

CRONICA

SĂPTĂMINAL POLITIC-SOCIAL-CULTURAL • ANUL VI • Nr. 10 (265) • SIMBĂTĂ 6 III 1971 • 12 PAGINI 1 LEU

PERFECTIONAREA ACTULUI DE CONDUCERE

Din dialogurile platonice și din alte surse reiese că Socrate avea un obicei care i-a atras antipatia multora dintre mairarii Atenei: înconjurat de admiratori și de curioși, el oprea în drum înalții demnitari sau pe cei care aspirau la funcțiuni de vază și le punea întrebări menite să verifice competența de conducător a celor interpelați. Pe cit se pare, cei întrebați nu prea puteau răspunde și plecau desigur profund contrariați, spunându-și că, în definitiv, cel care conduce nu trebuie să fie purtătorul vreunei științe, obligația aceasta revenind celor conduși. Și mai deplasată trebuie să le fi părut solicitarea lui Socrate de a defini conceptele fundamentale implicate de funcția lor. Cum un magistrat nu putea să definească legea sau dreptatea, filozoful se întreba cu glas tare ce șanse sînt că va împărți bine dreptatea atîta vreme cît nu știe ce anume are de împărțit...

Ulterior, pe măsura consolidării diferitelor științe, societățile evolute au cerut de regulă conducătorilor diverselor sectoare de activitate cunoașterea îndeaproape a științelor corespunzătoare, dar multă vreme nu s-a pus măcar problema să le ceară să-și însușească în plus și o știință a conducerii — pentru bunul motiv că nu exista asemenea știință. Ca urmare, la selectarea conducătorilor de diferite nivele, pe lângă pregătirea profesională comună, se lua în considerare doar un sistem de însușiri personale, mai mult sau mai puțin definit: experiența anterioară de conducere, dinamismul, puterea de muncă, capacitatea de a se face ascultat și înțeles ș.a. În ce măsură pot fi evaluate obiectiv aceste însușiri e greu de spus. Numărul imens de erori în selectarea cadrelor de conducere de-a lungul istoriei dovedește că alegerea conducătorilor pe această bază e efectuată de un mare coeficient de incertitudine. Din nefericire, cu toate eforturile lucide care s-au făcut, nici lista calităților necesare pentru o funcție de conducere dată, nici metoda de evaluare a fiecărei însușiri în parte nu au făcut progrese obiectivante substanțiale — deși e sigur că trebuie să existe o matrice specifică de însușiri și un nivel minim necesar al fiecăreia din ele pentru exercitarea unei anumite dregătorii. Să notăm însă că psihologia contemporană a declanșat un adevărat asalt asupra acestei rezistențe probleme și că cel puțin pentru unele domenii de activitate se cunoaște astăzi mai precis ca în trecut tabloul atributelor inițiale cerute unui conducător. Testarea științifică a acestor atribute continuă să rămînă însă doar o speranță.

Succesele reduse obținute în direcția identificării exacte a structurii spirituale a celui propus drept conducător au fost însă contrabalansate în parte de realizările remarcabile în planul cunoașterii științifice a actului de conducere ca atare. Acest act socoțit pînă nu de mult tenebros și inefabil ca un act de creație artistică, a fost supus unei analize pătrunzătoare cu sprijinul tuturor mijloacelor teoretice și instrumentale de care dispune epoca noastră. S-au putut determina astfel articulațiile lui, fine, s-a stabilit care este informația necesară unui conducător spre a putea lua decizii corecte, s-au pus la punct metodele de obținere și prelucrare a acestei informații, au fost degajate reguli de ghidare în acțiunea de conducere — atît reguli generale cit și reguli particulare, de domeniu — și, în fine, a fost definit cu suficientă claritate ansamblul de cunoștințe speciale, extraprofesionale, pe care trebuie să le aibă neapărat un bun conducător într-o sferă și la un nivel de conducere precizate. Pe scurt, străvechea artă a conducerii evoluează rapid spre o știință a conducerii pe care orice conducător e obligat să o învețe ca pe orice știință. Neîndoielnic, asimilarea acestei științe nu duce neapărat la o conducere fără greș; factorul personal continuă să joace un rol important în aplicarea ei, deoarece ea nu este încă nici completă nici perfectă. Totodată, e sigur că cel care conduce pe un fond de aptitudini personale modest, găsește în știința actuală a conducerii un instrument puternic pentru a-și ridica priceperea de a conduce, pentru a mări considerabil eficiența activității sale de conducător. Spre a ilustra forța acestei științe mă voi referi la un singur aspect. Se știe astăzi bine că o condiție esențială a perfecționării unei activități de conducere este existența reacției inverse; orice act de conducere se afinează pe baza acestei reacții, ca într-un sistem de reglare automată a unei mărimi fizice. În mod obscur, lucrul acesta se știe dintotdeauna dar e o mare deosebire între aceste două moduri de a ști. Pe baza definirii buclei de conducere s-a putut trece la studiul informației necesare pe legătura inversă, la elaborarea metodelor de a obține aceste informații. Cine ia o măsură în domeniul său de activitate trebuie să aște, de pildă, care este reac-

ION CURȚEVIC

(continuare în pag. 11-a)



IULIA HALAUCESCU :

„Primăvara”

in celelalte pagini:

ANCIETA „CRONICII”

Tradiție și inovație în proza actuală (răspund: Edgar Papu, Liviu Petrescu, Gh. Grigurcu) pag. 7

CORNELIU ȘTEFANACHE

Jurnal: „Automate” pag. 2

ION OMESCU

Jurnal shakespearian pag. 5

ȘTEFAN OPREA

Sensul contemporaneității în filmele lui Lucian Pintilie pag. 4-5

N. CREȚU

Destin și istorie în romanul de azi pag. 6

E în lumină o sete

Pămîntul cată-n el fîntîni cu apă vie
Și timpului, lege inversă, lasă clipa să-l sape —
O, cum suferă de focul pur al firii
În vis de prund stelar la cumpănă de ape.
E-o sete-n lumină venind de departe —
Chemare a timpului peste margini plecat,
Drum în fîință incendiindu-și ecoul
Legii de zbor cu duhul în fîntîni tăiat.
Cî daltă de flacără prin singele dorului —
Păsări cu alb crud de aripi sparg timpul în noi
Și fiecare clipă trece-ntr-un chip de fîntînă —
Cer al ideii peste gîndul negîndit înapoi...
Cînd aripa gîndului spațiul o neagă
Și timpul o răstoarnă dreaptă-n pămînt,
Oglinzi de apă vie de nesfîrșit ne leagă
Și ne privim în ele ecoul răsîrînt.
O, și trebuie să aibă fîntînile un nume —
Înel de vis al timpului pe sunet frînt;
Și suferim de rana unde lumina

Insetată, din clipă se mută-n cuvînt.

Inscripție

Cîntă pe fluier de os, peste timp, rădăcina
Unui zbor, sferic omenindu-și lumina —
Murmur dacic incendiind din ochi de neutare
Matricea dorului-dor, preasfîntă dogoare;
Ah, dor al pămîntului sărutat cu buze de vis,
Pămînt în ochiul interior al luminii liber deschis,
Cu riuri ce schimbîndu-și undele-ntr-o altă limbă
Nu pot uita nicîcînd nimic din tot ce schimbă,
Și fîntîni la răsrucci, cu al apei fior neclîntit,
Ca o lege, între noduri și zenit —
Ah, dor al pămîntului ce nașterii își știe măsura
Pururi vie-n memorie, față-n față cu el în arsura
Neuităni, dor în lumină de-adevăr fără moarte
Identîc în el însuși, sieși viață și carte
Egale în zile și file, dor ce nu poate să fie gîndit
Decît în matricea acestui pămînt din care-a-ncolțit,
Decît în unitatea acestui pămînt ca fîință și viață —
Suprem adevăr pentru toți ce istoria noastră învață.
Ah, cit sînt al pămîntului meu, îi voi gîndi măsura —
Sunetul firii lui în aerul în care s-a născut
Cum gîndul tăiat într-una-și întrebă tăietura,
Așa și eu pămîntului gîndit măsura îi sărut.

VASILE CONSTANTINESCU

AUTOMATE

Mi-aduc aminte că atunci l-am urmărit cu atenție de la prima și până la ultima-i vorbă. Ca de obicei, venise de acasă cu câteva sute de cuvinte scrise cîteț (cînd avea secretară lucrul era mai ușor), ca să n-o ia pe delături. Să nu spună, doamne ferește, ceva în plus, un singur cuvînt necerchet în prealabil pe toate părțile, ca să nu cumva să supere pe cineva. Și, tot ca de obicei, a vorbit printre primii, a început să arunce în sală sutele lui de cuvinte care îi făceau pe unii să caște sau să-și cercezeze iritați ceasul, iar pe alții să rămînă electrizați, sorbindu-i imperecherile acele de fraze, sîinte în cumplita lor inutilitate, ca pe un vin tonic pentru propria lor existență. Aș fi putut, avînd textul lui, să-l citesc de la sfîrșit, sau să inversez aliniatele, să le bat ca pe niște cărți de joc și rezultatul ar fi fost același. Cu mici modificări, cu adăugiri sau suprimări nesemnificative, rămînea neschimbat, îl mai auzisem în alte împrejurări, rostît cu aceeași seriozitate, însoțit de aceleași gesturi cu siguranță studiate. La un moment dat, tot ascultîndu-l am tresărit: omul ăsta este absent, un ciudat automat care reproduce niște cuvinte exact așa cum își spală dimineața dinții sau cum mîncîncă, numai că firescul lui vine dintr-o stranie spaimă, dintr-o prudență bolnăvicioasă. Imi inchipuiam că niciodată nu pune mai multă pastă pe perița de dinți — știe el exact cît și cum! — iar în restaurant își întreabă partenerul dacă a mîncat vreodată ceea ce a comandat el, cînd este doar vorba despre un banal cîrnat...

Tocmai atunci a fost întrerupt de cel care conducea ședința, fiind rugat să fie „mai concret”. Da, sigur, tocmai acum doream să... — și și-a reluat textul, citîndu-l sau reproducîndu-l din memorie, de la cuvîntul sau virgula unde rămăsese, cu același calm, cu aceeași siguranță, ca și cum s-ar fi pieptănat în fața unei oglinzi. Doar o mină i s-a dus o clipă la frunte, într-un gest de parcă și-ar fi tamponat cu batista fruntea udă.

Plictisit, mă linișteam că n-am făcut nici o descoperire, că totul fusese descoperit mai înainte de mine, ca și acest automat de ucis curajul. Pentru că, transformat într-un semn, într-un simbol dacă vrei, insul apare ca o ființă ce și-a extirpat nu numai curajul, dar și cea mai firavă undă de spontaneitate. De fapt, mi-am spus apoi, într-o clipă de exagerare, omul ăsta s-a sinucis, nu mai este el. Dar imediat: care el? M-am întrebat, privindu-l mai bine. Oare absența, automatismul de acest fel nu înseamnă mai degrabă neputință decît refulare, prudență, sau cum vrei s-o numești? Orice s-ar spune, iată un om fără dușmani, care își plătește lipsa lor cu lipsa de opinie, cu lipsa prietenilor, cu o instrăinare absolută. Orice profesie și-ar alege, orice post ar ocupa, oricite titluri și distincții va obține, el tot aceleași sute de cuvinte, în aceleași imperecheri, ca ale vorbitorului din față, ni le va servi. Știința vorbirii pentru el nu mai este un mijloc de exprimare a gîndurilor, ci un izvor de a adăuga mereu alte și alte straturi la carapacea în care se ascunde. Da, se ascunde, fiindcă în realitate dorințele lui întesc în orice clipă sus, foarte sus, sînt hrăpărețe ca niște pui de vultur, și numai printr-un cumplit chin și le înghite. Ajuns aici, imi amintesc de niște vorbe înțelepte potrivit cărora norocul însoțește pe cei curajoși. Înțelepte vorbe, dar cu o corectare, cu un singur cuvîntel, în plus pe care insul meu îl înfîde pe pîine în fiecare zi cu o foame de gurmaud. Acest curaj este: uneori. Deci, cei curajoși, numai uneori sînt însoțiți de noroc, fiindcă cei cu carapacele în spate își fac destul de bine treburile și în chinul lor, au, doamne, cîte clipe de fericită! Pulina lor inteligență este drămuțată pe cîteva verbe, a evita, a te strecura, a te mentine, a te călări ș.a.m.d. încît totul amintește de micuțul șoricel ce roade cașcavalul pe dinăuntru. O, dar nu sînt deloc niște ființe blînde și moi ca blană. Imi amintesc, cum o dată, în timpător, călcîndu-i unuia virtul pantofului, s-a răburit, a țipal, ca apoi, dîndu-și seama că mă îndepărtează, că nu va și de unde să mă înhațe cînd va avea prilejul, m-a bătut pe umăr și mi-a spus rîzînd: ne repetăm, frate, așa-i? ne repetăm, nimic nu-i nou, nici chiar călcătura ta de adineori, nimic nu adăugăm, reproducem doar, este, dacă vrei, un fel de sfînt manierism, încît... înțelegi ce vream să spun?... I-am spus că înțeleg perfect, și i-am întors zîmbetul, chinîndu-mă cumplit că nu-l puteam lua de revere, pentru că devenisem nepuținos, simpla lui atingere imi auzise și mie, ca în basme, carapacea.

Cel cu sutele de cuvinte îl rostise pe ultimul, și însoțise cu un gest stupid, pusese că el oricum este de acord cu absolut tot ce se va hotărî, fiindcă este incredincînt că nu se poate altfel, și se așezase la loc, lăudînd de mulțumire: încă o zi în care a ieșit din nou în evidență, a făcut încă un pas, își păstrează numele în circulație. Iar eu, eu nu descopeream nimic, nici faptul că sub carapacea aceea cumplită nu poate să fie decît un pustiu sublim.

CORNELIU ȘTEFANACHE



desen de CONST. CIOȘU

ÎN ACTUALITATE: ISTORIA TEATRULUI

O interesantă și bogată sesiune de comunicări cu tema „Probleme actuale ale istoriei teatrului românesc modern și contemporan” a avut loc la București, la mijlocul acestei săptămîni, organizată de Sectorul de cercetări teatrale din Institutul de istoria artei al Academiei de științe sociale și politice.

Reținem cîteva dintre comunicările prezentate pentru reala lor contribuție la elucidarea unor aspecte încă insuficient clarificate din istoria teatrului românesc: „Momentul Caragiale și evoluția teatrului european” (Ovidiu Papadima). „Subiectiv și obiectiv în procesul de reconstituire a fenomenului teatral” (Olga Fleșcan). „Principii estetice divergente în critica teatrală de la începutul secolului XX” (Vicu Mindra). „Perisabilitate și permanență în arta spectacolului” (Mihai Nadin). „Contribuții contemporane românești la definirea conceptului de teatru” (Mădălina Berloga). „Local scenic în spectacolul românesc” (Mihai Dimiu). „Actualizarea textului dramatic clasic în spectacolul românesc contemporan” (Mihaila Tonitza). Alte contribuții au privit actualitatea imediată a fenomenului teatral: „Profesorul Ion Zamfirescu de pîidă se întorcea la ce măsură teatral actual reflectă epoca?”, Andrei Străban și Pavel Cimpeanu s-au ocupat de publicul teatral („Despre noțiunea de participare a publicului” și respectiv „Criticii taxonomice în studierea publicului teatral”), iar Eduard Covaș, directorul Teatrului Tineretului din Piatra-Neamț, a privit „Automatul în arta teatrală”.

Alături de acestea, se mai pot prezenta și alte comunicări valoroase. Iar discuțiile au dovedit utilitatea unor asemenea dezbateri.

ȘANSA FOILETONULUI

Da, este în discuție foiletonul. Cronică literară și literatură (Tribuna 23) (scrisă de M. R. Iacoban) este un articol care merită să fie citit. Cu alte cuvinte, o radiografie exactă și care răspunde cu adăncă realitate. Cronică literară, foiletonul este, prin extensie, până în limitele cărui se realizează contactul direct între scriitor și public. Într-un sens mai larg, foiletonul este o formă de literatură care are ca scop să atragă atenția cititorilor asupra unor probleme culturale și literare. Într-un sens mai restrîns, foiletonul este o formă de literatură care are ca scop să atragă atenția cititorilor asupra unor probleme culturale și literare. Într-un sens mai restrîns, foiletonul este o formă de literatură care are ca scop să atragă atenția cititorilor asupra unor probleme culturale și literare.



de a înrola citatele fundamentale și de a le propune unui sistem de referențe clasic. Construcția cu un sistem arhitectonic complicat, fără un contact firesc, spontan, comut cu ocazia rămîne un acoperiș fără pînie de susținere avînd și, în plus, o tendință de a se desprinde de la temelie. Într-un asemenea caz, comunicarea este imposibilă. Într-un asemenea caz, comunicarea este imposibilă. Într-un asemenea caz, comunicarea este imposibilă.

MOMENT

te, de moment: „scientismul”. Șansa foiletonului stă în reacția, în capacitatea reală de a exprima o impresie, de a comunica o reflecție lirică despre o operă. Deci o percepție vie, un limbaj perfecționat și, mai ales, entuziasm și nu conformism. Texte lincede, uniforme, de un condamnabil didacticism. Textul lui Mircea Tomuș propune și alte idei de mare interes și ar fi păcat ca ele să nu fie fructificate într-o discuție mai largă, căci din foiletoane, din cronici au apărut totuși un număr remarcabil de volume aparținînd lui G. Dimisianu, S. Damian, Valeriu Cristea, Mihai Ungheanu ș.a.

NEOBOSITUL MIHAIL STERIADE

Aflăm din Bruxelles că poetul Mihail Steriade a fost de curînd sărbătorit în cadrul unei ședințe a Tribunei poezice ținută în incinta de la „Théâtre-Poème”, cu prilejul împlinirii a 40 de ani de activitate culturală și literară. De fapt, a fost sărbătorită cu acest prilej literatura și în special poezia română, întrucît prin acest entuziast mesager al culturii noastre avem un contact spiritual tot mai strîns cu publicul european. Firește că, înainte de orice, Mihail Steriade e un subțil poet de limbă franceză, apreciat ca atare în Belgia și chiar la Paris. Dar el, e în același timp, poetul român Mihail Steriade, dornic de a-i convinge pe occidentali că țara sa are o literatură ca merită a fi cunoscută și îndrăgită. Drept care, opera sa de traducător al literii românești clasice și de neobosit propagandist al acestei literaturi necunoscute în lume precum o merită, stîrnește admirație și preuire.

Nu mai departe, chiar împlinirea acestor patru decenii de activitate a corespuns cu apariția volumului „Anthologie inachevée de la Poésie roumaine” întocmit de Mihail Steriade. Cartea aceasta va circula în cercurile apuseane oarecum prin relații de simpatie spirituală, adîncită, pretutindeni, pe care cititorii de limbă franceză încep să arate poeziei lui Eminescu, Bacovia, Arberhi, Barbu, Blaga etc., și contribuind la un spor de prestigiu pentru cultura înfiorată în România socialistă.

BIETUL NEAGU!

Neagu Rădulescu ne-a îndulșit cu răspunsul său, pe care l-a dorit drastic, la o notiță în care, pe drept cuvînt, l se atrăgea atenția că viața teatrală și culturală din atara Capitalei nu poate fi disprețuită pînă la compătimiterea superioară și nițel ironică a celor care activează „prin dulcele oraș ale provinciei”, unde nu ar fi decît „răcoare și liniște plăcută”. Ne-a îndulșit așa cum poate îndulșii cineva care se crede campion și în realitate se răstornă la simpla piedică pusă de un „laic” în ale sportului.

În adevăr, e îndulșitor să ai de-a face cu un preopinat care renunță la afirmările criticate anterioare, efectuînd o piruetă de 180 grade cu fond, depășind însă orice rețineră cu formă (fără violență, insinuară, agitație, lamentație) celui care pretinde că ar merge „mereu pe mîlță și jîratic, ca lăchir”. Dar, să explicăm. N. R., cel care susținea necesitatea racolării definitive la București a actorilor valoroși din provincie (exemplificînd cu Herdan și Vilcu, care și-a făcut destul stagiul în provincie zece ani la Cluj, zece la Iași), renunță la propunerea sa, cu și cînd nici s-ar fi făcut-o și arăd amai că „la materie de teatru un actor ca Vilcu ar trebui văzută mai depe pe scene bucureștene”, — ceea ce e cu totul altceva. Turmele, schimbările de actori, sînt deosebit de utile pentru toate părțile interesate. Assu nu mai însemnă o dispersare activităților „provincienilor”. Dimpotrivă. Dar Neagu nu re-

cuoaste a se afla în contradicție cu el însuși, și-l încredințează pe autorul noiei din „Cronica” de rea credință.

