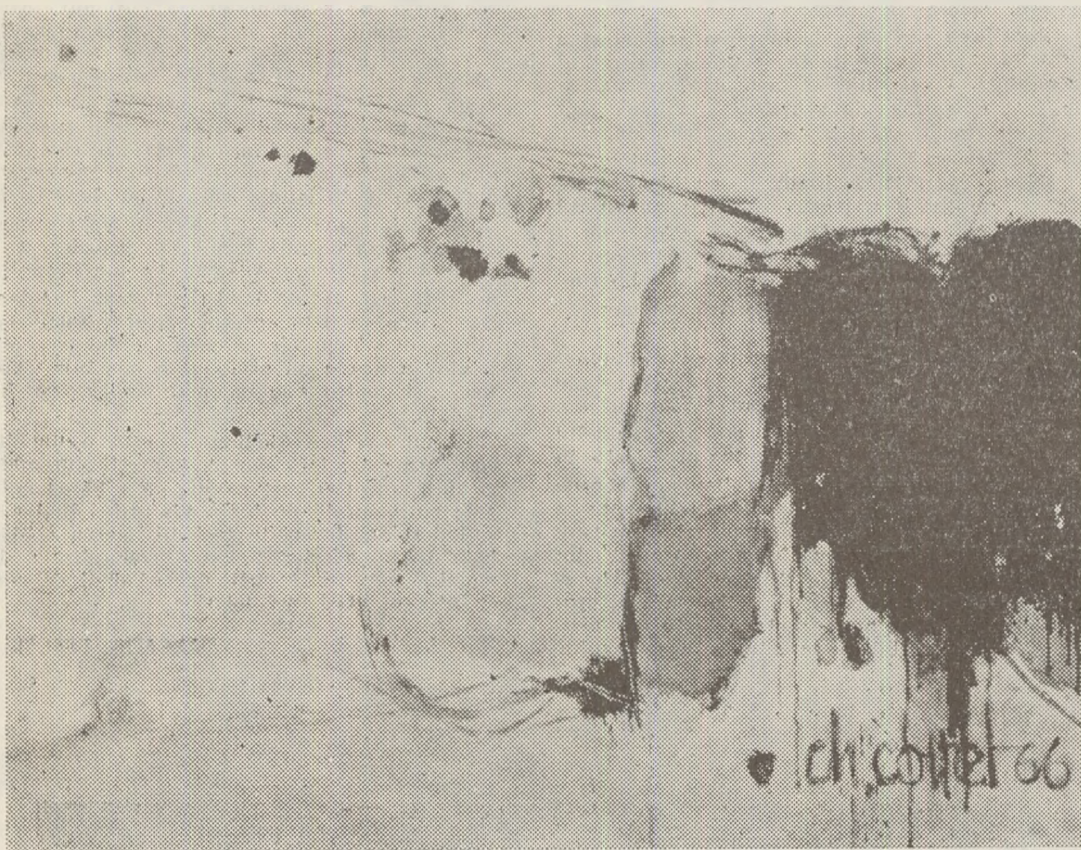
— Excelență! Fiecare își avea personalitatea sa, forțată încă înainte de a poposi în laboratoarele pariziene. Cantacuzino a fost neobosit descoperitor în domeniul bacteriologiei, cunoscut în întreaga lume. Dar a fost și un mare om. Studentii parizieni de atunci au avut în el un adevărat părinte: primele cantine de pe Bulevardul studentesc — Sainr Michel — au luat ființă, datorită străduințelor sale; de la el, am învățat să prețuiesc fiecare minut de laborator; tot în acea perioadă, l-am cunoscut pe doctorul Gheorghe Marinescu: un mare umanist, simpatizat totuși de generația mea...

— Cum apreciați contribuția școlii medicale românești la progresul științelor?

— România este un nesecat izvor de talente. Și Franța îi este revelabilă nu numai în priveste un mare număr de oameni de știință iluștri care și-au făcut cunoscute teorie și lucrările la Paris, dar și datorită prezentei active a unor medici români în instituțiile medico-sanitare franceze. Dar, atur cînd ieși contact cu reprezentanții școlii medicale românești, la ei acasă, faptele lor ne par și mai prestigioase. O asemenea impresie mi-au lăsat întîlnirile medicale la care am participat la București, și unde am cunoscut oameni ca Nicolae Gh. Lupu, C. I. Parh. Aportul școlii medicale românești mi se pare enorm în contextul eforturilor pentru progres în această ramură. Pe temelia bunului renume cîștigat de-a lungul vremii de școala medicală din România se înscriu bună parte a succesele de azi, de mine ale medicinei instituție socială complexă care nu cunoaște frontiere.

— O ultimă chestiune: ce va fi medicina de mine?

— Iată o întrebare căreia nu i se poate un răspuns ferm, imediat. Dacă am ști ce va fi medicina de mine? Dar nu sîntem ghicitori de stele. Progresele medicinei nu pot urma aceeași traiectorie pe care merge evoluția contemporană a tehnicii și științei. Traiecto: acestor progrese e mai sinuoasă, precum noase sînt cărările omului — pentru a pazuza un prea cunoscut poet francez. Medicina fine de atîtea noțiuni umanistice care condamnă să rămînă circumscrisă în sfera manului. Și e firesc să fie așa. Omul nu putea fi înlocuit niciodată de nici un robot oricît de perfecționat ar fi... Judecînd a fel, tehnicile terapeutice mecanizate sau — de la laser la placebo — nu sînt de niste unelte cu care medicul poate opera. În întea acestor unelte, umanitatea medicinei, manitatea medicului, capacitatea acestuia a altă suferință, uneori doar cu un simț cuvînt!