Dar cine-i acest autor? Aici e loată nostimada „polemică”: Neagu i-o reproșează „linărității Irimescu” (în adevăr semnătura era clară), care ar fi însă și autorul Tangoului jucat pe scena de la Giulești. După toate datele, o asemenea piesă, cu titlul întreg „Tango la Nisa”, jucat pe scena de la Giulești (în ațară de multe alte scene din țară, între care trei Naționale), îl aparține lui M. R. Iacoban. Or, Iacoban nu are nimic cu Irimescu și — în ceea ce ne privește — îi cerem scuze pentru că „fără voia noastră, primese un convot de „felicitări” de suburbană în care e „specialist” Neagu! Dar, de aici înainte, auzoga pe care ne-o actualitate, cum ar fi Teoria controlului, Teoria sistemelor ș.a. Cartea se adresează în primul rînd matematicienilor și Inginerilor. Inspirașe la început propinșul nostru se transformă într-un penibil sentiment de jenă. Căci, care sînt „armele” polemistului Neagu? După ce galezăz nepermis prin conuza de persoane, se repede cu nedemne calificări și epitețe asupra presupusului adversar căuțînd să... Să ce, temerare damn Neagu? Căci

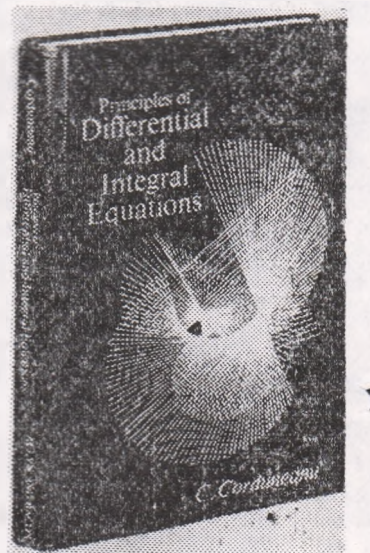


chiar în ipoteza că piesa „Tango la Nisa” ar fi criticabilă, dumneața tot nu ai avea dreptate în afirmările de la început, după cum singur ai și recunoscut, revenind asupra lor. Alunel? Alunel e o chestie de... jînuță. Pentru că e dezgustător ca, din întreaga panoplie a polemicii care presupune, între altele, spirit și cavalerism, să fi rămas numai automatismul înjurăturii. Exemple? Da, le vom oleri, cerînd din nou scuze lui M. R. Iacoban că reproducem asemenea alcătuiri de vorbe. Sîntem însă convinși că, fabricate de crasa inconștiență a lui N. R. și expuse în asemenea context, asemenea opinii, departe de a-i discredită, mai degrabă îl onorează pe autorul „Tangoului la Nisa”. Iată de ce: 1) M.R.I. a fost forțat recent contrate a (sic!) lui Ionesco și Molière; 2) mă caută cu oiseta printre îndurii; 3) Tot M.R.I. este „Molière de Copou” (noroc că nu de Ferenari!); 4) „S-a înghesuit cu Tango-ul la Giulești” prin „Iupie crunte, coate sprîncene, judo, semljudo și carate”; 5) micul autor dramatic diletanș se înghesuiesc spre București... etc. Asupra înșinătorilor de la nr. 4 și 5 poate ar avea ceva de spus Iacoban însuși sau conducerea Teatrului Giulești. Pentru restul afirmațiilor — întreaga noastră compătimitere. Bietul Neagu! Măcar, de-ar reuși să-și contemple autoportretul ce și l-a făcut prin intervențiile sale atît de neînșinate... Si mai vorbește de lăchirism și de... oisțe!

te tineri: elevi care se pregătesc pentru bacalaureat, pentru facultate, adică unor sensibilități critice aflate în faza de formare. Efectul direct al receptării „exegezelor” nu poate fi cel scontat. În loc să se realizeze o apropiere vie, nedoctrinată de operă se lasă loc liber celor mai neașteptate șabloane, truisme critice, transformînd articolul într-o colecție de fraze generale care pot fi aplicate oricărui scriitor. Exemplul cel mai semnificativ în acest sens ni-l oferă două texte apărute în numărul 2 al Familiei din 1971: Baltaul analizat de Eugenia Drașoș și Sentimental istoriei la Sadoveanu, de Valentin Chifor, autorii fiind cadre didactice la Institutul pedagogic din Oradea. Baltaul este invadat de cele mai cunoscute și răsucite afirmații: „...operă de valoare și semnificație națională”. Se trece apoi la rezumatul cărții într-un stil rudimentar, de elev de clasa a X-a: „Subiectul este simplu. În derularea lui pot fi distinsă trei momente principale: așteptarea, căutarea ciobanului și pedepsirea violențelor, într-o succesiune dramatică a acțiunii pornită de eroină pe aneviosul drum al înțăpturii dreptății”. Referatul despre roman nu uită să ne aducă aminte, ca într-o tipică analiză de acum 15-20 de ani, că „Eroul principal al romanului sadovean este soția și nu păstorul omorît de oracii săi, ea în baladă” sau „Titul oierului, Nechifor, răsare din filele cărții ca muntean între munteni”. Tot textul este interesat de astfel de afirmații școlărești. Un alt exemplu de banalizare: „In opoziția cu Lipanil, răii sînt anarștii antipatice, respingătoare chiar, de la prima lor vedere”.

Nici Valentin Chifor nu se îndepărtează de asemenea șabloane: țărănul „este plantat în terenul dur al unui trecut istoric precis delimitat” sau: „Romancierul este solidar mereu cu mulțimile asuprite pentru care depune mărturie din perspectiva actualității”. Fraze generale și plătire gratuită pe deasupra operei. Toate acestea demonstrează incapacitatea de a spune ceva nou și esențial despre o operă care nu trebuie comunicată elevilor în hainăle celor mai înrozitoare banalități. Ce sens are să oferim tinerilor candidații la două examene esențiale un asemenea toront de poezie care, har domnului, se găsește cu diușumul și în manualele școlare!

N. IRIMESCU



PREZENȚE ROMĂNEȘTI

În editura Allyn and Bacon din Boston a apărut recent cartea profesorului Iesean C. Corduneanu, decanul Facultății de matematică-mecanică, intitulată „Principles of Differential and Integral Equations”. Scopul principal al lucrării este discutarea conceptelor și metodele de bază — clasice și moderne — din teoria ecuațiilor diferențiale și integrale. Totodată, se urmărește furnizarea aparatului matematic necesar în vederea abordării unor domenii de investigație de mare actualitate.

BANALIZARE LA... BACALAUREAT!

Dacă nu avem încă o serioasă sinteză despre opera întreagă a lui M. Sadoveanu, scriitor atît de neglijat de o anumită critică, avem însă cu regularitate un soi de așa zise „exegeze” care-i banalizează creația, o fac cunoscută publicului sub o haină nepotrivită. Aceste falsificări și nejustificate „descoperiri” sînt uneori destinate cititorilor foar-

SPORT LUNA PIONEZELOR

Există „Luna cadourilor”, „Luna albiturilor”, acum oflu că ianuară a fost decretată „Luna preparatelor din pește”, (fiindcă, după cum se știe, activitatea de virf în pescuitul românesc se desfășoară la copcă), iar februarie, „Luna curățătorilor chimice” (a vedea ofișele din jurul Pieței Buzești). Aștept să se proclame „Luna pionezelor”, Luna covrigilor cu susan”, „Luna biberoanelor”, „Luna chibriturilor”, ba chiar și „Luna reclamei comerciale inteligente”. Pînă atunci, dați-mi voie să propun primăriei municipiului București proclamarea grabnică a

„Lunii voleiului”. După cum se știe, în conformitate cu o ilogică, trăsniță și abuzivă hotărîre a Federației de volei, în țara noastră acest sport nu se mai practică. Campionatul național feminin a fost mutat în sala Floresca, unde, zilnic, circa 100 de voleibaliste din Iași, Timișoara, Piatra Neamț, Craiova, Cluj ș.a.m.d. își dispută meci după meci departe de publicul lor, sub privirea blajină și oarecum dezinteresată (dacă nu chiar nedumerită) a spectatorilor bucureșteni. În restul țării, pînă la toamnă, ioc volei. Ce contează faptul că echipele

din Iași ori Timișoara aparțin unor cluburi și unui public ce le iubește? Ce contează faptul că ieșeanul, pentru a vedea „Penicilina” la lucru, trebuie să-și ia concediu fără salariu și să se reapeadă pînă la București? Ce contează faptul că sînt sfidate, în numele sloganului „interese superioare” (!?!), cele mai elementare norme ale echității sportive (formațiile bucureștene își dispută toate meciurile pe teren propriu!), ce mai contează faptul că o țară întreagă este, automat, lipsită de voleiul de performanță? Închipuiți-vă ce s-ar întimpla da-

că Federației de fotbal i-ar trece prin cap să adune toate echipele în Capitală, mutînd campionatul pe „Republicii” și „23 August”: oare n-ar fi îndreptățit spectatorul din — să zicem — Craiova să pună mîna pe par și să ciocănească nițeluș în poarta (și nu numai în poarta) cetății de pe „Vasile Conta”?

Cercul zvonul că teii din Copou vor fi mutați la București. Aștept confirmarea din partea Federației de specialitate.

M. R. I.

convorbirile „cronicii“

cu CORNELIU STURZU



— Există întrebări pe care viața le formulează înaintea noastră; întrebări la care oamenii învestiți de societate cu anumite responsabilități sînt datori să răspundă. Ca poet, es-

tetician și director de teatru Dv. sînteți un nume cunoscut și trebuie să recunoșc, controversat. Printre altele, sînteți caracterizat ca un om foarte... „neliniștit“

— Dacă prin „neliniște“ înțelegeți adversitatea mea împotriva rutinei, a suficienței și imposturii artistice de orice proveniență, iară îndoială că sînt. Trăim într-o societate care prin însăși natura ei, prin structurile sale dinamice se opune anchilozării, inclusiv celei din domeniul gândirii artistice iar eu, trăind într-o asemenea societate mi se pare firesc să fiu astfel. Neliniștea creatoare pe care o înțeleg — cel puțin în teorie — ca o veșnică autonemulțumire, ca o tendință de a pune de acord ideile noastre cu realitatea, se naște dintr-un impuls demiurgic și nu dintr-un sentiment al disperării crescut pe un teren spiritual steril.

— Trebuie să considerăm afirmația Dv. ca o profesiune de credință?

— Mai curînd ca o atitudine civică și artistică. De altfel această sete de adevăr uman constituie poate cea mai caracteristică trăsătură a artei noastre contemporane.

— Artă este un concept foarte larg. Să ne referim la teatru, de pildă.

— Unii esteticieni și socio'ogi, susțin că am intrat într-o epocă a vizibilității, iar teatrul — mă refer la spectacolul de teatru, — aparține și el acelor arte în care imaginea artistică își află puterile în plasticitatea ei. Aceasta nu înseamnă că „verbul“ și-a pierdut din forța-i recunoscută. Dimpotrivă. Puterea de penetrație a mesajului în conștiința spectatorului a devenit nebănuit de mare. Teatrul a fost și rămîne o „ogoră“ cea mai politică dintre arte. În fiecare spectacol autentic descoperim un crez, o atitudine, o opțiune.

— Sînteți așadar pentru un teatru angajat?

— Teatrul nu poate fi decît o artă angajată; angajată în viața socială, în mișcarea de idei și progres artistic a țării. Dar am impresia că spun lucruri știute de toată lumea.

— Dacă v-am ruga să reconstituiți, din această perspectivă, activitatea Naționalului din Iași din ultimii cinci ani, asupra căror momente v-ați oprit?

— Existența unui teatru se compune dintr-o succesiune neîntreruptă de momente de tensiune care sînt spectacolele. El, teatrul, este ca o inimă imensă în care diastolele sînt foarte scurte. Să ne oprim asupra celor mai puternice „sistole“, acele spectacole cu larg ecou în rîndul spectatorilor?... Ele au fost numeroase și aș comite o nedreptate dacă nu le-aș aminti pe toate. Ceea ce, înțelegeți, este imposibil.

În ansamblul lor însă aceste spectacole au constituit etape ale unui proces de emancipare de sub tutela unui spirit rutinier și a unui ials academism. În ultimii cinci ani forțele artistice — mă refer în primul rînd la actori — s-au maturizat, ceea ce nu este un lucru lipsit de însemnătate. În același timp, afluxul de talente tinere, în deosebi în ultimii doi ani, a dat un nou impuls activității noastre. Există în Naționalul din Iași regizori și actori tineri, alături de ceilalți cu state de serviciu recunoscute, despre care se vorbește și se va vorbi din ce în ce mai elogios. Sînt convinși.

Dar cred că cel mai important lucru se referă la promovarea dramaturgiei contemporane românești. Alături de autori consacrați, ca Andi Andrieș, A. Baranga, Paul Everac,

Horia Lovinescu, Teodor Mazilu au fost jucați în premieră pe țară — în ultimii cinci ani, dramaturgi de reală vocație: Mircea Radu Iacoban, Ștefan Oprea, Nețu Ionescu, și alții.

— După opinia Dv. care este rolul unui Teatru Național în mișcarea artistică de azi?

— Nu de mult, participînd la festivitățile de acordare a titlului de Teatru Național teatrului din Timișoara, discutăm cu directorul instituției timișorene, actorul Gheorghe Leahu, despre aceste. Am hotărît împreună să adresăm o invitație la dezbateri pe această temă, la care să participe factori de răspundere din cele cinci Naționale ale țării, critici și istorici de teatru. Noi cei de la Iași, avem — liți siguri — cîteva opinii clare în acest sens. Mi-aș permite să sugerez „Cronicii“ inițierea unor dezbateri pe această temă.

— În ultimii doi ani s-a scris mai mult în presă, decît în anii precedenți, despre activitatea Naționalului din Iași, despre spectacolele prezentate. Cum apreciați rolul criticii în activitatea unui teatru?

— Nu concep teatrul fără critică teatrală. În definitiv, opinia tipărită a unui critic este ceea ce rămîne după ce un spectacol s-a consumat. Îmi place să cred în sinceritatea cronicarilor noștri. De altfel avem astăzi un număr de specialiști — teatrologi, ziariști, scriitori — cu o solidă pregătire profesională și un simț al obiectivității demn de toată stima. Pe unii îi cunosc bine și nu mă supăr chiar și atunci cînd sînt foarte severi. Ceea ce mă nedumerește uneori sînt „notele anonime“ din anumite pagini de revistă, injurătura fără acoperire și procesele de intenție semnate cu inițiale. Dar aceasta depinde de etica personală a fiecăruia.

— Este recunoscută importanța regizorului în viața unui teatru...

— Personalitatea regizorului este hotărîtoare. Sînt fericiți că în România există astăzi regizori ca Marietta Sadova, Liviu Ciulei, Sorana Coroamă, V.T. Popa cu care am colaborat, Horea Popescu, R. Penculescu, D. Esrig, Vlad Mugur, Dan Nasta și alții cu care de asemenea teatrul nostru ar dori să colaboreze. Sînt bucuroși că am putut lucra și lucrez cu regizori tineri cum sînt Anca Ovanez, Cătălina Buzoianu, Silviu Leuciu, G. Tească, G. Rada și alții.

— Anul acesta, cu aureola lui jubiliară, prilejuită de aniversarea Partidului, constituie, desigur și pentru Naționalul din Iași un nou prilej de afirmare în viața artistică a patriei.

— Vă asigur că întregul nostru colectiv dorește să întîmpine cum se cuvine cei 50 de ani de existență eroică a Partidului. Vom participa la Festivalul Național de teatru cu un spectacol omagial avînd la bază un text de Paul Cornel Chitic și cu piesa „Duet“ de Andi Andrieș, în regia lui V. T. Popa. Pregătăm deasemenea un turneu în R. P. Polonă, în cadrul schimburilor pe care le avem cu teatrul din Lublin. În decembrie vom aniversa 75 de ani de la inaugurarea localului în care ne aflăm.

— Aș dori să încheiem convorbirea noastră adresîndu-mă de astă dată exclusiv poetului Corneliu Sturzu. La ce lucrați?

— La un volum de esuri despre poezie. De altfel, un scurt fragment a și apărut în Caietul „Vieții românești“ din ianuarie. Și, bineînțeles, la o altă carte de versuri.

Interviu consemnat de
AL. ARBORE

GEORGE PRUTEANU: Cronica literară vă formează sau vă deformează, Nicolae Manolescu? Detaliați, generalizați.

NICOLAE MANOLESCU: Intr-un fel, m-am format scriind cronică literară. Și dacă orice critică are o anumită cadență interioară, a ideilor, a mea a început prin a avea ritmul cerut de foiletonul săptămînal. Nu mi s-a remarcat, de exemplu, la prima carte (*Literatura română de azi*), suflul redus? Cronică face din critic un alergător pe distanțe scurte. Și, iată cum, formîndu-mă, cronică m-a și deformat, aproape în același timp: tot ce am învățat, toate deprinderile mele critice, nu numai mă definesc, dar mă și limitează.

G. P.: În măsura în care orice definire este o plasare între limite.

N. M.: Firește. Înainte de a ști să scriu amănunțit sau să dezvolt un subiect critic, am știut să exprim concis. Nici astăzi nu mă pricep să fac o analiză cu început și sfîrșit, să caracterizez un personaj, să lungesc vorba asupra chestiunilor principale; spun ce am de spus din capul locului, ilustrez cu două-trei exemple și pun punct.

G. P.: Vă negați iscusința speculativă, și totuși *Contradicția lui Maiorescu* o probați suficient.

N. M.: Tot ce se poate. Am o neajmurtă admirație pentru criticii care izbutesc să scoată apă din piatră seacă. În ce mă privește, sînt cărți și autori despre care nu pot articula mai mult de o singură frază. Îmi amintesc de tezele de limba română din liceu: vai, ce bogate erau pe lingă articolele mele de astăzi! Pe vremea aceea puteam să scriu oricît despre orice. Mi-am dat seama mai tîrziu de dezavantajele acestui stil aforistic și laconic: să scrii o întreagă carte în acest stil e ca și cum ai vrea să alergi 10.000 de metri cu viteza unui sprinter. Am încercat să le compensez printr-o structură a ansamblului, să-mi construiesc cărțile pe o idee. Mă obsedează logica superioară a unei cărți. Lucrul n-a trecut neobservat. Așa se explică, probabil, fobia „culegerilor“ de articole de care nu m-am putut lecu nici odată: fiindcă nu sînt în stare să alcătuiască una ca lumea.

G. P.: Dar, peste toate, ce v-a adus cronica?

N. M.: Cînd nu ne mai putem schimba, e bine să ne cunoaștem: de la cronică m-am ales cu un anume fel de a gândi repede și de a judeca prompt, fără să aștept opinia altora. Astăzi, după aproape nouă ani de cînd țin o cronică săptămînală, mă uieț cu mare respect la criticii care știu ce e aceea să ai răbdare, să nu te arunci orbeste înainte, să cumpănești fiecare propoziție pînă cînd echilibrul e alături de perfect înțeles și iluzia nemîșcării. Am păstrat un spirit juvenil de aventură (neconsumat, probabil, la vreme) care e răspunzător de plăcerea cu care scriu cronică: nici o specie a criticii nu transmite senzația aventurii spirituale în egală măsură cu cronică. Mă simt permanent pe un promontoriu avansat, unde vînturile suflă cu mai multă putere decît înăuntrul țării, unde valurile lovesc amenințător și de unde începe necuprinsul. Cronicarul iu-

bește pionieratul și sacrificiul. Cronica e cea mai neconformistă specie de critică și cronicarul, cel mai tînar critic. Cărțile noi nu se descifrează ca niște pergamente seculare, cu ochelari pe nas și cu lumina aplăcată deasupra; ele se citesc cu toate simțurile. Istoricul literar pare a avea în față niște palimpseste, el citește printre rînduri, meticolos și pedant, stăruind la fiecare semn diacritic și umblind prin bibliotecă pentru fiecare cuvînt; cronicarul soarbe dintr-o dată opera. Pentru el nu există decît refuz sau acceptare.

G. P.: Cine doriți să vă citească articolele, spre cine scrieți?

N. M.: Nu scriu pentru nimeni anume; scriu pentru mine însumi. Să nu mă înțelegeți greșit: vreau să spun că nu am în vedere, cînd scriu, decît pe un singur cititor concret, și acela sînt eu. Ceea ce nu înseamnă că, în fapt, nu mă dresc totdeauna și altora, unui public real. Eu îmi sînt doar publicul ideal. Amîndouă aceste categorii de cititori determină, la un loc, ceea ce Sartre numește „situația scriitorului“ la un moment dat. Cum însă? Pentru Sartre, publicul ideal nu ar fi decît reflexul celui real, cu alte cuvinte: nu scriu decît aparent pentru mine, eu sînt ceilalți. Chestiunea mi se pare însă ceva mai complicată: la rîndul lui, nu acționează oare și publicul ideal asupra celui real, în sensul că transferează asupra lui o parte din exigențele proprii? Evident. Publicul este dat scriitorului (istoriceste, înainte de toate) și, în același timp, fiecare scriitor își creează publicul la nivelul exact al capacităților sale artistice.

G. P.: Cum vă simțiți în critica română de azi? Atît cît realizați: cum vă simte „ea“ pe dv.?

N. M.: Sper că n-am să par prezumțios, dacă am să spun că mă simt foarte singur. Nu „izolat“ (e altceva), ci singur; și nu mă gîndesc la mine ca individ, ci la criticul care sînt. Am o mare stimă pentru criticii adevărați, dar asta nu mă împiedică să înțeleg critica drept o îndeletnicire necollectivă, solitară și riscantă. Pe drumul lui, un critic nu întîlnește niciodată pe nimeni; numai umbra, mai deasă sau mai străvezie, a citei unui predecesor. Citesc multă critică, și înainte de a scrie despre o carte și după. Nu iau de nicăieri nimic, chiar dacă opinia mea se aseamănă (și e firesc să se asemeneze) uneori cu a altora. În ce-i privește pe critici, „cum mă simt ei pe mine“, e poate mai bine să-i întrebăți pe ei.

G. P.: În ce raporturi sînteți, în general, cu scriitorii? Cu gîndul la propoziția „un critic nu întîlnește niciodată pe nimeni“, cu care nu pot fi de acord întrucît văd în orice gest critic o polemică implicită, vă rog să le teoretizați, pe scurt.

N. M.: Ce ar fi de teoretizat? Sînt în raporturi directe cu foarte puțini scriitori. Nu prea mă duc pe la redacții, nici la Casa Scriitorilor, nici la Sinaia, pe Cumpătul, nici la Doi Mai sau, mai nou, la Mangalia Nord... Prefer să-i cunosc pe scriitorii din operele lor.

G. P.: Ce caută criticul în literatură? (Luați întrebarea în toate sensurile). Ce ten-

cu NICOLAE MANOLESCU

dințe și orientări observați, în mare, în critica română de azi? Unde v-ați auto-incadra? Ce poate, hic et nunc, critica? Se citește astăzi foarte multă critică la noi; cum explicați fenomenul? Sînteți totuși (!), un universitar; care e viața criticii în Universitate?

N.M.: Grupez răspunsurile intrucît aceste întrebări pun, mi se pare, sub unghiuri diferite, cam aceeași problemă și anume concepția critică. Voi încerca să fiu limpede. În ochii multora trec drept un impresionist fără concepție critică; cînd am luat o dată peste picior pe cineva zicînd că sînt „rezistent“ la teorie, le-am oferit chiar eu însumi un argument nesperat. Pe de altă parte, mi se impută încăpățînarea cu care apar niște puncte de vedere și sînt amestecat în tot felul de controverse „ideologice“. Firește, eu sînt cu mult mai puțin contradictoriu decît cei ce mă persecută și aproape nu este articol în care să nu mă fi aventurat într-o idee. Dar criticul român are despre teorie o părere foarte strîmțată: sau e sistematic și sau e deloc. Originalitatea se confundă cu sistemul. În al doilea rînd, criticul român nu crede decît în autorități: am citit, sub cîndelul unui mare colportor de idei literare, laudate cîteva lucruri pe care le spusese și eu cu vreo cinci-șase ani mai înainte și pentru care, atunci, mă combătuse vehement. Două lucruri caut în critică: ideile și imaginația. Mă deprimă platitudinile didactice fiindcă n-au nici una nici alta. Spiritul didactic e, probabil, necesar în școală, în universitate: dar ce ne facem cu el în critică și în eseistică? S-ar zice că nu cunoaștem decît două moduri principale de a vorbi despre un autor: articolul comemorativ și monografia. De aici s-au molipsit editurile care și-au pus în gînd să încheie lista autorilor monografați cît mai curînd posibil. Scriitorul și monografia: scriitorul și umbra lui. Am mărturisit cuiva: „Scriu o carte despre Sadoveanu“.

„Aoleo, scrie și Cutare“. „Foarte bine“, zic eu, naiv. „Nu e foarte bine, fiindcă o carte despre Sadoveanu e o necesitate, două, un lux“. Cînd, în fond, ce mare spectacol critic ar fi apariția a zece cărți despre Sadoveanu sau despre Eminescu! Dar e destul să se afle că cineva se ocupă de unul din ei pentru ca ceilalți să-și caute repede alt subiect. Sîntem mereu în panică: ni se iau subiectele. Ce lipsă de imaginație! Și vrei să vorbim despre tendințe etc... Mai bine să trecem la alte chestiuni.

aveți o disciplină a muncii literare?

N.M.: Nu.

G.P.: Aveți o disciplină a muncii literare? În ce constă?

N.M.: Desigur: citesc și scriu tot timpul. Nu am ore fixe, nu am număr fix de pagini zilnice și nici măcar o singură deprindere „interesantă“, în afară de faptul că respect cu sfințenie un anumit ritm de lectură. Mă condamn să citesc și să scriu, indiferent de



dispoziție. E altă consecință a cronicii săptămînale: orice intrerupere mă scoate din mină. Nu sînt deloc spontan: scriu fiecare articol de mai multe ori, îl spăl, cu alte cuvinte, în cinci sau șase ape, pînă cînd mi se pare că arată cum trebuie. Pe scurt, muncesc fără menajamente și fără vacanțe. Nu poți fi critic, în zilele de lucru, și altceva duminicile sau în concediu.

G.P.: După ce criteriile alegați cărțile despre care scrieți?

N.M.: Teoretic, după unul singur: le citesc. Numeroși autori mă învinuiesc că nu le-am citit cărțile, dacă n-am scris despre ele. Primesc, din cînd în cînd, epistole pline de amare reproșuri. Un poet nu se sfiește să-mi spună, în esență, că dacă-i citeam volumul nu mai ziceam că poezia actuală e proastă (!). Altul caută pe toate căile să mă scoată din mușenie: implorîndu-mă să-l „distrug“, eventual. Firește, practic se poate foarte bine întîmpla să trec peste o carte sau peste zece, sau chiar să n-am idee că au apărut. Oricum ar fi, eu citesc, de nevoie, sute de cărți asupra cărora spațiul, timpul și alte considerente mă împiedică să mă pronunț. Autorii pot fi liniștiți: riscul de a se înșela este exclusiv al cronicarului.

G.P.: Priviți-vă, vă rog, activitatea critică de pînă acum și spuneți-mi ce credeți că vă puteți reproșa? De asemenea: pentru ce credeți că vă puteți felicita?

N.M.: Reproșul principal este că n-am avut, la început, criteriile de astăzi, și astăzi, criteriile de mine.

G.P.: Sînt criteriile atît de mutabile?

N.M.: Cronica se schimbă odată cu cronicarul, e cea mai fidelă oglindă a vîrstei și a inconsecvențelor lui. De felicitat, m-aș felicita eventual, pentru o anumită tenacitate.

G.P.: Spre ce credeți că se îndreaptă critica?

N.M.: Spre ce credeți că se îndreaptă literatura?

O prezență de prestigiu în peisajul cultural al orașelor moldovene, consacrată semicentenarului partidului, a constituit-o și „Ateneu cultural”, desfășurat în orașul și județul Iași între 19 și 26 februarie a.c.

Aflat la cea de a doua ediție, (prima a fost în 1969), Ateneu, la acțiunile cărora și-au dat concursul instituții de artă din Bacău, s-a dovedit calitativ superior ediției sale anterioare. Recitalul „Poetii moldoveni cîntă partidului” care s-a desfășurat la Biblioteca municipală, concertul susținut de orchestra simfonică din Bacău în sala Filarmonei de stat „Moldova” în cadrul căruia a apărut ca solistă pianista Sofia Cozma, spectacolul cu piesa „Pogoară iarnă” de M. Anderson, prezentat de Teatrul „Bacovia” pe scena Teatrului Național „Vasile Alecsandri”, spectacolul „Fantezii” pe care Teatrul de păpuși din Bacău l-a oferit audienței la Casa Tineretului, expoziția „Pictori români” prezentată la Palatul Culturii de Muzeu de artă din Bacău, precum și conferințele cu tema „Siretul-măcă de cultură și eroism”, expuse la Hirlău și Hălăucești, și „Județul Bacău, tradiții și perspective”, prezentat la Uzina de mase plastice din Iași de profesorul Iulian Antonescu, directorul Muzeului de artă din Bacău, au constituit manifestări de cultură de o deosebită eficiență. Totodată, manifestările au reflectat nivelul ascendent al activității instituțiilor de artă din Bacău.

Profesorul Iulian Antonescu care este totodată și președintele Comitetului de cultură și artă al județului Bacău, a apreciat receptivitatea sporită a publicului față de varietatea manifestărilor din cadrul Ateneului și ne-a asigurat, că în vara acestui an, mesagerii Teatrului Național „Vasile Alecsandri”, ai Filarmonei de stat „Moldova” precum și oamenii de cultură, știință și artă de la instituțiile de cultură ale Iașului, vor fi primii cu căldură și cu interes la Bacău unde vor prezenta spectacole, conferințe, simpoziuri.

Subscrierii nărilor prof. Iulian Antonescu după care permanențizarea schimbărilor periodice de expoziții ale Muzeelor, întâlnirile periodice între scriitori, schimburi de conferințe, prezența în comun la Festivalul folcloric de la Strunga, precum și alte acțiuni de acest gen, vor contribui la stimularea dialogului cultural între cele două județe.

A. M.

Cerbi de la Brașov

În perioada numărării cerbilor înverse a zilelor care ne despărțeau de Festivalul „Cerbul de aur” mai întâi radioteleviziunea și apoi revistele au făcut tot ce-au putut pentru a ne introduce în atmosferă și, mai ales, a ne ridica moralul cu privire la soarta vinătorilor de cerbi carpatini. „Contemporanul” a jinit să ne liniștească privind sinuozitatea și ambițiile Corinel Chiriac, „Astra” a inițiat un concurs prodomo, dar cel mai la obiectiv a navigat „Sântămîna”, discutînd „Șansele noastre” într-o manieră ce ne-a amintit basmul cu „căcătuța moale, una tare”.

Astfel, am putut afla că „pînd una alta, Corina Chiriac, Ruxandra Ghiță și Cătălina Marinescu se pregătesc asiduu într-un „cantonnement” despre care ni se dau cele mai bune asigurări. Dar...

Ah! acest cuvînt al incertitudinii după ce primiserăm asigurări liniștitoare, desi cu ghimelime la cantonnement! Cum să nu treacă autoul la confidente de genul „loate acestea însă, ar fi absurd să credem că ne dau garanții ferme pentru victorie? Ce fel de garanții și ce fel de ferme dacă a debutat cu „dor”? Probabil a lăcut-o fiindcă „prea multe desore ei nu știu”, și, de fapt, ultimul ardevră îl vom afla, probabil, după deențarea „proleșor”.

Că prinhabili, sigur că acestă e marele adevăr: nu știm nimic. Cîi privește înțelegeră, însă că am ajuns cu bine și fericiți seard de a și ne unde vor paște cerbil lui 1971.

Astfel, s-a confirmat marele adevăr semnat de Augustin Sandu în „Sântămîna culturală a capitalei”, dezvoltă de la „dar” înainte.

„Dar se știe că realizarea șanselor pe care le avem nu se bînde numai de noi. Depinde și de calitatea partenerilor din competiție”.

Dixit... și de aur l-a fost gura!

Teatrul angajat și neangajat

„Aparțin unei generații pentru care problema angajării în artă nu se pune... decît cel mult ca un soi de pleonasm” își începe Ch. Miletineanu „Insemnările pseudo-opoziționale” din „Caietele teatrului Bacovia” pe ianuarie 1971, pentru a preciza apoi „nu l-am înfierat, oare, de pe băncile școlii, elev fiind, pe Titu Maiorescu, imputîndu-i teoria „arței pentru artă”, n-am supt oare de la nemuritorul Ion Luca Caragiale postulatul de nestăruire al „artei cu tendință”? Mal

tirziu, cînd am învățat și vorbele respectuoase, n-am combătut lucrîncenat, și cu strășnicie „autonomia esteticului”? Așa dar, pentru mine, unul, ca și pentru mulți dintre cei de-o seamă cu mine, teatrul, ca artă, ori e angajat — ori nu e. cituși de puțin, teatru”. Numai că...

„Nu pricep, declară s'ncerc mal departe autorul, „Oppenheimer”, „Peter Weiss”, „Bread and Puppet” ș.a. sînt „teatru angajat”, iar Goldoni, Molière, Ibsen, Musset, Pirandello și alții alții, neumărati, sînt așa, nimic altceva decît datorii de cultura ploase — și neangajate? Cine pune în scenă Băchner sau Shakespeare ca să vorbească spectatorilor contemporani despre ce-i doare mai tare — acum, astăzi, aici — face — pe texte clasice, mă rog — teatru regizoral angajat, iar cine montează „Bacantele”, „Measure for measure”, un Marivaux, „Pigmalion” sau Gorki se află, doar așa în treabă, fără mesaj, fără folos și, în afara treburilor cetății? Bașaga, Băiesu, Everac intră în „angajaj” sau la ce altă categorie?”

Asemenea întrebări ce par o cochetaie din partea lui Ch. Miletineanu, intrucît în final el oferă și soluția, sînt în adevăr ale unei generații. Pentru această generație și nu pentru cei care transformă termenii într-un pat al lui Procust, Miletineanu o spune apoi limpede:

„Tot ceea ce, jucat pe scenă, face mintea privitorului mai ager și mai suplă, tot ce-i rafinează gustul, tot ce-l face mai simțitor la poezie, la frumusețe, la sublim, tot ceea ce-l face ochii și urechile și tot ce are pe dinăuntru mai receptiv la terribilul miracol al existenței și al universului, tot ce-l tulbură, înălțîndul peste sine însuși și-l obligă să gîndească, e teatru angajat fiindcă tinde să-l unanizeze ne de-a-treagului pe om...”

Așadar, chiar dacă aparțin unei anumite generații, cu puțină logică și mult simț de consumator al artei urei către steiurile cele veșnic luminate de adevăr.

Buchetul japonez

Florica Morțun expune în holul Bibliotecii municipale „Gh. Asachi” din Iași, pictură grafică și sculptură, cheltind energie și talent, fără precepută, dar, ceea ce e mai grav, și fără discernămint. De ce-o fi fost nevoie de atîtea și atîtea forme de exprimare, cînd într-o acțiune ne putem convinge doar cu un șterg din ramele panotele că merită o expoziție?

Pornind de la ilustrarea în diferite maniere a lecturilor preferate (peniță, colaj, tuș cu acuarelă), făcîndu-și mîna — cum se zice — în acuarul de variate influențe, exopozanta ni se dezvoltă abia în etapa a doua de acuarul, cînd începe a dovedi un simț propriu și, mai ales, în câteva ulyuri. Cert că Florica Morțun e un talent și a fire lucrează, după cum e la fel de cert că e dezorientată, căufîndu-și abia și oscilînd între nolații tributare și libertate de acțiune.

În orice caz, prea multă acuarulă de forță manierism Maxy, inutilă sîngăcil de compoziții cu pildărești insinuați din hralate, totuși arătaie așa-zisele sculpturi, toate doar simple exerciții de atelier. Totuși, Florica Morțun are un desen ager, știe să sugereze un dramatism de atmosferă („Rize”), dovedește vinovăție în acuarulă de inimă tandre („Natură statică cu trei pere”), „Toamnă la hăicică”, în fine, e sîbînî pe o pasă generoasă în ulyurile pe care i le inspiră delia („Pescar”, „In delia”). De ostădată cromatica ei are îndăptire, iar lucră-lla respiră o atmosferă de vitalitate imolită, contrazicînd us-ăciunea tonurilor din alte compoziții.

În fața acestui stufos florilegiu plastic, ne permitem a-minti exopozantel: arta decorativă jăpaneză recomandă că pentru realizarea celui mai subțiv buchet e nevoie de cel mult... trei flori. Cînd cele trei de hără există de ce să le pierdem în garnitura de asparagus?

Preferințe

Ultimul număr al revistei „Măseum”, editată de UNESCO, ne aduce sub titlu „Publicul și arta modernă” concluziile unei anchete sondaj efectuată asupra a 567 locuitori ai orașului Toronto din Canada, cărora le-au fost propuse seturi cu reproduceri după picturi celebre. Dintre cei consultați, 78 la sută l-au respins de pildă pe Dubuffet, în timp ce 51 la sută au optat pentru „L'Angelus” al lui Millet.

Anchetatorii conchid că: marele public preferă tonalităților rosiașice dominante în abstracți; echilibrul și stabilitatea formelor dinamismului sau conțururilor vâni; nu-i place să fie deformat corpul feminin și, în privința acestă, acceptă mai curînd un nud de Gauguin decît unul de Modigliani sau chiar de Manet. Pe de altă parte, un nud de Picasso e mai atrăgător pentru el, în măsura în care aminteste o sculptură africană, decît o compoziție insicifrabilă.

Pe scurt, realismul de toate nuanțele a cîștigat întrecerea, în canal listei situîndu-se Cezanne, Courbet, Renoir, Rousseau, Manet, iar la coadă Leger, Miro și Klee.

Cea mai curioasă e poziția lui Picasso: în timp ce la un set ocupă canal listei de preferați cu „Bătrînul gîtarist” — 1902, la un alt set e în coada clasamentului cu „Peisaj cu femei” — 1920.

În însemnările prezente, ne oprim asupra creației tînrului compozitor Anton Zeman intrucît, la sfîrșitul anului trecut, una din lucrările sale — „Suița pentru cor mixt” — a cucerit Premiul de compoziție al Uniunii Compozitorilor.

Prima lucrare cu care compozitorul A. Zeman a debutat a fost Simfonia I-a. Scrisă în anii de școală ea poartă, totuși, pecetea unui muzician înzestrat care se străduiește, cu seriozitate și pasiune, să-și însușească elementele limbajului și tehnicii compoziției acumulate, de cultura muzicală universală și românească, de-a lungul timpurilor și cristalizate în anumite structuri ritmico-melodice, armonice și polifonice sau de arhitectură muzicală și colorit instrumental. Cu toată disciplina de școală și, poate, unele influențe — preluate de altii cu multă grijă pentru a nu lăsa impresia unor imitații — simfonia este lucrarea unui artist care reușește să-și afirme originalitatea și vigoarea talentului, demonstrînd elan, voință de acțiune și sete de frumos. Din primele măsuri, ne înțîmpină o atmosferă neliniștită care izbucnește apoi într-o vervă tînească plină de încredere și ardore. Ideea poetică se concretizează în structuri muzicale dominate de ritmuri și acorduri ferme, dure chiar, luminate însă mereu de vocile lirico-pastorale ale instrumentelor de suflat (flaut, oboi, clarinet). Uneori, visul liric se dizolvă în imagini fantastice dar de o puritate celestă și atunci, ideile muzicale se pulverizează în culori vagi, în pete sonore care trapează și încîntă. Ascultînd această simfonie, am sesizat o profundă neliniște intelectuală, o vibrație emoțională care presimțea apropierea realizărilor de viitor, anticipînd cîteva date stilistice definitorii pentru profilul de astăzi al compozitorului. Ne referim, mai întii, la procesul de cristalizare a ideilor muzicale în linii melodice cu un contur clar și laconic, supuse unui travaliu variațional condus cu luciditate; apoi, la coloritul instrumental și pulsația ritmică, elemente folosite uneori de compozitor ca adevărate materiale de construcție, materiale din care împlinește, prin completare, dezvoltare și tratare cristalină, edificii sonore impresionante.

Prima simfonie, pe care o considerăm punct de referință pentru demonstrația de măiestrie compozițională în spiritul tradiției muzicale, a deschis drumul căutărilor, drumul elaborării unui nou mod de a înțelege valoarea constructivă și expresivă a elementelor limbajului muzical. Procesul continuă și în prezent. Important este faptul că Zeman a înțeles zădărnica „modelor” și, totodată, nevoia unei gîndiri muzicale

profiluri regizorale

SENSUL CONTEMPORANEITĂȚII ÎN FILMELE LUI LUCIAN PINTILIE

Primul film al lui Lucian Pintilie — „Duminică la ora 6” — anunță apariția unui regizor de mare originalitate, pasional, lucid și mai ales cu profundă înțelegere a specificului filmic. Faptul era cu atât mai surprinzător cu cît regizorul venea din teatru unde se impusese ca fruntaș al unei generații. Numele său mai apăruse o dată pe genericul unui film — „Comoara din Vadul Vechi” — dar numai ca secund al lui Victor Ilu. „Duminică la ora 6” era, așadar, actul de naștere al unui regizor, as zice: al unui mare regizor, căci am convingerea că Lucian Pintilie este, va fi un mare regizor, poate acel mult așteptat fondator de școală națională, acel inițiator al unui val nou în cinematografia noastră. Critici străini n-au ezitat să-l compare cu Antonioni (Marie-Odile Briot în *Positiv*), și să-i situeze filmul („Reconstituirea”) între cele mai bune pelicule ale anului '70. Dar convingerea și afirmațiile noastre nu se bîzue pe aprecierile criticii străine, ci pe actele artistice ale lui Pintilie, pe cele două filme ale sale și — de ce nu? — pe spectacolele sale de teatru („Inima mea este pe înălțimi” de Saroyan, „Biedermann și incendiarii” de Max Frisch, „D'ale carnavalului” de Caragiale, „Livada cu vișini” de Cehov ș.a.) adevărate momente culminante în arta spectacolului. Talentul remarcabil, cultura, inteligența și rafinamentul dovedite în teatru au trecut relativ ușor în cinematograful printr-o îndrăzneală și inspirată miscare de translație și după o scurtă ucenicie la școala unuia dintre cei mai buni regizori de film pe care i-am avut — Victor Ilu. Înclinațiile și preferințele sale foarte limpede exprimate în teatru — lirismul lucid, poezia sentimentelor pure, un ascuțit și totuși discret simț al umorului, al ironiei — sînt preluate la trecerea în arta a șaptea și adaptate noilor condiții fără a le altera substanța, fără a le reduce dimensiunile. Dorința narațiunii simple, realiste, convingătoare, sincere, ferită de artificii, se poate împlini în cinematograful poate mai ușor decît în teatru și Pintilie a sesizat această și chiar a declarat că e lucrul care l-a atras cel mai mult spre platouri; ca și avantajul spontaneității nealterată cu care vine un creator din alt domeniu, în cinematograful. Conștient însă că spontaneitatea nu e suficientă, el adaugă imediat condițiile ca ea să devină eficientă: „existența talentului și claritatea absolută a ideilor pe care vrei să le transmiți spectatorului”.

Pintilie e un pasionat de contemporaneitate. Ca orice artist autentic el intuiește că zona de acțiune a adevăratului creator este timpul său, epoca și lumea în care trăiește, față de care are cele mai mari obligații și față de care trebuie să fie cumplit de sincer. Prin contemporaneitate el înțelege „tot ce se întîmplă în jurul nostru, fără nici un fel de discriminări de temă”. Dar nu atât relatarea faptelor îl intere-

muzica noastră, astăzi

CĂUTĂRILE LUI ANTON ZEMAN

românești care, depășind folclorismul, se adresează principiilor de creație ale lăurarilor populari. La începutul acestui nou drum se află cîteva lucrări, dintre care, mai importantă dar fără a atinge stadiul ultimilor partituri, este Suița pentru cor mixt premiată recent. Alcătuită din patru părți — primele două urmărind să reinvie structuri tradiționale ale muzicii europene (Sarabanda, Madrigal) și ultimele două punînd în valoare principii de creație specifice genurilor populare românești (Bocet, Joc) — această piesă corală se ilustrează prin riguroasa construcție, printr-o scriitură densă și culori vocale de o expresie directă. Anul 1970 rămîne însă anul unei adevărate cotituri. Nu putem încă preciza dacă va fi, în evoluția compozitorului, anul mării cotituri. Este clar însă precizarea unor principii noi de creație. Spus în cîteva cuvinte: compozitorul, renunțînd definitiv la legile tradiționale ale constituirii discursului muzical, nu a apelat exclusiv la vreuna din tehnicile intrate deja în practica muzicii contemporane, ci a căutat sugestii de creație, mai corect spus, de construcție muzicală, în practica creatorilor anonimi, a meșterilor populari. Pentru A. Zeman, ca și pentru artistul care „zice” sub impulsul unei imperioase nevoi de creație, sau pentru cioplitorul porților maramureșene, materia sonoră primară, împreună cu elementele expresive caracteristice cucerite de cultura muzicală milenară (ritm timbru, dinamică, etc.), sînt un fond de bază, materialul brut care își definește forma, frumusețea și elocvența expresivă, pe măsura desășurării și consolidării procesului de creație.