CHARLES COTTET:

„Compoziție”

### comentar

## TENDINȚE ÎN CONTINENTUL EXOTIC

În sud-estul celui de-al V-lea continent, pe drumul băitorilor cu 80 de ani în urmă de căușitorii de aur, a apărut din nou pelerinajul celor dornici de îmbogățire. Cauza acestor activități febrile este nichelul. Și volul de oameni de atacat a aceluiași Kalgoorlie, oraș situat la 300 mile de Perth, capitala statului Western Australia.

Vestea deschiderii unor zăcăminte de nichel s-a răspîndit cu lușeața tulgerului. Acțiunile companiilor de nichel urcă neîncet la bursele din Melbourne și Sidney. Kalgoorlie, oraș care „s-a oștit” mult după febra aurului din anii '90 al secolului trecut, a început să strălucească din nou. S-au construit clădiri noi și moderne în care și-au instalat sediile companiile extractoare.

La Perth, orașul — senzație după descoperirea zăcămintelor, de fier și bauxită, misună din nou agenții de bursă, ziaristii, reprezentanții ai diverselor firme, laboranții și specialiștii ai întreprinderilor extractive. Aceștia din urmă presupun că centura de nichel de la nord și sud de Kalgoorlie este destul de bogată pentru ca la sfîrșitul acestui deceniu Australia să devină o concurență serioasă a Canadei, care deține în prezent primul loc în lume în producția de nichel.

Atras de această perspectivă, capitalul străin a început să se infiltreze în această nouă „mină de aur”, compania „American Metal Climax” a cumpărat 10 la sută din acțiunile „North Kalgoorlie”, care la rîndul său are o participație de 49 la sută în întreprinderea „Scotia Nickel” de lângă Kalgoorlie; „Anaconda” împreună cu compania engleză „Rio Tinto Zinc” și compania australiană „New Broken Hill Consolidated” exploatează în prezența zăcămintelor situate la sud de Kalgoorlie, evaluate la 5 milioane tone.

Dar nu numai în nichel Australia deține recordul. Despre zăcămintele de fier, se spune că cel de-al V-lea continent, ar putea satisface necesitățile întregii lumi. Ea posedă, de asemenea, 35 la sută din rezervele mondiale de bauxită, cele mai mari cantități de plumb din lume și, în sfîrșit, recentele prospecțiuni uranifere din sudul țării care au dat la lăcăz cele mai mari rezerve descoperite vreodată: 55.000 tone oxid de uraniu de cea mai bună calitate.

Profilind de faptul că legislația Australiei nu conține prevederi care să împiedice pătrunderea capitalului străin, firmele engleze, americane și japoneze încearcă să transforme țara într-un mare furnizor de materii prime. Datele publicate de oficiul național de statistică în prima parte a anului în curs oferă

tabloul infiltrării capitalului străin în economia australiană pe ramuri industriale: 87,8 la sută din întreprinderile industriei de automobile și controlate de capitalul străin, 84,6 la sută din extracția de metale neferoase și laminate, 81,6 la sută din prelucrarea petroliferă, 78 la sută din industria chimică, 76,3 la sută din cea farmaceutică și 69 la sută din industria carburanților.

„Australia este pe cale de a deveni o sursă bogată de venituri pentru străinătate, noi periclităm viitorul nostru potențial economic” — este afirmația tot mai des înfîntată în cercurile economice din această țară, remarcă ziarul vest-german „Frankfurter Rundschau”. În ultima vreme, tot mai numeroase sînt luările de poziție în cercurile oficiale australiene în favoarea creerii unor corporații de stat care să la locul capitalului străin, tot mai mulți sînt aceia care cer „australienizarea Australiei”. Se spune chiar că, reînorg la începutul acestui an dintr-o vizită făcută la exploatarea de bauxită, primului ministru John Gorton, despre care se vorbește că are „un simț național mai dezvoltat decît predecesorii săi”, nu și-a putut înăbuși sentimentul de insatisfacție resimțit în fața predominanței firmelor străine. De aici și tendința existentă în prezența în opiniei publice de a se cere autorităților „stabilirea de către Australia a unor obiective proprii, conform intereselor sale naționale”. S-a calculat că, dacă în locul minereurilor ar fi livrate metale și mașini, atunci valoarea exporturilor s-ar tripla. Ministrul dezvoltării industriale a regelunilor Australiei de vest, Charles Court, a declarat că fiecare milion de dolari încasați din exportul de minerale ar putea fi transformat în trei milioane de dolari dacă minereurile ar fi prelucrate în țară. Accentul pus pe industrializare se concretizează în câteva proiecte grandioase, cum ar fi construcția uzinei metalurgice din Kwinana (sudul statului Perth), Uzina atomoelectrică de la Jervis Bay (la sud de Sidney), numeroase exploatare miniere. În statul Queensland etc. Un sfert din produsul național al Australiei este investit în noile uzine.

Pornind de la aceste tendințe noi ce-si fac loc în viața Australiei, se afirmă că țuțea e bună pentru copii și adolescenți, dar după majorat cul îi mai folosesc? Este de fapt cea mai frecventă întrebare pusă în Australia, continentul exotic de la marginea lumii, continent care trăiește în prezent momentul căușitorii febrile a propriei sale personalități.

RADU SIMIONESCU

consemnată de  
GEORGE CUIBUS

### cronica

săptămînal politic, social, cultural

Colegiul de redacție:

AL. ANDRIESCU, N. BARBU (redactor șef adj.), CONST. CIOPRAGA ION CREANGĂ, AL. DIMA, ILIE GRĂMADA, DAN HATMANU, MIRCEA RADU IACOBAN, GAVRIL ISTRATE, 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