Momentul de răscruce pare să fi fost elaborarea „Simfoniei a II-a „Aliaj”, scrisă pentru orchestră mare. După cum afirmă compozitorul, este prima lucrare în care își schimbă tehnica de lucru, în care discursul muzical se constituie liber, neîncorsetat în limitele rigide ale măsurii clasice; este prima lucrare în construcția căreia nu pornește de la principii și structuri pre-concepute, ci de la expresivitatea muzicală pură, liberă, împlinită printr-o complexă, continuă și tulburătoare întreprindere, fuziune, a tuturor elementelor partiturii. De aici și numele de „Aliaj”. Intre-

gul edificiu sonor se ordonează după anumite repere temporare, urmărind realizarea unui arc expresiv convingător. Radicalizarea acestui mod de a construi o partitură muzicală o găsim în „Izvoade” și în „Crestături”. Prima, încearcă o reinviere a genului rapsodiei, cu modalitățile muzicii contemporane. Pornind de la un nucleu sonor bine precizat, cu ajutorul căruia realizează o fesătură specifică peste care aduce motive laconice de influență populară A. Zeman își propune să realizeze muzical sensul „izvodirii”, descoperind noi culori instrumentale, noi formule ritmico-melodice, sugerîndu-le doar, uneori, și dezvoltîndu-le prin stimularea spiritului de improvizație a întregului ansamblu instrumental. Într-un tel, compozitorul propune modelul și unele rigori de timp. Restul, fesătura propriuzisă, se lasă în seama interpreților — dirijori și instrumentiști. Rezultatul este impresionant datorită varietății și vivacității timbrale în primul rînd, apoi a aceluși halo emoțional pe care îl presupune neprevăzutul improvizației. A doua — „Crestături” — scrisă pentru ansamblul instrumental, duce mai departe spiritul izvodirii, al căutării formei și expresiei, de la ideea vagă la conturarea ei deplină într-un tot armonios. Lucrarea se desășoară liber, după principiile variației totale și încearcă să realizeze muzical spiritul decorativ-ornamental al sculpturii populare. Diferitele forme de redare a sculpturilor sînt concepute — spune compozitorul — în sens muzical prin mijlocirea unor neîntrerupte variații ritmico-melodice a căror multiple suprapuneri crează complexe sonore relații libere în desășurare”. Nu este deci vorba de o simplă calchiere ci de însușirea unui principiu de creație.

Ne găsim în fața unui efort creator care tinde spre o expresie originală și care, poate, își va găsi o deplină realizare în partiturile viitorului apropiat (oratoriul „Troife” și ciclul de piese instrumentale „Arhitecturi”). Pînă a sînt, ne exprimăm dorința audienței publice a lucrărilor terminate deja și, în primul rînd, a Suiței pentru cor mixt premiată de cel mai înalt for muzical din țara noastră.

MIHAI COZMEI

spre descoperirea semnificațiilor. Pintilie vede redresarea filmului de actualitate — și acționează în acest sens cînd se află pe platou — prin abordarea unor teme care să reflecte viața în substanța ei intimă, în amploarea ei contradictorie; îi repugnă universurile false, create de comoditatea gîndirii, de lipsa carajului și de greșita înțelegere a esenței vieții, hibe care sînt nu numai ale creatorilor, ci și ale redactorilor și responsabililor studioului.

Intuind parcă primirea contradictorie pe care avea s-o facă publicul (și nu numai publicul) celor două filme ale sale, Pintilie ieșea în înfrîmîinare încă în 1965 spunînd că publicul acceptă uneori cu greutate filmele noi și sincere („dar în clipa în care le-a acceptat, le-a și încorporat în conștiința lui estetică”), de aceea el, publicul trebuie cucerit, trebuie scos dintr-o anume neexigență și dintr-o anume lenie, trebuie violentat. „Am foarte multă încredere în public, dar numai în public cucerit”. Și regizorul nu i-au trebuit decît două ocazii ca să realizeze această cucerire. „Duminică la ora 6” a fost primit cu foarte mari rezerve. La „Reconstituirea” se căuta „un bilet în plus”. Care ar fi explicațiile unei asemenea evoluții a interesului publicului? Înainte de a analiza mai amănunțit cele două filme, să mai reținem încă una din opiniile regizorului, formulată foarte limpede: „...nu cred că un regizor contemporan poate rea-



sează pe regizor, cît descoperirea semnificației lor, căci orice material poate deveni interesant pentru cinematograful dacă se tinde

IATĂ ÎNTREBAREA

Ce ființă reală, de carne și oase, a prilejuit crearea lui Hamlet? Cine l-a inspirat pe Shakespeare? Iată-ntrebarea.

În tendința, care a fost cea a unei vremi, de-a găsi omologii la curtea Elizabetei, H. S. Bowden pomenea cu insistență la sfârșitul secolului trecut numele lui Robert Devereux, Earl of Essex. Mulți ani mai târziu J. Dover Wilson va pune poza aceluiași la loc de cinste în ediția sa.

Essex se naște în 1567. Asemeni lui Hamlet are sînge regal. Se înrudește pe linie paternă cu soțiile a doi monarhi. Îl numără pe Eduard III printre strămoșii săi, bunica mamei sale e sora Anei Boleyn. La vîrsta de nouă ani își pierde tatăl. O moarte suspectă. Mama, pătimașa Lettice Knollys se căsătorește cu Robert Dudley, Earl of Leicester, favoritul Elizabetei. Privindu-l astăzi, frumosul Leicester — curtean abil — pare portretul idealizat al lui Claudius.

Existența lui Essex dinainte de a-și face intrarea la Curte seamănă izbitor cu cea a lui Hamlet dinaintea ridicării cortinei. Apoi cele două vieți capătă fiecare un alt curs. Dar similitudinile de caracter persistă. În marile momente ale existenței sale Essex ni se dezvăluie cu profil hamletic.

Odată introdus la Curte, Essex ajunge favoritul bătrînei regine. E fragil și fierbinte, așa cum și-l vor închîpi romanticii pe prințul danez. Incapabil să-și ascundă urile sau afecțiunea. E impulsiv și plin de toane. Stă, rînd pe rînd, sub semnul entuziasmului și al disperării. Va rămîne, pînă la sfîrșitul scurtei sale vieți, un adolescent.

În iunie 1596 flota spaniolă este scufundată la Cadix. Expediția engleză comandată de Essex se-ncarcă de glorie. La întoarcere pradă orașul Faro și, din toate scumpeturile existente, generalul reține pentru sine biblioteca episcopului Hieronimus Osorius. Căci Hamletul englez e-ndrăgostit și el de literatura scrisă. În focul bățăliilor, în lupta nu mai puțin primejdioasă o culiselor de Curte găsește vreme să deschidă o carte, să compună cîteva versuri sau o

scrisoare savant cadentată. Întors în țară, mulțimile îl aclamă. E omul zilei. Elogiile lui Ed. Spenser din *Prothalamion* anticipează stilul Ofeliei: **minune a lumii... floarea cavalerismului... gloria Angliei.**

Nu mai regina e nemulțumită. Popularitatea noului idol o rănește. Afară de asta expediția a costat prea multe mii de șilingi. Scrisoarea pe care Essex i-o trimite cu acest prilej prietenului său Anthony Bacon ne amintește meditația din cimitir a celuiilalt întors-de-pe-mare: **„Mă gîndesc la cuvintele supremului înțelept care a trăit vreedată și care vorbind despre faptele omenesti a strigat: Zădărnicia zădărniciilor. Totul e zădărnice!”**

La pornirea următoarei expediții împotriva Spaniei, Elizabeta, cu o profundă intuiție, speră că Dumnezeu va da generalului destulă înțelepciune să deosebească veri similabile de potest fieri. Căci adevărata patrie a lui Essex e imaginarul.

Furtuna, neînțelegerea dintre comandanți, pripeala, contribuie ca expediția să nu-și atingă scopul. Eșec total. Ignoranții îl aruncă asupra lui Raleigh, dar Elizabeta știe pe cine trebuie să se supere.

Răscala lui Tyrone face să treacă pe planul doi celelalte nemulțumiri. Earlul e numit vice rege al Irlandei. La acest eveniment face aluzie Shakespeare în Henric V punînd corul să anticipeze reîntoarcerea victorioasă a celui care este comandantul grațioasei noastre regine.

Dar, ca și Hamlet, Essex nu e făcut pentru faptă. De aceea o și dorește cu atîta ardoare. Francisc Bacon nu minte spunînd Elizabetei că bostonul alb al lordului trezoreriei i-ar fi mult mai potrivit decît cel de comandant. După trei luni de peregrinări prin Irlanda ajunge în sfîrșit la Dublin cu trupa jumătate. Un armistițiu penibil în-

cheie aventura. Plin de resentimente față de consilierii reginei care îl subminau, față de regina însăși, pornește spre Londra proferînd insulte și amenințări. Elizabeta e speriată și fals amabilă. Vrea să ciștige

vreme. Apoi, dîndu-și seamă că pericolul a trecut, îl consemnează în camera lui și convoacă de urgență consiliul camerei instelate. Partizanii lui Essex nu-și mai pot stăpîni nemulțumirea. Se vorbește tot mai insistent despre un atac prin surprindere. Vor lua cu asalt palatul și vor pune mina pe regină. În vederea pregătirii psihologice a populației trupa lui Shakespeare e invitată să joace, în contra sumei de patruzeci de șilingi, Richard II. Abdicarea monarhului din actul IV e aplaudată frenetic.

Dar totul se termină brusc și penibil. **Elizabeta și Cecil erau la curent cu ce se pregătea și cînd, în dimineața zilei următoare, duminică 8 februarie, infatuatul Essex secondat de Southampton năvălește din Essex House în fruntea a trei sute de descerețai și se precipită în susul Strand-ului spre City, agîtîndu-și sabia și chemîndu-i pe Londoneni să i se alăture pentru a o scăpa pe regină din mina consilierilor vicleni, un herald îl și proclamase trădător.**

Execuția are loc la 25 februarie. Rostindu-și rugăciunea-spedanie în fața esafodului, Essex vorbește despre sine ca Hamlet după marele monolog. Se recunoaște mindru, ambițios și plin de poftă. Tineretea lui a stat sub zodia desfrîului și a plăcerii. Iar păcatele îi sînt mai numeroase decît firele de păr de pe cap. Sfirșește cu fraza: **Doamne, îmi incredințez sufletul în miinile tale.** Cu același apel la divinitate își va lua rămas bun Horațiu de la principe în încheierea piesei.

De dragul analogiei, cuvinte-

le concluzive ar fi trebuit să le rostască tînărul Southampton, credinciosul prieten al comandantului. Dar nu se putea. Căci Southampton zăcea la Tower condamnat pe viață. Va fi eliberat 2 ani mai târziu odată cu suirea pe tron a lui Iacob. Pentru complectarea tabloului amatorului de interpretări cu cheie îl recunoaște în echivocul Polonius pe lordul Burleigh, primul mare sfetnic al reginei. Iar scriptele aduc mărturie că emfaza le era comună.

Făcînd o subtilă distincție, J. Dover Wilson afirmă că Hamlet nu e propriu zis Essex, ci **the inner Essex**, adică efortul lui Shakespeare de a-l pricepe. Și trece în revistă toate însușirile pe care nenorocosul favorit le are în comun cu prințul: curte-

nia lui... amabilitatea față de inferiori... firea deschisă și liberă, noblețea comportamentului... Talentul (genius) pentru prietenie, spiritul scăpător... și pe de altă parte crizele lui de profundă melancolie, accesele malade, impetuozitatea primejdioasă, obsesia sinuciderii..., brutalitatea lui față de femei... histrionismul și mai presus de orice, desăvîrșita lui incapacitate de-a gîndi pînă la capăt, cu consecvență, o acțiune.

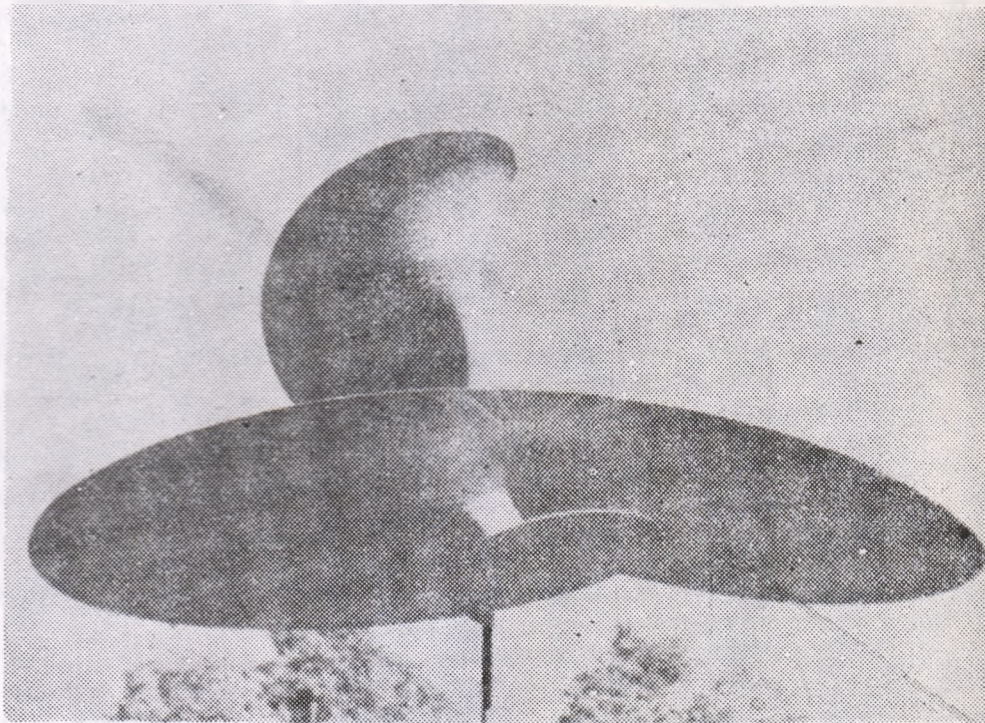
Nu e mai puțin adevărat că, în ciuda atîtor apropieri, diferența de nivel se trădează. Sufereința lui Essex rămîne în permanență legată de biografia sa. Ezitățile sale nu sînt consecința excesului de gîndire. El nu se ridică la generalitate, nu pătîmește pentru durerea lumii și nu contemplă cu spaimă, sistematic, rîul metafizic. Nu vrea să-ndrepte timpul ieșit din țîțîni. Căci pe Essex l-a născut lady Knollys; pe Hamlet, Shakespeare.

Catastrofa de la Elsinore se apropie de ce era pe punctul

să se petreacă la Whitehall de-adevărata. Comentînd carnagiul ultimului act în lumina evenimentelor contemporane piesei, F. E. Halliday îi dă o interpretare legitimă educativă: **...el (Shakespeare n.n.) pare a spune că date fiind o asemenea situație și un atare om, evenimentele ar fi luat un astfel de curs. Și cam acesta ar fi fost rezultatul neputinței lui Essex de a-și stăpîni patima și singele cu cîțiva ani în urmă.**

Nu știu dacă e chiar așa. Nu cred. Simpatia pe care ne-o inspiră Hamlet, cu toate izbucnirile lui, e prea molipsitoare iar monarhul piesei nu invită la venerație. După moartea Elizabetei, cu toate insistențele, Shakespeare n-a scris un singur rînd omagial. Oricum, asta e sigur, momentul Essex declanșează o criză puternică în viața poetului. Și, tot Halliday o spune, îl va conduce la o mai profundă percepție, o mai serioasă și mai sumbră viziune asupra lumii.

ION OMESCU



TAPIO WIRKKALA :

„Vîrtejul”

liza filme contemporane, dacă nu este el însuși o personalitate, nu numai pe plan profesional, ci în primul rînd pe plan uman și intelectual. Cu alte cuvinte, dacă nu are un punct de vedere despre relațiile dintre oameni. Pentru că altminteri nu se poate face nimic altceva decît a fotografia mai bine sau mai prost lucruri știute (...). Creatorul de film e un creator de univers”. Din marile filme ale trecutului rămîne, dincolo de orice, o suită de puncte de vedere despre viață, zice Pintilie, așadar „trebuie să începem să avem un punct de vedere. Să exprimăm o dată raportul dintre noi și viață”.

Cunoscîndu-i aceste opinii, filmele lui Pintilie ne pot apărea mai clare, semnificațiile lor mai adînci, și intențiile mai ferme. Întîi a fost „Duminică la ora 6”. Un film grav, foarte grav, în ciuda faptului că e o poveste lirică, o dragoste simplă și pătimașă a doi adolescenți, o dragoste trăită în atmosfera densă a unor vremuri cumplite, vrăjmașe lirismului și purității. E povestea a doi adolescenți, luptători comuniști în ilegalitate, care împletesc pasiunea luptei revoluționare cu pasiunea sinceră a iubirii lor turburătoare, frumoasă lor „idilă” (permanent cenzurată de luciditate) cu elanul reținut și conștient al angajării lor sociale. Fiorul tragic ce străbate narațiunea de la un capăt la altul — fior izvorît din contradicția de neîmpăcat a idealului celor doi eroi cu lumea în care sînt nevoiți să trăiască și împotriva căreia merg conștient și hotărît — accentuează gravitatea filmului, constituie în fond substanța esențială. Viața intimă a celor doi eroi are o complexitate deosebită dată de luciditate, incertitudinile, patima idealului, sentimentul responsabilității, teama nerealizării iubirii. Întrebat dacă o asemenea stare de spirit ar putea fi numită *romantism tragic*, regizorul a ezitat să răspundă dar a precizat că sentimentele sînt tragice; tragice nu numai prin deznodămînt — am adăuga noi — ci prin întreaga lor structură și prin conjunctura în care evoluează. „Duminică la ora 6” este un film al unei epoci (începutul deceniului V), al unei epoci foarte frămîntate, sfîșiate de contradicții necruțătoare, de înfruntări politice care vor duce la un deznodămînt de mari prefaceri sociale. Dar epoca nu este „descrisă” în film, ea este cuprinsă, integrată în destinele personajelor. Aceștia au capacitatea de a o reprezenta, de a o impune atenției spectatorului în toată complexitatea ei și aici stă una din marile calități ale filmului, ale regizorului.

Reacțiile atît de diferite — uneori diametral opuse — ale publicului și, în parte, ale criticii au fost semnale sigure ale unei producții cinematografice care ieșea din matca obișnuite. Desigur „Duminică la ora 6” nu era marele film contemporan de mult așteptat. Există însă un ceva care ne-a făcut încă atunci să credem că Pintilie și colaboratorii săi se pot înscrie cu curaj printre competitorii ce și-au propus să realizeze marele film sau marile filme ale momentului social-cultural actual. Acest ceva, însă insuficient conturat în prima peliculă, ținea, credem, de limbajul cinematografic desprins de obișnuințe, de maniera personală de care regizorul și operatorul păreau neîntrerupt preocupați; de capacitatea unei concentrări maxime; de fiorul poetic sincer, ferit cu strășnicie de artificialitate și — de ce să nu credem?! — de... incapacitatea declarată a regizorului de a povesti cursiv, *incapacitatea* convertită în calitate.

Tenta de film psihologic, de atmosferă, implicată în cele mai izbutite scene, ridică și mai mult țînta artistică a peliculei, iar lirismul concentrat și tensiunea epică amintesc de cele mai bune realizări din teatru ale lui Lucian Pin-

tilie, de trăsăturile care-l caracterizează, particularizîndu-l în contextul mișcării cinematografice românești. Întreaga atenție a regizorului e îndreptată spre cei doi eroi principali, spre universul lor sufletesc și, deși filmul avea să caracterizeze o epocă, regizorul evită descriptivismul: „Nu vreau un film frescă, atotcuprînzător și larg descriptiv, ci unul în care destinul individual al eroilor să fie strîns legat de viața socială. Urmăresc tragismul acestui cuplu, ideea sacrificiului uman”. Cu toată gravitatea condițiilor în care evoluează eroii, ei își păstrează puritatea, nevinovăția specifică vîrstei, gingășia și delicatețea raporturilor, a gesturilor de dragoste. E aici o mare finețe a lui Pintilie în a citi sufletele, o aleasă comprehensiune a comportamentului, a sensibilității umane, care-l recomandă pe regizor pentru analize psihologice subtile și profunde (pe care le va face mai târziu — cum vom vedea — în „Reconstituirea”).

Ceea ce a surprins cel mai mult în „Duminică la ora 6”, provocînd multe rețineri și judecăți greșite, a fost spargerea șablonelor epice tradiționale, construcția aparent incoerentă a subiectului, organizarea șocant de liberă a imaginilor, dezvoltarea așa-zis dezordonată a dramaturgiei filmului. În fond e vorba aici de impunerea unei noi logici a narațiunii cinematografice, o logică a interferării și suprapunerii faptelor, ideilor, așa cum circulă ele, libere, în memoria eroului, necontrolate de imperativul unei cronologii absolute. Cînd a pornit să facă film, Pintilie știa deja că structurile epice tradiționale sînt depășite, că epicul trebuia violentat, dinamitat și conceput o povestire bazată pe arta sugestiei, abordată o altă modalitate, o nouă structură — „de fișii esențiale” cum le numea el. „Am ajuns (astfel) la nevoia de a povesti ce se întîmplă în eroii mei nu numai prin fotografierea cronologică a unor evenimente reale, ci prin descrierea senzațiilor lor, prin pătrunderea în procesul amintirilor, intrînd deci într-o lume latentă, mai substanțială și poate, cine știe, mai neatractivă”.

Rezența regizorului față de povestirea cinematografică obișnuită, cursivă s-a născut pe platou (n-a învățat-o de la alții) a izvorît firesc din descoperirile surprinzătoare pe care le făcea în procesul turnării filmului. „Am descoperit frumusețea reacțiilor surprinse pe viu, am descoperit senzația extraordinară a decalajelor sonore, a neconcordanței imaginii cu sunetul, am descoperit ideea pur cinematografică a retrospecției, am descoperit că filmul poate exprima senzațiile la fel de bine ca și literatura”. Îndată după „Duminică la ora 6” sau chiar în timpul turnărilor, Pintilie își descoperise de fapt drumul pe care avea să evolueze. („În acest protest împotriva subiectului... s-a născut ceea ce cred că ar putea constitui viitoarea mea dezvoltare cinematografică”). Artistul își intuise cu destulă exactitate coordonatele evoluției.

Patru ani mai târziu — cu „Reconstituirea” avea să-și confirme propriile-i intuiții. Ca și filmul de debut, *Reconstituirea* a stîrnit de la început dispute inflăcărâte și acesta e însuși semnul valorii. Au trecut destule pelicule prin zona amară a indiferențelor publicului și criticii, s-au consumat destule complimente de serviciu pentru cumințenia sau chiar pentru mediocrități, e timpul să mai și polemizăm acerb. Și acest „timp” l-a împins spre noi Lucian Pintilie cu al doilea film al său, care are dimensiunile unei opere de înaltă profesionalitate, realizată cu talent și inspirație. Strict cinematografic vorbind, „Reconstituirea” este cel mai bun film care s-a făcut la noi în anii din urmă. Poate arbitrar, poate

pripit, socot că nu avem decît trei filme mari: „Moara cu noroc”, „Pădurea spînzuraților” și această „Reconstituire”.

Lucian Pintilie a găsit în nuvela lui Horia Pătrașcu un subiect fierbinte, de strictă actualitate. Responsabilitatea umană, caracterul nociv, cu efecte tragice, al indiferenței, al indolenței, al lenei spirituale, iată ce îl preocupă pe regizor; cît sîntem răspunzători fiecare de gesturile noastre, de interpretările noastre greșite, de violențele și neucleitățile noastre?, sînt întrebările la care își propune să răspundă. Și analizîndu-le, afirmă necesitatea reumanizării omului, a celui om devenit incapabil de comunicare, traumatizat sau viciat. Afirmația se face însă prin negație — cum s-a observat și cum ni se pare a fi potrivit și bine gîndit cel puțin sub raport artistic. Din păcate, neația acoperă tot filmul, prinînd ca într-un cerc pe toți eroii, acoperîndu-le perspectiva, posibilitatea privirii în sus. Singurul om care are nostalgia înălțimii și a aerului pur este Vuică în aparență cel mai molestat sufletește. Dar tocmai acesta trebuie să împărtășească inevitabilitatea destinului tragic spre care duc întîmplările. El e aruncat mereu în noroi pentru că pînă la urmă s-a rămnă acolo. Este evident că Pintilie exagerează și, am impresia, exagerează cu bună știință, tocmai pentru ca aceste lucruri să nu treacă neobservate sau, mai exact, noi să nu trecem pe lîngă ele fără a le observa. Sigur că e greu de imaginat, dar nu imposibil, un microunivers ca cel creat de Pintilie, în care fiecare om aleargă în cerc închis și într-o umbră densă care-l apasă. Unii sînt indiferenți și eminamente fizici (Procurorul), alcoolici și urmăriți de obsesii vechi, schițate doar aluziv (Profesorul), abrutizați și insuficienți (Plutonierul), somnoroși și de-a dreptul timpitii (șoferul), unilateralizați și maniaci (Fata, pentru care nu există decît muzica ușoară). Dar Pintilie pretinde opere de artă sinceritatea și fermitatea punctului de vedere. De aceea el nu șovăie, nu se intimidează, singurul lui „punct de realizare fragil și esențial este respectul adevărului”. Îl irită cumplit discrepanța dintre complexitatea vieții și atitudinea lipsească a actorilor noștri de film. „Este cu desăvîrșire imposibil și intolerabil — zice el — ca în planul existenței sociale să existe o asemenea sete de adevăr, o asemenea dorință de demistificare, o asemenea repulsie față de idilism și formalism și nimic, sau aproape nimic din acest mare și generos elan social să nu se reflecte în cinematografie”.

Critica i-a căutat și i-a găsit filmului destule carențe. Și are, fără îndoială, dar ceea ce trebuie afirmat fără echivoc este faptul că ne aflăm în fața unei lucrări de înaltă profesionalitate, în care subtilitatea, ironia, observația și capacitatea transfigurării artistice depășesc tot ce s-a făcut la noi pînă acum. Sîntem siguri că de aici au pornit toți cei care au discutat sever și foarte sever opera lui Pintilie.

„Reconstituirea” este, în concepția autorului ei, o atitudine în dublu sens: mai întîi o atitudine socială care subliniază hotărît necesitatea responsabilității omului față de om, a societății față de individ, apoi, o atitudine față de serie de filme plate și roze cu care ne-am obișnuit; Pintilie pledează pentru atitudinea deschisă, pentru asumarea unei răspunderi, pentru afirmarea răspăcată a adevărului vieții contemporane. El se dovedește un om al ideilor dublat de un creator rafinat și pasional, care dacă ar lucra permanent pe platouri (de ce a trebuit să treacă patru ani între două filme?), ar da cinematografului noastre opere de mare valoare.

ȘTEFAN OPREA

drum bun

Cu bănuiala asta că sînt al dumneavoastră
Oricum, oricum, ce bine că plecați,
Amicii mei din epoca clăbăstră,
Puțin dezamăgiți, oleacă speriați.

Cum se desființează și porți și dardanele,
Cum pescărușii-s strinși și-mpachetați,
Se duc pe mal, se-narcă-n camioane,
Trec prin orașe măturind asfaltul,
Tirziu convoiul dacă se încheie,
Ce bine că plecați, ce bine,
De peste tot se-adună, se ciocăne capace,
Se sigilează și se scriu scrisori,
Și-n spirtiere flutură buimace
Blăjine suflete de ierbivor.

Ce bine, drumurile nu-s minate,
Și florile-s cuminți în cimitir,
Contabil cu registrele-ncheiate
Vă șnuruiesc și dați-mi voie poate
Ca pentru la sfîrșit să vă admir.

Ce încăleacă-n voci de om, în mese,
În scaune, în iarba cîmpului!
Ar trebui să nici măcar nu-i pese
Celui prea-drept de boala stîngului.

Ce bine, dumneavoastră plecați în astă-seară,
Bătrîni, femei, amici, vă duceți toți.
Drum bun. Vedeți că-n drumuri e-un frig ce se strecoară
Și-ngheață raza stelelor pe roți.



100 aprilie

Lunec, lunec, mereu lunec,
Și sînt atît de liniștit,
Dulce-i lumea ca și mierea,
Liniștit și fericit,
Numai doar să am puterea
Să spun asta la sfîrșit.

Luminos și fără grijă,
Înflorind mereu mai pur,
Eu simt marea bucurie
A topirii de contur,
A topirii de contur,
A topirii de contur,

Minunate voci aclamă
Minunatul meu destin,
Vai, de-aveam o altă mamă
Să mă fi născut mai lin,
Liniștirea — fericirea
N-ar mai cere-atîta chin.

Lunec, lunec, mereu lunec,
Cu nimic nu mă întunec,
Și-s atît de fericit,
Ca un abur aburit,
Numai doar să am puterea
Să spun asta la sfîrșit.

pelerini

Se duc spre lună ca spre muntele Athos
Rînilor gurii mele.
Bate luna pace nălucind.
Închirciți, cu boturile grele,
Cîinii curții schiauă argint.

Și numai vorbele mele se tot
Se tot duc ducîndu-se duse,
La unison polă evliot
Și alte roze de demult răpuse.

Cu pietre negre-n capete — căciuli
De mare curățenie-n durere
Se duc cinstiți cinstiții oameni buni,
Cum ochiul meu cînd plînge plînge miere...

Și alte roze de demult răpuse,
Luna se-mpalidă pe guri vorbind,
Închirciți de stele ca de-o sfințită tuse
Cîinii curții schiauă argint.

În Prins, Destinul ia chipul unei fatalități biologice: un om își citește condamnarea în diagnosticul medicilor. Este un șoc, o cădere abruptă, fără tranziție, în spațiul închis al tragicului. Ireductibilul morții naște o conștiință dramatică, interogațivă, care caută sensul, raiunea „verdictului” pronunțat. Cei treizeci de ani ai „inginerului” sînt ai unei existențe oarecare, nici ei și nimic altceva nu justifică o moarte — „pedeapsă”. Destinul nu e aici decît hazardul biologic, imprezibil și irevocabil. Încercările de a-i rezista („rechemarea” unei iubiri din trecut — Irina — și răspunsul, certitudinea, căutate în artă, religie, știință) se pulverizează și ele, caduce sau relative, captivate propriilor limite și contradicții, în fața realității nede a morții. O moarte fără sens, fără transcendență, fără eroism.

Absurdului ei, nu i se va putea opune decît vitalitatea primară a zămislirii și dragostei, care, în ceea ce s-ar putea numi „legenda” Corinei, se amestecă — straniu dar nu morbid — cu un lung tipăt al disperării și setei de viață. Pînă la această ipostază finală, zbaterea de „om prins în moartea lui” tind — din păcate, prea „sistematic” și pe alocuri, în ton fals — să configureze un **tragism al lucidității**, condiție a omului modern. Chiar dacă numai parțial fructificat, acesta e sensul superior al romanului: ratunerea-refuză „Destinului” aura mitologică, „credința” — dar și speranța vreunui certitudinii absolute — se dizolvă într-o cerebralitate rece, analitică. Toate căile sînt blocate: insul rămîne singur, fără iluzii și fără ieșire, în fața morții.

Tocmai viziunea particulară a condiției omului reintroduce în imaginea existențială (pe care o circumscrie „foamea” de experiențe fundamentale a unei vieți abrupt retezate, netrăite) dimensiunea istoriei. Destinul „inginerului” (ca existență tragic determinată și revelatoare) înseamnă fatalitate biologică plus conștiință lucidă. Dar luciditatea extremă este o mentalitate de epocă, „creație”, în primul rînd, a orgoliului, violențelor și vicleniilor timpurilor moderne. În **Prins**, istoria nu se mai constituie, mitic sau prin oameni, în „Destin”: ea generează luciditatea tragică, devenită pentru omul de azi deopotrivă sursă și conștiință a destinului său.

Călin Surupăceanu din **Intrusul** este candidul (poate chiar un nou Candide) pe care Întîmplarea îl aruncă într-o criză profundă a certitudinilor, mai ales morale. Între naivul de odinioară, fericit fără s-o știe, și accentele de mizantropie ale memorării, se înscrie istoria unei inițieri în adevărurile dure ale lumii și existenței. Romanul lui Marin Preda este aproape o demonstrație, absorbită însă într-un destin nu numai exemplar, ci și convingător, de o mare **autenticitate esențială**. Sensul său nu poate fi închis într-o teză, meditația pulsează în întrebări. Proviziunii răspunsurilor înseși nu sînt decît noi întrebări, care amplifică unda antinomiilor și a contradicțiilor.

Întîmplarea (accidentul) — catalizator al procesului deschis iluziilor — desparte cei doi versanți ai existenței eroului: de o parte sînt „neștiința”, inocența („lumina” — simbol), libertatea confirmată ca disponibilitate („neangajare pe drumul fericirii sau nefericirii”), inconștienta fericirii trăite; de cealaltă — itinerarul suferinței morale (conflictul cu „lumea”, pierderea iubirii și a înțeleșurilor vieții anterioare) pînă la filozofia sub — destinului și a imanentei răului, „dat” al naturii umane (utopia „insulei”).

Poate exista impresia că orizontul meditației din **Intrusul** nu ar fi istoric, ci ontologic. În roman se simt adesea accentele unei elegii a candorii și disponibilității pierdute, nostalgia libertății și a inocenței destrămate de timpul ireversibil (identificat retrospectiv cu un proces al alterării treptate, pe neștiute, a purității inițiale). Sînt autentice motive lirice și reflexive, care, mai mult chiar decît concluziile amare ale interogației etice (sub-destinul, eșecul „religiei” iubirii, din visul-apolo), imprimă destinului „intrusului” o certă dimensiune existențială. Ele sînt însă fie colorate, fie consecințe ale unei experiențe morale de esențială **determinare istorică**. Călin Surupăceanu nu este un alt Meursault. Din perspectivă atemporală, drama eroului și-ar pierde semnificația distinctă și chiar relieful tragic.

Replicînd polemic unei anumite „literaturi” în roz, **Intrusul** a fost primul nostru roman în care socialul de azi și istoria recentă au apărut raportate cu intranșigentă la un adevăr interior, al omului (după o încercare numai parțial reușită în **Moromeții**, II). Cel care plecase cu inginerul Dan să clădească o „lume” nouă se ciocnește uneori de „neandertalieni” obtuși și agresivi, vășătorul din el descoperă cute meschine și triviale ale mentalității colective („orașul”), iluzia libertății și a puterii interioare face loc revelației amare a unei existențe false: „intrusul” află că e unul dintre cei care nu-și trăiesc

DESTIN ȘI ISTORIE
ÎN ROMANUL DE AZI (III)

viața, ci viața fi trăiește pe ei”. Tensiunea dintre visul candid și net, imaculat, al acestui naiv „Homo edificator” și complexitatea realului declanșează la eroul lui Marin Preda aceea stare a **uimirii tragice** cu care el adințește, treaptă cu treaptă, o experiență a **adevărului pînă la capăt**. Sub inepuzabila putere de a îndura răul, trădarea, destrămarea iluziilor, umilința, nu dăm de voluptatea unei demonstrații mizantropice, ci, dimpotrivă, din ele crește o elică a maturizării prin suferință și printr-o revelație tragică a prefunziilor. Miezul meditației îl constituie eterna problemă a omului — fericirea — reformulată din perspectiva timpului nostru istoric. În fond, descoperirea pe care o verifică destinul eroului e că „omul, numai el poate să-și de-a seama ce-l face fericit și ce nu. În **Intrusul** istoria revoluționară își afirmă vitalitatea, forța, în chiar idealul de fericire radicală pe care-l generează: acesta e „visul”, rezistența interioară care l-ar susține pe „intrus” și de-ar rămîne „unul contra a toți”. Principiile declanșează și întretin energia gigantică a unei lumi în plin „mers” spre fericirea Omului, contextul nu numai că nu exclude tragicul unor existențe individuale, dar îl poate chiar genera uneori: „destinul” inginerului Dan, drama lui Surupăceanu („vinovat” de demnități, de canoade și de omenia spontană cu care s-a sacrificat salvînd pe un altul), sînt „locuri geometrice” ale socialului, politicii istoriei.

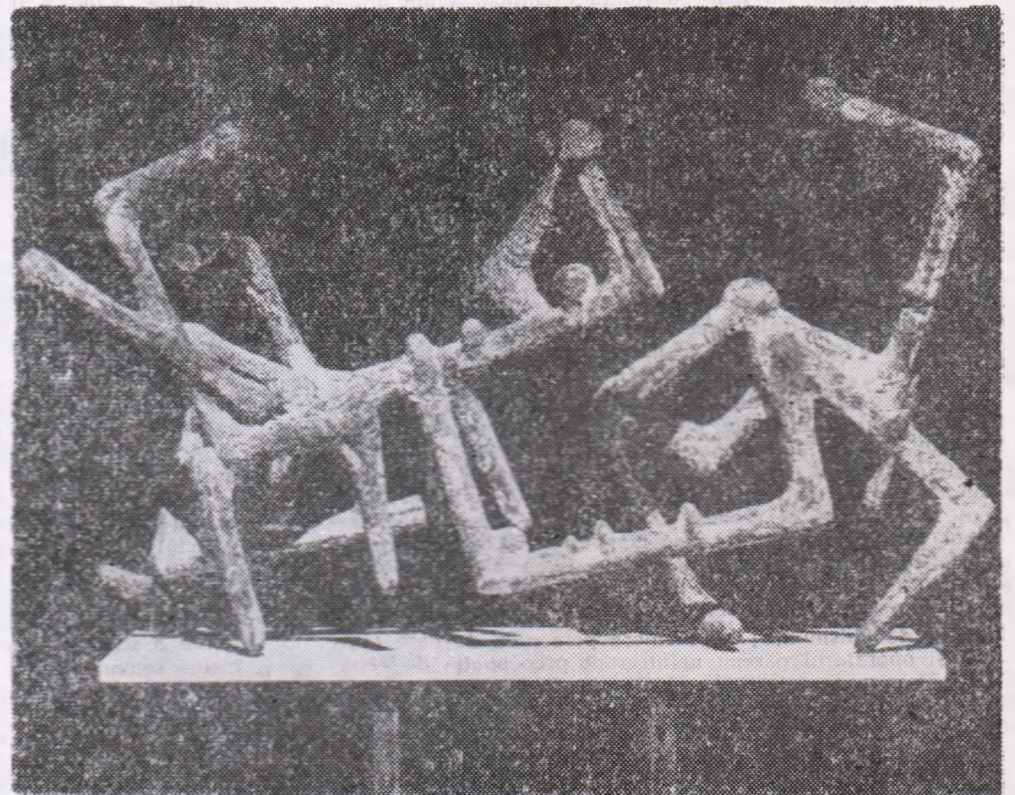
În acest purgatoriu al cunoașterii pe care îl reprezintă pentru eroul lui Marin Preda destinul său, cercul se închide cu desoperirea propriei condiții de „vinovat fără vină”. Nuti, femeia iubită cîndva, apartinuse unui timp al „miscării” spre viitor, ea reprezentase pentru el un moment al acelei „creșteri” interioare care îl fascinasese odinioară. Surpriza e de a întrezări acum, sensibilizat de propria dramă, răspunderea unei suferințe ce-și are originea în chiar „vîrsta de aur” a purității (trăită cu toată ființa) și în sentimentul orgolios al disponibilității de atunci. E un fel de întoarcere neașteptată a „miturilor” trecutului pe reversul lor culpabil, de fapt o asumare a antinomiilor vieții. Victima din „intrus” se va vindeca prin vinovatul din el: este și ceva de refăcut — deci o cale a reînnoirii sau a ieșirii — în existența lui. Reversul umbrei tragice a timpului istoric și existențial îl constituie sensul de criză — fertilă — a candorii: catharsisul romanului este în această elică a fortificării prin suferință. Nu știm dacă pe alt „șantier” sau într-o nouă dragoste „intrusul” nu ar deveni un nou Sisif: nu e nevoie însă să ni-l „imaginăm” fericit, el este fericit, în **îndirjirea** cu care visează să-și învingă „pedeapsa”, destinul tragic, asezat sub semnul unei redefiniri istorice a condiției umane.

Contrar celor afirmate, în genere, la apariția romanului **Păsările**, nu cred că noutatea substanțială a ultimei cărți scrise de Al. Ivasiuc s-ar afla în acel plan epic, al crizei și „renașterii”, dominat de Vinea, ci, dimpotrivă, în ceea

ce pare a continua mai apăsător „linia” romanelor anterioare, adică în monologul — în același timp introspectiv și „discurs” (despre necesitate și libertate, destin individual și istorie) — al lui Liviu Dunca. Drama lui este de a nu se putea desprinde de un trecut mort. Omul care și-a cîștigat cîndva dreptul la demnitate cu prețul renunțării la libertate, învingînd astfel „Destinul infiltrat în istorie” (refuză mărturia falsă „necesară” înscenării unui proces de sabotaj) își descoperă o infirmitate puțin obișnuită: nepuțință de a trăi în prezent, hipnoza tiranică exercitată de un timp revolut. Retrospectiva nu mai este exorcizare (Vestibul), „disculpare” esuată (Interval) sau revelație, sub impuls tragic (**Cunoaștere de noapte**), a unei culpabilități mai vechi. Romanul face, prin Liviu Dunca, procesul unui **complex al memoriei** imobilizate într-o obsesie care acaparează, mortifică. Personajul însuși pune acest „mit” interior al martiriului nu numai sub semnul puterii malefice, sterilizatoare, a trecutului traumatizant, ci și pe seama „ciudatului” său „orgoliu mazochist”. Luciditatea autoanalitică face mai evidentă fatalitatea mecanismului lăuntric, dereglat, dar acuză și o structură slabă, victimă siesi. „Eternul început”, mereu posibil și mereu respins, consoliidează o vină care nu a fost, ea este mereu. Dunca a trecut pe lângă viață nu în închisoare (unde s-a descoperit pe sine ca unic stăpîn al propriului destin), ci dincolo de ea. Existența i s-a falsificat **dinspre** și nu **în** trecut. Dragostea pentru Margareta e un fals prezent, timp al rostirii monologului despre trecut, chiar sinuciderea ei nu este decît o ultimă „ogîndă” care acuză osificarea. **Păsările** stabilește astfel răspunderile și vinovăția istoriei față de om, dar și pe ale omului față de sine și de ceilalți.

Vocația lui Al. Ivasiuc rămîne romanul-demonstrație. În care tensiunea și rigoarea ideii pot fi absorbite într-un epic esențial și revelator (Vestibul, parțial **Cunoaștere de noapte** și **Păsările**) de stilizare personală, din care însă încă lipsește acea relativă libertate interioară a ficțiunii (deci o anume naturalitate) care ar degaja mai puțin constrîngător și direct sensurile, impunîndu-le nu discursiv (ca, uneori, acum), ci într-un aliaj al puterii de creație cu febra lucidă a reflecției. Vinea este sacrificat în mare parte unei simetrii excesiv subliniate, aproape de schemă (Vinea-Dunca), Cherestescu, Domide sînt „argumente” ale unor eseuri dialogice, nu personaje, iar față de adevărul de esență și detaliu al unor Mateescu sau Sebișan e și mai vizibilă autenticitatea primară, nesemnificativă, a Victoriței (personaj inexplicabil considerat de unii comentatori drept o „creație” tipologică a scriitorului). Ultimul roman al lui Al. Ivasiuc rămîne însă — prin monologul auto-analitic și implicațiile dramei lui Liviu Dunca — una dintre cele mai încărcate de sens (susținute de o formulă artistică personală) meditații asupra relației destin individual — istorie, în aria romanului românesc de azi.

N. CREȚU



AIMO TUKIAINEN :

„Jocul cu mingea”.

1. Putem aprecia, din perspectiva fatal limitată pe care o avem acum, deceniul al șaptelea ca o etapă distinctă în evoluția prozei contemporane?

2. În ce măsură sincronizarea a depășit simpla preluare a unor procedee și a angajat direcțiile majore ale literaturii?

3. Cum se pune, din același unghi al sincronizării, problema legăturii cu tradiția?

4. Care sint, după opinia dv., modalitățile care au exprimat în mod optim cerințele unei literaturi actuale?

EDGAR PAPU: Sincronizarea—o problemă depășită

1. Pe drept cuvânt, s-a evocat mult în ultima vreme acest deceniu al șaptelea, raportat la aria integrală a literaturii noastre (lirica, proza, drama, eseu, critica). În momentul de față ne delimităm numai la proză. Cășesc judicioasă atenuarea sau surdina, pe care ați pus-o la întrebarea dv. subliniind „perspectiva fatal limitată” în care ne aflăm, abia ieșiți din faimosul deceniu. Desigur că acesta nu poate fi încă rupt de noi într-o sferă separată și închisă, fiindcă de fapt nu am intrat decât calendaristic în altă zonă temporală. În realitate, deceniul al șaptelea se află încă în curs. Seminte, rădăcini sau lăstare ale sale germinează și cresc în continuare, dezvoltând contururi pe care acei intervale le-a tăiat încă nedefinitive. Prozatorii care s-au ilustrat în perioada 1960—1970 sint cei mai mulți — oameni în plină vigoare, care nu și-au spus ultimul cuvânt și nu au ajuns încă la deplina lor demonstrație creatoare. Abia o judecată ulterioară asupra lor va fi definitiv valabilă și pentru opera pe care ne-au dat-o în acea perioadă.

Perspectiva este, într-adevăr, „limitată”. Faptul nu prezintă, însă, o efectivă dificultate decât în stabilirea foarte precisă și foarte fundamentală a valorilor. Sub toate celelalte aspecte se poate vorbi, în deplină obiectivitate, ca de o etapă distinctă în evoluția prozei contemporane.

Ca trăsătură esențială, deceniul trecut cuprinde cel mai mult diferențiat volum de inițiative, pe care, de la începuturile ei, l-a cunoscut proza românească. De la epopeea Șatra a lui Zaharia Stancu, care, după aproape două veacuri, reprezintă prima replică tragică la *Triganiada*, până la „anti-jurnalul” Anei Blandiana din *Calitatea de martor*, perioada 1960—70 se vede aproape suprasaturată de idei și inițiative noi. Ea cuprinde alte moduri decât cele cunoscute pînă acum de a interpreta elementul social, lingvistic, constructiv-artistice, istoric, folcloric, mitic, fantastic, problematic-moral, ontologic. Încă o dată, nu ne putem pronunța apodictic asupra valorilor. Putem, însă, afirma cu o certitudine valabilă și peste veacuri că — independent de problema realizărilor plene, care în parte ne scapă — deceniul trecut cuprinde una din cele mai fecunde, mai bogate și mai interesante expresii din tot cursul evolutiv al prozei românești.

2. În ceea ce privește conținutul acestei a doua întrebări am mai avut prilejul să-mi expun punctul de vedere. Sint ferm convins că problema sincronizării este demult depășită. Ba chiar, prin multiple aspecte literare, noi am și precedat occidentalul. În cadrul endemicului complex de inferioritate și al condamnabilului nostru autoscepticism, afirmația de mai sus ar părea ridicol de prezumțioasă dacă n-ar avea o perfectă acoperire în date ilustrative. Astfel, atâtea aspecte care, în Franța și în alte țări culte, s-au ivit după cel de-al doilea război mondial, existau la noi încă dinainte, adică între cele două războaie. Prin principiile prozei sale, implicate îndeosebi în *Patul lui Procust*, Camil Petrescu anticipă „le nouveau roman”. Blecher îl precede la o temperatură și mai intensă pe Sartre, cu mult înainte de debutul acestuia. Nu mai vorbim de creația și mai veche a lui Urmuz, adunată, însă, postum în volumul din 1930. Și nu ne-am referit decât la obiectul actualei anchete, adică la proză, fiindcă poezia timpului menționat oferă și ea alte surprize în context universal.

Ne pare imposibil ca acest proces de anticipare să nu se fi continuat și în fecundul deceniu din care abia am ieșit. Și așa spune că efectele sale nu trebuie căutate la scriitorii care, în perioada 1960—70, au urmărit programatic sincronizarea, ci la aceia care — bineînțeles, tot pe baza unei culturi temeinice de actualitate — n-au înțeles decât să se exprime adinc și integral pe ei înșiși. Difuzată în străinătate, o carte, bunăoară, ca *Viața și opiniile lui Zacharias Lichter* de Matei Călinescu, ar avea, după părerea mea, același răsunet ca și antecedentele amintite. Și acest exemplu nu este singurul, ci i s-ar mai putea adăuga cel puțin alte câteva. Faptul nu exclude necesitatea imperioasă de a fi la curent cu actuala fază literară a altor țări, însă nu cu febrilitatea după sincronizare a celui sufocat de un presupus complex retardat. Inițierea noastră în orientările literare ale prezentului cere o atitudine mai firească și mai calmă, în felul, de pildă, cum un om de cultură englez s-ar interesa de actualitatea literară, franceză, sau invers. Trebuie să ne pătrundem de conștiința că înaintăm nu pe planul de recuperare al unei rămăneri în urmă, ci pe acela al concurenței directe cu marile literaturi.

3. Și în această a treia problemă mi-am mai expus punctul de vedere. Noi nu ne putem valorifica deplin decât în lumina unui nivel de actualitate universală, pe care se cere neîndoișor să-l cunoaștem. Dar materia pe care o valorificăm în această lumină trebuie să fie exclusiv a noastră. O asemenea materie este tradiția, care, de multe ori, zace uitată, îngropată și inutilizată. Sincronizarea și tradiția prezintă o analogie perfectă cu factorii simbiotici, care concurează împreună la dezvoltarea organică a unei plante. Numai soarele poate să valorifice bătrânele seve ale pământului în dulcețea unor noi roade. Dar singur soarele, fără acele seve, exercită o acțiune aridă secetoasă. Parabola cred că mi-a fost înțeleasă ca deslușire a simbiozei necesare dintre sincronizare și tradiție.

4. Literatura actuală cere din partea scriitorului o participare devotată la realitățile complexe ale țării noastre și ale timpului nostru. În toate domeniile vieții sociale asistăm la un avânt de afirmare, de descoperire, de creație. Aceeași pasiune și ambiție, existență la noi în toate sectoarele, de la tehnica și construcția pînă la investigațiile arheologice pe pământul țării, se cuvine să apară și în literatură. Într-un asemenea context de contribuții ar fi rușinos ca arta literară să nu descopere de asemenea laturi mereu noi, revelatoare și adinc semnificative în configurația omului, în cele mai fine și nuanțate reacțiuni, care — pe portativul relațiilor actuale — proiectează ființa umană într-o lumină cu totul medită pînă acum.

Resursa cea mai indicată, ca metodă, pentru această explorare ar fi realismul, însă nu un realism vechi, dogmatizat și depășit fiindcă mijloacele noastre de cunoaștere sînt altele în prezent decât cele existente în momentul de apariție istorică a acestui curent. Mai aflăm, din nefericire, unii scriitori, care se pretind realști, doar fiindcă se mulțumesc să fotografieze lucrurile — chiar lucrurile cele mai noi — pe propria lor retină. Inseamnă a ambicioasă să obții performanțe de viteză cu un automobil tip 1900. Realistul care și merită cu adevărat numele în lumina actualității nu este un fotograf amator, ci un radiolog și un mînuitor de aparate Rader. El trebuie să pătrundă exact cu privirea dincolo de rină, dincolo de aparentele imediate și nesemnificative, dincolo de orizontul vizibil. Acest realism deschis, limitat progresiv este modalitatea care exprimă optim cerințele unei literaturi actuale. Or, tocmai un efort în această privință s-a putut detecta — deși poate nu destul sau chiar că am fi dorit noi — și în proza noastră dintre 1960—1970.

LIVIU PETRESCU: În competiție cu capodoperele

1. Fără îndoială, deceniul al șaptelea prezintă toate caracteristicile unei adevărate „renașteri” literare; asta nu înseamnă totuși că producția literară a deceniului precedent nu ar merita din plin stima noastră. Dimpotrivă — de la distanța la care ne aflăm — deceniul al șaselea ni se pare neobișnuit de bogat în capodopere. Fiindcă Descurt va înfrunta cu siguranță și mai departe scurgerea vremii, fără să intre cușii de puțin în desuetudine; la fel ca și cele două esențiale romane ale lui Titus Popovici (*Străinul și Setea*) sau ca miraculoasa carte a Morometilor. Ca să nu mai vorbim și de cele două lermecătoare romane ale lui G. Călinescu, *Bietul Ioanide și Scribul negru, alit de dilerite — ca factură — de literatura curentă a acelor ani. Enumerarea ar putea continua, adăugîndu-și titluri pe care cu nici un chip nu ne este îngăduit să le ignorăm (romanul Groapa, de pildă, al lui Eugen Barbu etc.). La drept vorbind, ne-ar veni destul de greu să stabilim dacă deceniul următor, deceniul al șaptelea, a produs un număr la fel de impresionant de cărți care să poarte cu atîta evidență însemnele capodoperei; deși valoarea medie a literaturii epice a fost mult mai ridicată în decada 1960—1970, operele de mare perfecțiune literară s-au împușinat. Dar, cu toate acestea, atunci cînd cititorii viitorului vor dori să ale întregul adevăr despre societatea românească a anilor 1950—1960, sintem convinși că ei nu se vor adresa numai literaturii contemporane cu această perioadă; misiunea de a restabili adevărul asupra decadei 1950—1960 a fost preluată de literatura deceniului următor; iată de ce cititorii viitorului va prefera să se adreseze, credem romanului Intrusul (1968) al lui Marin Preda și celui de al doilea volum al Morometilor; sau romanului de debut al lui Nicolae Breban, *Francisca* (1965); sau citorva romane ale lui Al. Ivăsiuc: *Interval* (1968), *Cunoaștere de noapte* (1969) și *Păsările* (1970); sau romanului F al lui D. R. Popescu; sau chiar încercărilor mai recente — și care nu ar putea în vreun fel intra în competiție cu capodoperele deceniului anterior —: *Captivi, de Norman Manea și Absenții de Augustin Buzura* (ambele apărute în 1970).*

2 și 4. Nu-mi închipui ca vreun scriitor român să-și fi reprezentat „sincronizarea” ca pe un proces de „preluare a unor procedee”; sau — dacă aceasta a fost totuși cu puțină — faptul s-a consumat cu siguranță în opere debile, care vor fi ieșit în scurt timp din memoria criticilor și a publicului. Sincronizarea privește de fapt o anumită conștiință literară, în înțelesul cel mai larg pe care îl poate avea acest termen; pentru a ne convinge, să deschidem și să răsfoim împreună o carte de dată foarte recentă, consacrată romanului, și aparținînd unuia dintre cei mai reprezentativi critici contemporani, S. Damian (*Intrarea în Castel*). Aici veți găsi o descriere a aspectelor de acută modernitate, pe care criticul le surprinde în peisajul românesc actual; este vorba, înții de toate, de o orientare spre subiectele de extracție citadină, orientare motivată prin aceea că „cine se retrage din civilizație și vrea „dus de inerție, să fixeze existența colectivă în tipare imuabile, adoptă în fața istoriei o atitudine conservatoare”. Urmează, în continuare, o pledoarie pentru „tipurile specifice de exprimare a conștiinței moderne”, anume pentru „raționamentul intelectual al introspecției”, precum și pentru „năvala abstracțiunilor, a considerățiilor eseistice” (cîți critici care se reclamă de la o „direcție modernă” nu s-au scandalizat — spre deosebire de S. Damian — de contaminarea romanului cu formele teoretice ale eseuului). În sfîrșit, S. Damian menționează și apariția unei tipologii literare dilerite de cea a romanului clasic: „Reiese așadar că nomenclatorul tematic călinescian nu poate cuprinde, fatal, modalitatea tragicului reflexiv, direcție majoră în proza contemporană”.

Așa cum se poate observa deci, și cum am mai spus-a deja, sincronizarea interesează conștiința literară în întregul ei, iar nu numai stadiul tehnic. Considerațiile lui S. Damian ar putea fi, evident, îmbogățite și nuanțate cu alte posibilități de „sincronizare”; nu ar avea rost însă, întrucît, astfel s-ar pierde claritatea imaginii de ansamblu și a liniilor de forță ale procesului.

3. Întrebarea mi se pare deosebit de inteligentă și pe deplin justificată; foarte mulți critici nutresc convingerea — pe care uneori o și mărturisesc — că reînnoirea la tradițiile romanului interbelic nu ar reprezenta cîtusi de puțin un fenomen de de-sincronizare, ci — dîmpotrivă — o adevărată „re-integrare” a lui în cea mai autentică mo-

deritate. Pentru acești critici, evoluția romanului nu ar fi înregistrat — de la acea dată nici un salt mai semnificativ, astfel încît ceea ce era „modern” pentru anii 1920—1940 rămîne, în continuare, valabil și pentru anii 1950—1970. Oare așa să fie? Pentru Eugen Lovinescu, de pildă (cel dinții care și-a pus, în acest secol, problema „sincronizării” romanului românesc), liniile principale de evoluție le constituiau, pe de o parte, inspirația citadină, iar, pe de altă parte, obiectivizarea discursului epic, purificat de orice efuziuni lirice. Iată însă că Leon Edel (autorul unei fundamentale cărți despre Romanul psihologic modern) stabilește (mai aproape de anii noștri) că „viitorul romanului va fi în chip esențial unul de factură poetică” („the future of the novel inevitably had to be poetic”). Iată deci că, uneori, procesul sincronizării pretinde — în clipa de față — o anumită ruptură de nobilele tradiții ale romanului interbelic.

GH. GRIGURCU: Sincronismul—principiu vital

1. Nu credem că deceniul al șaptelea, cu tot orgoliul său tineresc, ar constitui de pe acum o etapă distinctă în evoluția literaturii noastre. Mai întii pentru că secțiunile pur temporale (un an, un deceniu etc.) sint arbitrare. Fenomenul literar își are propriul său calendar, într-un raport foarte liber cu cel curent. Bilanțurile de tip „almanah” ni se par forțate. Ce înseamnă un an al prozei? Sau un an al poeziei? Iată lucruri puțin serioase, ca un joc de societate la o scară mărită. Și în al doilea rînd pentru că nu ne-am detașat suficient de deceniul în cauză, care s-or putea la urma urmei să aibă o notă particulară, deocamdată însă inverificabilă. Numai circumscrierea sa în organicitatea unui timp literar mai amplu, care-l precede și care-l urmează, ne-ar putea aduce o dovadă limpede în acest sens. Au apărut în anii din urmă cîteva cărți demne de cel mai viu interes: *Zacharias Lichter, Princele, Prins, Păsările, Epistole, Îngerul a strigat, Animaie bolnave, Dejunul pe iarbă...* Dar sporul lor diferențial e greu de cuprins într-o formulă unică. Sint deosebit de mari de la un autor la altul și nu vîd necesitatea unei acolade integratoare, așa cum a încercat recent ancheta unei reviste. Timpul (nu neapărat cel creat de noi, prin mai mult ori mai puțin meșteșugite altoiuri) își va spune cuvîntul fără greș. Cred că mai interesant decât acest joc de-a v-ați ascuns-lea după ani, ar fi să urmărim formarea personalităților în proza noastră de azi, diferențiate dar totodată legate de diverse, mai mult ori mai puțin vizibile, tradiții.

2. Deasupra fiecărei literaturi autentice pîtește ca un duh protector aerul epocii. Sincronismul funcționează în acest fel ca un principiu vital. A necotici ca scriitor ceea ce îți șoptesc obsesive marile opere ale vremii, înseamnă a risca enorm. Și chiar nefiind la curent cu multe dintre ele (cîți dintre prozatorii noștri sint familiarizați cu Musil sau cu Borges sau cu Céline?), respiri un aer încărcat cu efuțiile lor. Carnalitatea epică trebuie să fie străbătută de fiori subtili, inspirați de cele mai adînci experiențe spirituale, și estetice. Acum (ca și altădată) sincronizarea cu marea literatură a lumii include, desigur, pe lîngă experiențele organice, menite a fructifica opere viabile, și preluarea fără har a unor procedee, paștișă dezolantă. În chip fatal talentul se manifestă pe fundalul mediocrității! Și numai jocul liber al valorilor le selectează pe cele mai autentice, le acordă garanția de a reprezenta cu adevărat un anume moment al literaturii. Eroarea criticilor începe din momentul în care eșecul legat de o aplicare a unei modalități este interpretat ca un fiasco al modalității în sine. Din limbajul dezarticulat, anarhic al prozei scurte, cultivat acum pînă la suprasaturație de o pleoră de fineri indistincți, s-ar putea să țîșnească la un moment dat o vocație puternică, în stare a polariza atîtea exerciții fără vlagă.

3. Prin tradiție se înțelege în mod obișnuit ceva solid, cuminte, limpede și clasificat, o oscilație cu o amplitudine, în ceea ce privește proza, cam între maniera Balzac și maniera Slavici. Avem impresia că mai există critici cu nostalgia secretă a „Bărăganului”, „Cordovanilor”! Complexitatea înspăimîntată mai multe conștiințe decât ne imaginăm, asemenea unei catastrofe. Dar mai există o tradiție care cuprinde pe Kafka, pe Virginia Woolf, pe Faulkner. Nu fac parte oare din tradiția noastră și Mateiu Caragiale, Hortensia Papadat-Bengescu, Blecher? Ne sincronizăm nu numai cu orientările și creațiile de seamă din lumea de azi, dar și cu o anume tradiție selectiv-actuaă. Invocînd tradiția, mulți comentarii au în vedere o anume tradiție, mai obosită, deci mai comodă. A afirma, de pildă, că îl preferi pe Anton Holban lui Camil Petrescu ar părea scandalos. A contesta pe cutare tînră autor, azi în vogă, la fel. Ne place cu toate acestea să ni-l reprezentăm pe critic într-un mod naiv, avînd aerul temerar și gustul de primjdie al unui dresor!

4. Modalitățile care au fost aplicate de către scriitorii cu vocație.



KAIN TAPPER :

„Sculptură fontane”

MOȘTENIREA LUI PETRU MAIOR

Nu putem cinsti cum se cuvine activitatea lui Petru Maior înainte de a reînprospăta, în memoria contemporanilor, ideile care l-au călăuzit în viață și au stat la baza lucrărilor sale de istorie și de filozofie. Nu putem să nu începem această scurtă expunere fără o sumară trecere în revistă a datelor principale din viața marelui cărturar.

Născut prin jurul anilor 1760, avea să beneficieze de o bursă la Roma, unde, ca și colegul său mai vârstnic Gheorghe Șincai, a fost cucerit nu atât de dezbaterile cu caracter teologic cât de izvoarele trecutului românilor. Dintr-o lucrare păstrată în manuscris și publicată abia spre sfârșitul secolului trecut, rezultă că Petru Maior era nemulțumit de concepția religioasă oficială, de la Roma. Și-a trecut, totuși, doctoratul în filozofie și teologie.

Intors în țară, se oprește pentru foarte puțină vreme la Blaj (1780—1784) unde avea să fie profesor de metafizică și logică, dar, din motive de neînțelegere cu episcopul Bob. se stabilește la Reghin, în funcția de protopop, unde rămâne până la 1809, când pleacă la Buda unde avea să ocupe postul de cenzor al cărților, la tipografia universității.

Plecarea la Buda a fost hotărâtoare, nu numai pentru Petru Maior ci și pentru poporul său, fiindcă, în felul acesta putea „lucra cu peana pentru neamul românesc”, publicând „cărți de care au lipsă românii”.

În Transilvania au avut loc evenimente deosebite spre sfârșitul secolului al XVIII-lea. Revoluția lui Horia (1784—1785) și plingerea adresată de români împăratului (*Supplex libellus Valachorum*, 1791), au înrăutățit relațiile dintre naționalități. Dușmanii poporului român au început să ne atace cu tot mai multă insistență. Trecutul nostru era contestat, istoria neluată în seamă.

Învățul Samoil Micu, suflet blajin, tindea spre realizarea unei opere cu caracter multilateral, prin care spera să-i facă cunoscuți pe români și să le impună drepturile în rândul celorlalte popoare. În același timp, Gheorghe Șincai purta în minte mai întâi și, apoi, în desaga, marea „hronică” a românilor și a altor neamuri, cu același scop.

Spre deosebire de ei, Petru Maior n-a urmarit alcătuirea unei istorii generale a românilor. El s-a oprit la o anume epocă din care a luat, în studiu, una dintre problemele capitale, cu scopul nu numai de a răspunde celor ce „vomiau cu condeiul”, ci și cu intenția, vădită, de a mobiliza toate conștiințele în apărarea unei cauze care nu putea fi pierdută.

Pana căzută, spre sfârșitul secolului al XVII-lea, din mina învățatului cronicar moldovean Miron Costin, care se ridicase cu atâtă dragoste de adevăr și cu atâtă indignare împotriva interlopatorilor letopisetului lui Grigore Ureche, era preluată, la începutul secolului al XIX-lea, de Petru Maior, cu ho-

tărîrea de a spulbera alte afirmații tendențioase la adresa poporului român.

Crescut, cum spunea Iorga, „ca orice fecior de român răsărit sub un smerit acoperiș de paie sau de țigla, pe acele pașnice, bogate, idilice și zimbătoare țărniuri ale Tîrnavelor, în umbra turnurilor vlădicești a Blajului”², el venea să apere ideea romanității și a continuității poporului român, pe locurile pe care l-a fixat istoria.

Fără documentarea lui Gheorghe Șincai și, fără cunoștințele enciclopedice ale lui Samoil Micu, Petru Maior a avut norocul să-i tipărească principalele cărți și, în felul acesta, să contribuie, în cea mai mare măsură, la difuzarea ideilor puse în circulație de întemeietorii Școlii Ardelene. Lui i se datorește, în primul rând, acel climat atât de favorabil disputelor filologice și istorice care s-a creat în Transilvania și s-a extins, apoi, în toate provinciile vechii Dacii. Prin *Istoria pentru începutul românilor în Dacia*, ca și prin lucrările cu caracter lingvistic, unele dintre acestea publicate în fruntea *Lexiconului budan*, s-a deschis un drum pe care îl vor străbate din ce în ce mai mulți istorici și filologi și spre care se vor îndrepta, apoi, numeroși oameni fără o specialitate determinată, ca spre izvorul cu apă vie din poveste.

Ideile sale vor trece, nu peste multă vreme, în cărțile de școală și vor contribui nu numai la cunoașterea trecutului nostru ci și la prețuirea lui.

Petru Maior avea să se dovedească, așa cum spunea Sextil Pușcariu, „mai puțin omul izvoarelor și mai mult al argumentelor izvorite dintr-o minte genială. El e apostolul care găsește formula fermecată pentru ca ideile nouă să prindă rădăcină. Spirit critic și creator în același timp, el vede drumuri nouă, pe care pășește hotărît. Verva cuceritoare a expunerii clare dă o pulsație vie cărților sale, pe cari e nerăbdător să le răspîndească prin tipar, turnate dintr-una, fără pretenții de perfecție. Dacă uneori patriotul înfocat iese în drumul omului de știință, silindu-l să tragă concluzii tendențioase, — nu trebuie să-i facem un cap de acuzație prea grav. Orice idee nouă pătrunde mai ușor în masele mari, când e exagerată la început”³.

La aproape o sută de ani de la „unirea” cu Roma, lucrurile nu se schimbaseră în esență. Starea poporului și a preoțiilor era relativ aceeași. Revoluția lui Horia nu dusesese nici ea la îmbunătățirile scontate. Singurul câștig era unul de ordin moral: conștiința că această situație nu poate dura așa la infinit, că viitorul poporului stă în propriile sale mâini și trebuie făurit prin luptă.

În formarea acestei conștiințe, un rol important îi revine lui Petru Maior. Soldat neînfricat al unei cauze generale, suflet clocotitor și luptător neînfricat, el este, în același timp, un abil diplomat și un polemist temut, înzestrat cu o mare putere de pă-

trundere și cu o logică, în argumentare, menite să-i dea câștig de cauză în majoritatea disputelor sale.

Datorită acestor calități, Petru Maior a reușit nu numai să frizeze pasiunea și subiectivismul unor istorici străini care, rînd pe rînd, asaltau cetatea apărată de protopopul de la Reghin ci și să-și scoată inamicii din luptă și să creeze impresia că atacurile lor erau nedrepte.

În această situație, îi revine, în mod incontestabil, meritul lui Petru Maior, de a deschide drum în cercetarea trecutului nostru și de a pune la dispoziție poporului său cea dintâi carte de istorie propriu-zisă.

În lucrarea sa, *Părți alese din istoria Transilvaniei I*, Sibiu 1899, p. 614, George Bariț ne face mărturisirea că tinerii din generația lui, când au luat cunoștință de *Istoria...* lui Petru Maior, pe la anii 1830, „se înfierbintau de cele ce li se descoperea din acea carte, ca dintr-un oracol, despre originea și trecutul românilor”.

La rîndul său, Iordachi Mălinescu, în „Pre-cuvintare” la a doua ediție a cărții, Buda 1834, p. III-IV, spunea: „De la ieșirea acestei istorie, românul, carele mai înainte zăcea aruncat în adîncul întunericului, au învățat a-și cunoaște trupina și ființa sa; s-au deșteptat într-insul iubirea de nație și de patrie; s-au dezvoltat dragostea către compatrioți și către stăpînire; cu un cuvînt, această istorie este ceea ce a dat laudă și mîrire și au urzit epoha nației românești”.

„Un student în drept din Pesta, Ion Teodorovici Nica, era atât de însufletit după citirea acestei cărți, încît tipări, în 1813, la Buda, o *Cîntare despre începutul românilor*”⁴.

Mărturiile de felul acesta, nu se opresc aici. Atît Const. Negruzzi cît și I. Heliade-Rădulescu vorbesc despre *Istoria...* lui Petru Maior ca despre o carte de căpătîi, care a contribuit, în primul rînd, la dezvoltarea conștiinței naționale la români. Pe de altă parte, marele istoric ardelean era socotit de M. Kogălniceanu „un nou Moisi, care a deșteptat duhul național, mort de mai mult de un veac”, că lui „îi sîntem datori cu o mare parte a impulsului patriotic ce de atunci s-a pornit în tustrele provincii a vechii Dacii”⁵.

Si dacă asemenea mărturii, la care s-ar mai putea adăuga și altele, nu vor părea destul de convingătoare să ne aducem aminte că *Istoria...* lui Petru Maior, tipărită, inițial, la Buda, în 1812, apărea în ediția a doua, tot acolo, în anul 1834, sub îngrijirea unui moldovean, iar la 1883 se tipărea pentru a treia oară, la Budapesta și la Gherla, de data aceasta sub auspiciile Societății studențești „Petru Maior”.

La toate acestea mai trebuie adăugat un lucru: cartea a stîrnit interes în rîndul tuturor categoriilor de cititori. Ea a avut o circulație relativ largă, în special în Transilvania. În biblioteca mea personală, un exemplar din ediția întâi și altul din a treia provin din casele unor săteni din Nepos, ju-

dețul Bistrița Năsăud. Le am încă din copilarie. Numai ediția a doua (1834) mi-am procurat-o la Iași, în vremea studenției (28 septembrie 1935). Un alt exemplar din ediția întâi am găsit în comuna Leșu, din același județ Bistrița Năsăud, iar biblioteca parohială din Nepos păstrează, încă, și astăzi, cite un exemplar din *Didahii* (Buda, 1809) și din *Pro-povedanii la îngropăciunea oamenilor morți* (Buda, 1809). De altfel, în bibliotecile multor parohii, de pe valea Someșului Mare, se conservă cărți scrise ori tipărite de Petru Maior.

În vremea cînd îmi făceam liceul, la Năsăud, Petru Maior continua să troneze în istorie și să dea directive. Ultima teză, din școală (*Continuitatea românilor în Dacia*), era inspirată și realizată în spiritul vederilor lui, cu argumentări literare din Coșbuc, a căror origine pleca tot din *Istoria* lui:

Știe Dumnezeu de-i bine
Ori de facem vreun păcat
Dar noi știm c-așa e bine
să ținem ce-am apucat⁶

ori din versuri ale unor poeți populari, care îl citiseră, și ei, pe Maior:

Fii mîndru, române, ori unde te-ai afla,
De numele, de forma, de obîrșia ta
Fii mîndru, române, de trecutul tău,
De vitejia care ți-a dat-o Dumnezeu.
De-o mie și opt sute de ani, de cînd

domnești

Pe-aceste mîndre plaiuri cu nume

românești,

De cînd Traian cel Mare cu-ai lui romani

luptaci

Plecat-a de la Roma și-a sfărîmat pe daci⁷.

.....

Fii mîndru, române, de limba ce-o vorbești;

O limbă mai frumoasă ca dînsa nu găsești.

Cu dînsa-ți plîngi tu jalea și dorul tot

mereu,

Cu dînsa-ți doinești doina și rogi pe

dumnezeu.

Iubește-ți scumpa limbă, căci alta ca

ea nu-i,

Iubește-o și-o vorbește oriunde și

oricui⁸.

Sînt numai cîteva probe din care rezultă că celebra *Istorie pentru începutul românilor în Dacia* devenise cu adevărat „cartea neamului”, cum a fost numită de unul dintre istoricii reprezentativi a Transilvaniei de azi⁹.

G. ISTRATE

1. Procanon. Cartea este mai mult o prelucrare și a fost redactată în anul 1783. Avea să fie tipărită abia după 111 ani (la 1794), prin grija lui C. Erbeanu.
2. N. Iorga, *Portrete și comemorări*, p. 107.
3. S. Pușcariu, *Părerile lui Petru Maior despre limba română* (în An. Inst. de Ist. Naț. I, 1921—1922, p. 110).
4. Vezi Anuarul Institutului de Istorie Națională I, Cluj, 1922, p. 110.
5. Cuvînt pentru deschiderea cursului de istorie națională în Academia Mihăileană, în 24 octombrie 1843 (ediția Scrierii și discursuri, comentate de N. Cartoian, Craiova, 1939), p. 98.
6. *Ziarul unui Pierde-Vardă*, București, Socce., 1902, p. 94.
7. *Vatra*, revista învățătorilor din Jud. Năsăud, noiembrie—decembrie 1936, p. 297.
8. *Ibid.*, p. 298.
9. D. Prodan, *Supplex libellus Valachorum*, București, 1967, p. 388.

VLADIMIR STREINU: ION CREANGĂ

Impresia că micromonografia lui Vladimir Streinu despre ION CREANGĂ (Editura Albatros, 1971) își povestește tema pe un ton al Amintirilor... nu se risipește deloc de-a lungul întregii narațiuni critice. Topografia Humuleșilor se reconstituie exact, din documente. Ea are un caracter de roman pus pe picioare din nevoia de verosimilitate. Este introducerea reală în ficțiune: Ozana curge ca totdeauna cu un debit imprevizibil, supravegheat acum de indifferența unui pod, iar mîhnirile Cetății Neamului se arată în veștede ruine. Descrierea lui Vladimir Streinu este completată cu aceea a lui Creangă. Un peisaj consumat aproape complet de civilizație cheamă la recunoaștere un altul, literar, ineputabil și care, de fapt, întreține iluzia eternității. Satul lui Ion Creangă este adus din legendă ca să explice, să justifice o operă, dar mai ales o existență. Vladimir Streinu descoperă obîrșia satului, vechimea, locuitorii sub impulsul restabilirii unor adevăruri care trebuiau luminate într-un fel sau altul. E un excelent procedeu de a face, fără program, o inițiere în atmosfera și cadrele operei. Existența socială este însăși existența estetică pe care Creangă și-o repovestește într-o țesătură nemăiîncercată pînă la el, într-un limbaj așa de sincer și de amăgitor în derularea lui plină de înțelepciune. Vladimir Streinu scoate din anatomia satului coborît din imaginile sale de mit pînă în actualitate, un mod de a fi al spiritului humuleștean: „Firește, numai cu experimentarea paremiologică și cu umorul nu obținem imaginea întreagă a spiritului humuleștean. Ar trebui să-i adăugăm ambianța de eres, credința colectivă în vrăji, interpretarea superstițioasă a fenomenelor naturale și, mai ales, ca în orice comunicare primitivă, familiaritatea cu întâmplări și personaje fabuloase, cu o mitologie folclorică”. Biografia intră în familia lui Creangă răscolindu-i arborele genealogic, urmărind cu tenacitate ramificațiile, luminînd suprafețele obscure ale unor controverse cu privire la data nașterii. Criticul nu absolutizează și nici nu se dă înapoi de la o superioară înțelegere, clarificare a unei existențe intrate de mult în eres. Tablourile nu se repetă, căci Creangă este de negăsit într-o formulă: colo diacon, colo institutor la o școală, unde descâlcește un abecedar al intuițiilor directe care îl entuziasmează și pe alicui Titu Maiorescu. El dezarmează prin filozofia sincerității și a privirii drept în ochi. Itinerarul vieții lui Creangă se umple de mici și mari evenimente sociale care nu o dată îl duc pe scriitor pînă în pragul unei vocații politice. Intrat la Junimea „Vorbește colorat, debitează

snoave, pilde, zicale, povestește năzdrăvăni și le punctează jărănește cu un umor plin de voioșie, fiind cu totul, pentru subtilii „junimiști”, o erupție folclorică neistovită”. Surpată definitiv în acel decembrie al anului 1889, viața lui trece nu la Eternitate, ci într-o a doua existență, cea mai iascinantă, mai fecundă, în operă. Începe călătoria operei spre cititori și critici, proces pe care Vladimir Streinu nu se sîește să-l micșoreze, să-l aducă la adevăratele lui dimensiuni printr-o polemică deschisă cu G. Călinescu („Cteodată, vocabularul critic alunecă pe deasupra realităților artei”) și cu

cronica literară

altii comentatori, vestiți sau de mîna a doua. E o analiză critică de rară finețe și limpezime. Peste text plutește, aproape invizibil un val de sonuri profunde. Concluziile nu sînt sulocate de rigoare, de nu știu ce nehotărîre a spunerii, a descoperirii ideii în cuvînt, ci se lasă rostite, înțelese, fără diicultate: „...opera lui formează un adevărat ciclu rapsodic jărănesc. În versiunea nouă, pentru adulți, el a știut să fixeze climatul de poveste populară, al cărei lexicon l-a rainat, păstrîndu-l aspru în sunet; a ajuns să-i rotunjească arta compunerii, menționînd-o totuși naivă; a dat fabulei străvechi valoare literară cultă, fără să-i usuce irăzîmile; cu virtute proprie, a sporit linia unor neînsemnate fapte școlărești pînă la dimensiunea uriașă a datinii, a superstiției și a miturilor; a făcut, în sfîrșit, operă de Homer al jărănimii”. Toată narațiunea critică se ridică pe asemenea concluzii care vin și își definesc structura, esența, printr-o excepțională analiză. Conștiința operei se confundă cu conștiința critică, comunică într-un mod cu totul remarcabil: „Creangă învîrtește iute un cinetoscop, ale cărui proiecții exclusiv etice seamănă cu dezvoltările romanului de aventuri. La noi, nimeni n-a realizat mai suveran epicul

pur”. Opera lui Creangă este un ecran sonor pe care personajele îl asediază homeric, măcinînd la paradoxuri folclorice cu nemiluita.

Arta lui Ion Creangă este a unui povestitor care își dezorientează auditorul printr-o extraordinară dispoziție structurală de a vorbi („...proceda ca în fața unui fonograf”), de a se înfățișa cu o „șiretenie sintactică” desăvîrșită. Vladimir Streinu respinge taxarea grăbită a „satiricului” și „umoristului” Creangă și restabilește realitatea acestor concepte: „Povestitorul nostru nu crede în vinovăția oamenilor de care rîde, cum cred toți autorii satirici. Originalitatea lui era mai adîncă, venită de lingă o filozofie care e mai mult înțelepciune și echilibru moral, stă în puritatea umorului, nealterat nici de cea mai lucage intenție satirică. Așa i se explică succesul în patria marilor satirici ca Swift, Sterne, Molière, Goldoni, Cehov ș.a. și chiar în limbile extremului orient, unde împrejurări politice noi au făcut să-i ajungă opera. Satiricii sînt totdeauna exteriori lumii pe care o satirizează, în timp ce Creangă face parte cu trup și suflet din comunitatea eroilor săi. El este poetul umoristic prin definiție și puritatea formulei sale strălucește chiar lingă un Rabelais față de care deosebirile sînt artistice mai semnificative decît asemănările. Umorul lui Creangă este identic cu „voia bună”, cu „un chef lexical”, care face să se cuturem dicționarul limbii și pe noi să nu ne putem nici-cum ține risul care în opera lui este „o petrecere pe seama limitelor naturii omenești, care sînt în primul rînd limite proprii, ale celui ce rîde, și numai în al doilea rînd sînt și ale altora”. Micromonografia își adună aproape de sfîrșit o seamă de concluzii și apoi Vladimir Streinu își construiește, cu aceeași ingenioasă paletă, un dialog imaginar cu cititorii de pe alte meridiane. Să reținem, mai întâi, aceste fraze care vorbesc cu îndeminare și înțelegere despre o operă care a devenit anonimă prin valoarea ei națională și universală: „...homerismul viziunii, adică facultatea de a vedea și evoca în dimensiune uriașă, și structura rapsodică, adică epicism și oralitate, totul fiind menit să arate că opera conține elementele nepieritoare de portret al autorului; iar portretul care ni s-a limpezit astfel este, cu oarecare adăsură de istoricitate și complexitate individuală, al omului ahaic din finulurile noastre conformat genial”. Difuzarea operei lui Creangă în lume este recunoscută și ea ne duce la ideea unei nemăiîntîlnite perenități în veac. Prin Creangă istoria crește vertiginos în plîzele unei narațiuni cu o împletire stilistică inimitabilă, arzînd mornit în culori care amestec melancolic ochii. Este o istorie pe care un personaj cu o înțeață a gîndirii de neîntrecut o joacă magistrul, indiferent de timp, de decor: „Dar personajul simbolic, pe care cititorii îl pot construi din personajele numite, precum și stilul umoristului sînt fapte artistice trase din adîncimea istoriei noastre naționale

ZAHARIA SANGEORZAN

LIRICA GREACĂ VECHĂ ÎNTR-O NOUĂ TRADUCERE

Miracolul grec impresionează omul modern prin unicitatea sa în care lumina și măsura rațiunii se îmbină cu penumbra și neliniștea sufletului. Valorile filozofiei eline și realizările excepționale din artele plastice, îndeosebi sculptură, au determinat multă vreme înțelegerea unilaterală, limitată la general și impersonal, a spiritului creator elin. De la Winckelmann și Nietzsche la Jaeger și Dodds s-au acumulat însă date incontestabile în descoperirea plenară a omului grec. Lirica, alături de dramă și pictură, reflectă universul interior, particular și bogat, cu aștiața sa launtrică, similară infinitului mișcător al mării.

Literatura română a încercat deseori hotarele liricii eline, dar traduceri publicate în reviste, în secolul trecut sau în secolul nostru, sînt simple preludii care prevestesc un concert. Volume diverse, de la Bolintineanu și Heliade la Murnu și Blaça, au inclus multe capodopere din liricii greci, dar antologii care să urmărească desfășurarea istorică a liricii eline, n-au publicat, pînă la antologia de față, decît Șt. Bezdechi, în 1927, și Al. Andrițoiu și D. Rondis, în 1968. Traducerea liricii eline se cere însă realizată mai imperios decît o traducere dintr-o limbă modernă, de un traducător cum-lard, la care erudiția filologică se îmbină cu harul muzelor. Șt. Bezdechi, filolog erudit, traduce corect dar, deseori, puțin inspirat, iar Al. Andrițoiu, poet îndrăgostit de antichitate, surprinde în traduceri, adesea antologice, lujerul de lumină al poeziei eline, dar nu se sprijină totdeauna pe solul textului. Simina Noica, temeinică elenistă și poetă, ne dăruie o antologie de cele mai multe ori, superioară. Antologia sa adună sub un arc necunoscut la noi de la Callinos (sec. VII î.e.n.) la Musaios (sec. V. e.n.) peste un mileniu de rodnică revărsare a poeziei lirice eline. Studiul introductiv, elevat și entuziast, precum și medaliazione inteligentă ne conduc, ca niște propilee, în templul miracolului liric grec. Selectarea pieselor traduse dezvăluie spiritul matur al autoarei. La temeiul selecției stă criteriul estetic subordonat însă unei viziuni de ansamblu, filozofic, care ne perindă configurația ge-

neral-particular, din vremuri homerice și pînă la guri bizantine. În lumina acestor criterii se poate explica lipsa din antologie a unor poezii, să zicem, Femeile de Semonides din Amorgos, cu care ne-am obișnuit din istoriile literare.

Structura actului poetic antic implică numeroase stavili pe care niciodată traducătorii nu le pot strîni pe deplin. Se întîlnesc sisteme lingvistice deosebite, concepții despre frumos, diferite sisteme prozodice opuse și, de asemenea, stadii de civilizație distanțate. Compararea structurii originalului cu structura traducerii este indisolubil legată de teoria structurii poetice generale. Poezia ca intuiție și reprezentare a lumii e consubstanțială cu semnul său lingvistic și transpunerea sa în altă limbă implică inexorabil o nouă creație. Echivalentele poetice dintre original și traducere sînt încordate spre un echilibru plenar, dar în traducere, mai mult ca în orice creație, limba echilibrului pendulează în văzduh. Conexiunile poetice textuale la nivel fonologic și gramatical sînt simultan expresie și conținut, schimbările formale trag de la sine schimbări semantice, determinînd, firește, organizarea unor noi structuri care nu sînt transpuneri exacte, ci echivalențe adecvate. Prozodia elină, surprinzător de variată, bazată pe cantitate, străină deci urechii moderne și, mai ales, cititorilor români reprezintă, de asemenea, un element intracutiv. Cum a reușit Simina Noica să suplinească totuși multe din aceste elemente inefabile? Printr-un mod de interpretare „intentional”, cum îl numește autoarea, prin echivalente poetice omologe și, în cazul conexiunilor extratextuale, prin note inedite. Acest mod este, de altfel, singura posibilitate de traducere a poeziei unde claviatura denotativă se îmbină organic cu constelația specifică a conotațiilor, fenomene pe care nu le poate surprinde și echivala decît un filolog poet. Acribia filologică și a putea descoperi adesea un spor de metaforizare în textul românesc în raport cu cel elin sau o mică diferențiere stilistică a autorilor în versiunea traducătoarei, dar oare cît se pot evita aceste fapte cînd în de structura limbajului poetic

românesc care nu poate altfel să suplinească complexitatea specifică a limbajului poetic elin. Să ne referim doar la prosodia. Prosodia elină se poate echivala prin prosodia modernă atunci cînd prosodia echivalentă are aceeași funcție poetică, validată, de tradiție, cu prosodia din textul elin. În literatura noastră traducerile din lirica antică s-au receptat ca piese lirice, îndeosebi, cînd au fost traduse în metru modern, cum au făcut B. P. Hasdeu, N. I. Herescu, Th. Naum, dar tot la fel de bine s-au receptat și cînd au fost traduse în versuri cu structură antică, deoarece strofa safică, distihul elegiac, hexametrul sînt structuri care au prins rădăcini funcționale în poezia română prin M. Eminescu, G. Coșbuc, G. Murnu. Simina Noica înțuiește formula prosodică adecvată, recrutată din prosodia modernă sau antică, susținută de fluxul interior al poeziei, sugerîndu-ne, mai mult decît toți predecesorii, bogăția internă a metricii eline.

Lirica elină, prin recenta sa antologie, și-a deschis drumul unei receptări inedite în literatura română. Poezia „minoră” a Eladei, cunoscută la noi sporadic, prin referințe didactice legate de înfrîngerea sa normativă asupra poeziei universale sau prin antologii de dimensiuni mai mici, se desface astăzi, poate mai frumos ca oricînd, într-un evantai de lumini izvorite din constanța estetică veche în oglinda căreia omul modern se contemplă pe sine într-o etapă generică. Vom întîlni varietatea surprinzătoare a speciilor lirice, de la odă la elegie, la pean și encomion, care pătrund, cu adîncă mobilitate, universul launtric al sufletului elin, manifestîndu-se neabătut de divers, de la accentele erotice și bachice la accentele civice și meditative, orientate însă, în ciuda aparentei, în jurul aceluși principiu filozofic-metron care străbate atît concepția elină despre frumos, cît și întreaga civilizație a Eladei. Nu ne întîmpină un eu izolat de cetate sau cristalat metafizice, ci vibrația complexă a omului interior eîn mediteranean, trăind intens. În arșița sau umbra gîndurilor, viața dăruită de zei, în particularul său tipic, de la macrocosmos la microcosmos. Izbînzile liricii eline, monodice sau corale, axate pe launtric sau extern, transfigurînd teme fundamentale ale omenirii, preluate frecvent, dar rar egale în literaturile noi, își înalță piscurile la înălțimea celorlalte creații ale genului elin. Antologia tinerei eleniste prin dimensiunile sale largi și unghiul său inedit de selectare, precum și prin subtilitatea interpretărilor filologice și calitatea inspirată a versurilor reprezintă, incontestabil, mai mult decît un debut.

TRAIAN DIACONESCU

LUCANUS (secolul I)

bungetul Masilliei

Codrul era neatins de oameni de vreme cîruntă
Lînced văzduh neguros șerpuia sub crengi impletite,
Umbră gerioasă prin care soarele-nghițită de spaimă.
Panii cimpeni, silvanii, și nimfe, domnițe de codru,
Nu viețuiau. Doar zeii slăviți după datini barbare,
Trunchiuri de arbori minjite cu sînge de jertfe umane.
Dacă vechimeu cîruntă e vrednică azi de crezare
Păsări nu se așază nicicînd pe ramuri cețoase,
Nici nu cutează dihanii să se ascundă-n bîrlaguri.
Vinturi nu se abat peste ramuri și fulgerul roșu
Nu se prăvale din nouii negri. Doar frunzele dese
Necotropice de vinturi fremătă singure straniu,
Valuri mătăhăloase se rup din fîntinile negre,
Jalnice chipuri au zeii și urcă hidoase din trunchiuri,
Mușchiul se-mbuibă molatic pe lemne putregăinde
Spaimă stîrnind, iar zeii slăviți sub chipuri blajine
Sperie cîmul cucernic și-l vîntură-n vîforul fricii.
Oamenii gaibeni de groază nu-și mai cunosc nici zeii.
Umblă zvonul că peșteri mugesc la cutremure jalnic.
Sau că arbori de tisă se culcă și singuri se saltă,
Flăcări sodom aleargă prin codru fără să-l ardă
Sau că dragoni răsuciți pe copaci sugrumă Stejarii.
Nu mai curge soborul cucernic aproape de temple,
Nici juruite princașe. De Phoebus stă-n creștetul boltei
Sau cînd noaptea învăluie cerul, năluca pădurii
Nădușe-n spaimă preoți sfinți temători că-i sfărîmă.
Caesar tună poruncă: „Bungetul să-l surpe securea”.
Sfînta pădure vecină, neatînsă în lupte străbune,
Bolta o poartă pe umeri și urcă pe creste pleșuve.
Vajnice miini nădușiră și duhul marelui pădurii
Zguduie inimi. Oștenii credeau că se-ntoarnă
Buza securii spre brațul care o-implintă în arbori.
Caesar cum vede oștirea holbată de fulgerul spaimei
Primul cutează să-nalțe o cruntă secure răpîită,
Spîntecă-o brazdă adîncă într-un stejar nouatic.
Pingărină cu securea trunchiul cel sfînt răbufnește.
„Nu stați în cumpănă, oameni, dirz răsturnați copacii,
Dați orice vină pe mine”. Și toți îi făcură pe voie.
Nu că gloata oștii spaima-și zvirlise din suflet
Ci că minia lui Caesar răzbuibue teama zească.
Frasini se năruie supli și girnițe suieră jalnic,
Arborii dodonieni și-arinii ce cresc lingă riuri
Și chiparoșii ce-s martori la-nmormintări bogate
Prima oară își surpă coroanele și văduvi de frunze
Lasă lumina să curgă. Pădurea izbită se surpă,
Dar copacii se rezămă deși. Și galii gemură.
Însă războinicii-nchiși între ziduri înalte tresaltă.
Cine ar crede că zeii răniți nu vatămă omul?
Mulți vinovați ocrotește Fortuna căci zeii
Poartă cruntă minie doar pentru lumea sărmană.
Astfel slujiră bungetul. Multe telegi îi cîrăură
Strînse din cîmp. Țăranii cu juncii răpiți de pe brazdă
Își conteniră truda și plînsură-amarnic obida.

În românește de TRAIAN DIACONESCU

ARTE POETICE: ANTICHITATEA

Cu toate că știința estetică a ajuns la propria-i conștiință abia tirziu, o dată cu autonomia pe care avea să i-o recunoască I. Kant, spectaculoasele ei cuceriri ulterioare nu pot fi înțelese deplin decît dacă le raportăm la treapta începuturilor, cînd poezi și gînditori deopotrivă, în mod cu totul spontan sau după chibzuință îndelungată, așezau piatra de temelie a viitoarei discipline. Judecăm îndrăznește și viabile pînă astăzi, alături de altele greșit formulate sau de-a dreptul naive, trebuiesc desprinse cu abilitate din hățișul considerațiilor filozofice, psihologice ori etice, cu care se împletesc aproape constant. O evoluție a acestora de-a lungul antichității greco-romane, nu ar putea fi urmărită mai cu real folos decît prin mijlocirea unei antologii, a cărei apariție, prima de acest fel la noi, o datorăm aceluiași neostenit lucrător pe acest tărîm, D. M. Pippidi, precum și unui valoros colectiv de traducători din care nu lipsesc numele lui C. Noica și al regretatului C. Balmuş. Gîndul editorilor a fost de a oferi celor interesați o modalitate de „a se informa asupra mulțimii și varietății problemelor de estetică ridicate în treacăt

sau discutate în amănunt” de vechii scriitori și teoreticieni. De la observații aproape involuntare, de la măririsiri izvorite din activitatea de creator, (Homer, Hesiod, Pindar ș.a.) ori hotărîte tendințe moralizante (Aristotel) și pînă la tratatele speciale ale lui Aristotel, Dionis din Halicarnas, autorul necunoscut al lucrării Despre sublim, sau manualul didactic al lui Quintilian, aproape tot ce a însemnat o contribuție de seamă în această direcție, în întregime sau numai în fragmente, și-a aflat locul în antologie. Dintru început, așadar, trebuie să observăm că lucrarea se caracterizează printr-o îndoită varietate. Există, mai întîi, o varietate extraordinară a materialelor care o întocmesc, iar, în al doilea rînd, o deosebită varietate de rezolvări care se prupun, fapt ce nu este altîm urmare a celui dintîi, cît mai ales consecința unei inexistente delimitări între domeniul estetic și al celorlalte discipline. Din multitudinea de probleme fundamentale pentru vechea estetică aceea a esenței operei de artă, a naturii inspirației, a finalității artei, a relației dintre înzestrare și meșteșug, a însemnătății marilor modele în formarea scriitorului și

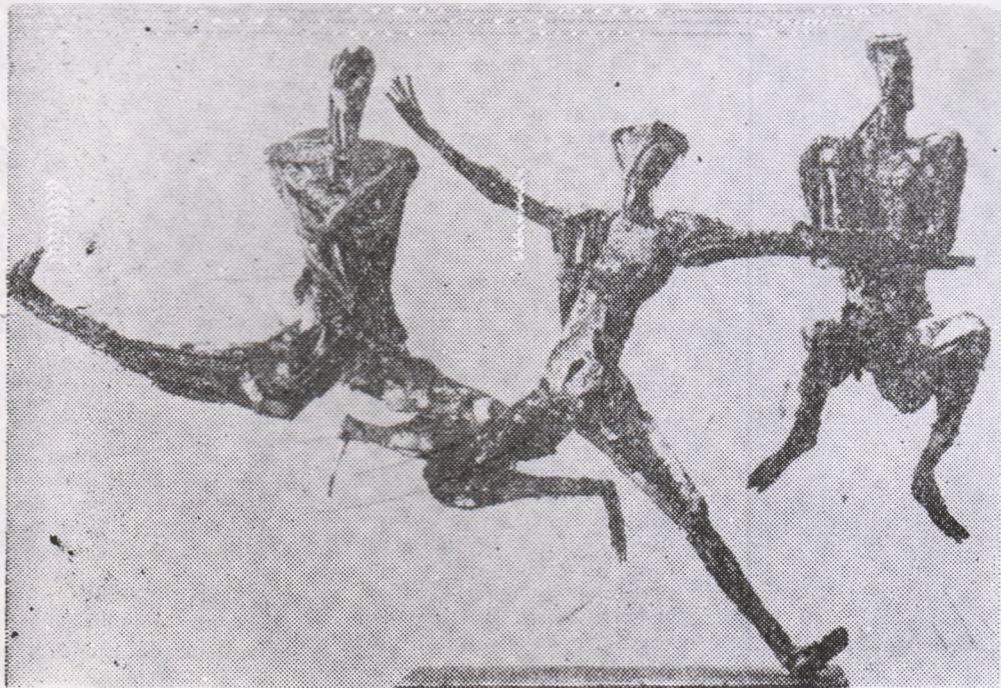
oratorului, ori a măiestriei potrivirii cuvintelor etc., ne vom opri la unul singur și vom încerca să descifrăm semnificațiile pe care le comportă. Este vorba de conceptul „mimesis”-ului, ce constituie, pentru teoreticienii antichității, esența operei de artă. Termenul este folosit pentru înțelesul oară de Platon. Artă este — după acesta — imitația ori reprezentarea unui obiect din lumea sensibilă. Potrivit însă gîndirii filozofului asupra realității imediate care nu este decît o copie a lumii ideilor, singura autentică, urmează ca arta să nu fie decît o copie a copiei și de aici, decurge, în mod logic, condamnarea acesteia. Cu alte cuvinte, arta este incapabilă să ne înățișeze adevărul, realitatea autentică, privilegiul unic al filozofiei. Aristotel, după ce face o critică a ideilor platonice în filozofia sa, meditănd asupra poeziei în genere, susține că arta nu reprezintă o realitate înșelătoare, ci una esențială, posibilă în limitele verosimilului și ale necesarului. Personajele artei sînt mai adevărate decît oamenii reali, pentru că sînt esențializate. Artă nu reproduce mecanic lumea sensibilă, cum credea Platon, ci imită esențializînd, fiind, deci, mai filozofică decît istoria. În acest sens, „mimesis”-ul, în accepția aristotelică, reduce arta pe locul care-i merită, conferindu-i, ca și filozofiei, o remarcabilă forță de cunoaștere. Mai tirziu, în poeziile epocii helenismului, care nu s-au păstrat, siera conceptului se lărgeste, căci „dacă Stagirusul — scrie Pippide — reducea obiectul imitației la verosimilul înzestrat cu valoare universală, urmașii lui, începînd, poate, cu Teofrast, nu șovăie să includă printre domeniile deschise explorării poezilor, neverosimilul, absurdul, fabulosul”. În „Epistola către Pisoni”, Horațiu, deși nu stăruie niciodată asupra naturii artei, este totuși adeptul poeziei-imitație, așa cum reiese din versurile 317—318. În ceea ce privește obiectul acesteia, însă, poetul venusian acceptă pe lingă înțiplările reale și pe cele fabuloase. Mai mult, decît la Aristotel și mai puțin decît la heleniști, calea de mijloc fiind urmată și de data aceasta. La teoreticienii contemporani cu Horațiu sau la acei care i-au urmat, obiectul imitației îl constituie, în primul rînd, marile modele. Faptul este explicabil pentru învățații care trăiesc în Italia, pe la sfîrșitul erei păgîne, și cunosc îndeaproape titanii literelor grecești. A imita nu înseamnă — totuși — a reproduce mecanic un model. Dacă după Dionis din Halicarnas imitația trebuie să fie „reprezentarea unui model, în conformitate cu anumite principii”, pentru autorul anonim înseamnă retrăirea climatului spiritual în care s-au născut capodoperele, iar pentru Quintilian este identică cu regăsirea propriilor virtuți artistice în contact cu o personalitate asemănătoare. În concluzie, și-

nem să observăm, că dacă pentru toți vechii teoreticieni natura operei de artă stă în imitație, înțelegerea specificului acesteia diferă de la unul la altul, iar obiectul ei cunoaște largiri sau restrîngerii de sferă și explicabile schimburi de direcție.

Un aspect deosebit de seducător al tratatelor de poezică îl poate constitui urmărirea judecăților de valoare asupra scriitorilor, speciilor sau genurilor literare ca și a felului în care se fac analizele operelor. Fără să mai poposim asupra pătrunzătoarelor delimitări ori definiții aristotelice, cîteva de neclintit pînă azi, observăm că Dionis din Halicarnas va întreprinde o minuțioasă analiză a structurilor, evidențînd felul în care se realizează armonia, prin succesiuni și combinații de sunete, că autorul anonim tinde în considerațiile sale asupra operelor să pună în lumină ceea ce este mare și nobil, cerîndu-se exprimat cu „răscolitoare putere de închipuire” iar Quintilian, spirit critic subtil, își exprimă aprecierile cît mai concis cu putință, fără demonstrații ori exemplificări prealabile.

Acum, în final, ținem să ne exprimăm nemulțumirea cum în această antologie, înlocuim cu scopul de a oferi lectorului cunoașterea bogăției și diversității problemelor de estetică veche, lipsesc fragmente din tratatul „Despre poezii” al lui Filodem din Gadara, incontestabil cel mai temerar precursor al vederilor moderne în estetică. E drept că cele două pagini din studiu introductiv dedicale acestuia aduc amănunte prețioase, însă cu totul altceva ar fi fost litera textului. De asemenea, trebuie să remarcăm că de data aceasta în studiul introductiv sau cel puțin în nota introductivă la poezia lui Horațiu ar fi fost neapărat necesare cîteva considerații asupra pierduților poetici ale helenismului. Chestiuni care apar în „Epistola către Pisoni”, precum aceea a finalității artei, a raportului dintre talent și meșteșug, ori chiar organizarea planului acesteia nu pot fi înțelese fără aceste delușiri prealabile. Situația artei poetice horațiene imediat după cea aristotelică cerea imperios acest lucru. „Formarea ideilor literare în antichitate”, lucrare mai veche a lui D. M. Pippidi. Toți cei interesați de aceste idei nu vor avea decît de profitat, însă, cu siguranță, că beneficiarul cel mai avantajat va fi învățămîntul universitar.

LEONIDA MANIU



EILA HILTUNEN :

„Dans rusesc”

Tabloul economic și social al țării noastre la sfârșitul cincinalului 1966—1970 relevă pregnant dinamismul economiei noastre naționale, în plin proces de diversificare și modernizare, angajată în mod hotărât pe drumul progresului și civilizației.

Din analiza indicatorilor care reflectă dezvoltarea economico-socială a țării noastre în perioada 1966—1970 se desprind atât creșterile cantitative, cât și transformările calitative înregistrate de întreaga viață economică și socială a României socialiste.

Prin mobilizarea eforturilor întregului popor, prin valorificarea superioară a rezervelor din economia noastră națională, venitul național a crescut într-un ritm mediu anual de 7,7%. Din totalul venitului național, s-a alocat pentru fondul de consum 69,7% iar pentru fondul de acumulare 30,3%. Remarcăm că 23,7% din totalul venitului național, a fost repartizat pentru dezvoltarea ramurilor producției materiale iar 6,6% pentru construcția de locuințe, asigurarea bazei materiale a acțiunilor social-culturale și serviciilor destinate populației.

În anii cincinalului precedent s-a pus un accent deosebit pe laturile calitative ale dezvoltării economice: s-au realizat progrese în modernizarea structurilor producției materiale, extinderea tehnicii și tehnologiilor moderne, în diversificarea, înnoirea și ridicarea calității produselor. S-au pro-

Noua organizare administrativ-teritorială a țării a creat un cadru favorabil pentru înfăptuirea mai consecventă a politicii partidului de amplasare rațională a forțelor de producție pe întreg teritoriul țării. Sint mai multe județe ale patriei noastre unde volumul investițiilor a crescut în anii 1966—1970 cu mult față de media pe țară.

Ca urmare a dezvoltării viguroase a economiei noastre naționale a traducerii în viață a unei politici pline de grijă față de om, nivelul de trai al populației din România socialistă cunoaște o continuă creștere. Populația țării noastre a crescut în perioada 1966—1970 cu 1,3 milioane de locuitori (la 1 ianuarie 1971 era de 20,4 milioane locuitori) iar fondul de consum pe un locuitor a crescut cu 27%. O atenție deosebită s-a acordat creșterii salariilor mici; salariul minim a sporit cu 40%, în 1970 față de anul 1965. Salariul real, respectiv puterea de cumpărare a salariului mediu a crescut cu 20%. Ca urmare a creșterii cheltuielilor social-culturale de la bugetul statului, veniturile suplimentare de care a beneficiat, în medie, o familie — în afara veniturilor provenite din retribuția muncii — au crescut de la 3.600 lei în 1965 la 5.500 lei în 1970.

Dezvoltarea și consolidarea bazei tehnico-materiale a economiei noastre a permis ca în anii cincinalului 1966—1970 să se creeze 600.000 de noi locuri de muncă, numărul salariilor ajungând în 1970 la 5,1 milioane. Au intervenit schimbări importante și în structura populației. Ponderea salariaților, a meseriașilor din cooperatarea meșteșugărească și a celor din cooperativele agricole de producție a crescut de la 46% în 1965, la 54% în 1970. Procesul de urbanizare a cunoscut o continuă dezvoltare: la sfârșitul anului 1970, 41% din populația țării locuia în municipii, orașe și comune subordonate.

Tot în direcția creșterii nivelului de trai al populației, au fost folosite și importantele surse de la bugetul de stat destinate pentru acțiuni social-culturale. În anul 1970, cheltuielile pentru acțiuni social-culturale au fost de 35,7 miliarde lei, față de 22,4 miliarde lei în anul 1965. Ca urmare a dezvoltării învățământului, populația școlară a ajuns la sfârșitul cincinalului la aproape 4 milioane, fiecare al cincilea locuitor al țării fiind astăzi elev sau student...

Amințim, de asemenea, succesele obținute pe linia ocrotirii sănătății populației. La sfârșitul anului 1970, în țara noastră existau circa 30.000 medici, revenind 1 medic la 676 locuitori.

Expresia grijii și prebușirii pe care partidul și statul nostru o acordă omului, este dată de îmbunătățirile obținute în condițiile de locuit ale populației. În perioada 1966—1970 au fost construite la orașe și sate aproape 660.000 de locuințe, din care 344.000 din fondurile statului sau cu credite acordate de stat. În această perioadă, peste 2 milioane de persoane s-au mutat în locuințe noi.

„Toate marile succese obținute în dezvoltarea economică și socială a patriei, în înflorirea multilaterală a societății noastre socialiste în cincinalul care a trecut — sublinia tovarășul N. Ceaușescu la Plenara C.C. și P.C.R. din 10—11 februarie 1971 — sînt o dovadă grăitoare a justetei liniei politice generale a partidului nostru, care, în întreaga sa activitate, se călăuzeste neabătut după învățătura marxist-leninistă, aplică adevăratele și legitimele generale ale socialismului la condițiile concrete ale României”.

Desigur, marile realizări obținute în toate domeniile, în anii cincinalului 1966—1970, oferă prilej de satisfacții, dar obișnui în același timp la noi acțiuni, la intensificarea eforturilor noastre, ale tuturor cetățenilor patriei, așa încît să ne aducem și mai deplin contribuția la făurirea progresului social-economic în România socialistă.

C. NICULICIOIU



EILA HILTUNEN :

„Sub apă”

Este firesc că o personalitate de talia învățatului domn al Moldovei, Dimitrie Cantemir, să precupească încă pe cercetători, în pofida numeroaselor lucrări, realizate în trecut sau în prezent, privind viața și opera sa.

În acest sens, este laudabilă intenția grupului Gh. Dumitrescu, M. Iorga, L. Popescu, autori ai articolului „O lucrare, necunoscută la noi, a lui Dimitrie Cantemir?”, publicat în nr. 10, din octombrie 1970, al revistei „Tomis”.

Pe de altă parte, însă, este necesar de relevat faptul că nerespectarea criteriului sever al criticii și obiectivității științifice, mai cu seamă într-o încercare de a aduce o contribuție importantă la cunoașterea creației unui mare cărturar, ar putea să aibă consecințe nedorite, creștând confuzie. Tocmai de aceea ne propunem să atragem atenția asupra celorva probleme pe care le impune reducerea în act, a unei vechi afirmații (vezi revista „Constanțeană”, nr. 2, 1939, p. 46—50) privind descoperirea unei noi lucrări, în limba turcă, a lui Dimitrie Cantemir.

Textul, în traducere, publicat cu peste trei decenii în urmă de către căpitanul de jandarmi Gh. Cristescu, nu a fost luat în considerație — pe bună dreptate — nici atunci și nici mai târziu, deoarece pentru oricare cunoașcător al vieții și operei lui Dimitrie Cantemir era limpede că o asemenea întocmire nu putea să aparțină învățatului principe moldovean. Prin urmare, surprinderea autorilor de la „Tomis”, că nu au găsit niciieri citate paginile respective, trebuie să fie înțeleasă în acest sens.

Fără a pune clișee de puțin la îndoaia paternității atribuite de către Gh. Cristescu (fără a specifica, însă, pe ce bază), dimpotrivă, întărind-o, autorii se lansează într-o serie de considerații și deducții facile, la sfârșitul cărora conchid: „Nu rămâne decât ca această carte, prima sa carte de istorie (a lui Dimitrie Cantemir — n.n.) și, am zice, prima istorie românească bazată pe arhive, ar exista (subl. autorilor)”. Dar, unde se află manuscrisul turcesc al acestei „cărți”? De ce în 1939, s-a predat jandarmului și, apoi, s-a trimis lui N. Iorga doar traducerea și nu textul ei original? Sînt întrebări pe care autorii actuali au evitat să le abordeze.

Dacă semnatarii articolului din „Tomis”, republicând acest text în revistă, ar fi avut măcar curiozitatea să verifice exactitatea corespondențelor cronologice ale datărilor după calendarul musulman (efectuate în paginile din „Pontica” și preluate de către ei) ar fi constat că anul hegirel 1123, data la care se afirmă că principele ar fi scris această „operă”, nu corespunde cu 1704, ci cu 1711—1712, că 1009 hegirel = 1600—1601 (nu 1590), 1013 h. = 1604—1605 (nu 1594), 1014 h. = 1605—1606 (nu 1595), 1017 h. = 1608—1609 (nu 1598) și astfel s-ar fi făcut mai multe nedumeriri, care, poate, s-ar fi călăuzit către alte concluzii, decât cele pe care le-am adoptat, evitînd în acest fel să creadă că „Neapărat, lucrarea n-a fost scrisă mai tîrziu de 1704—1705, căci ea dovedește foarte puțina cunoaștere a istoriei Turciei de către Cantemir”.

Intr-adevăr, nu credem că mai este cazul să subliniem faptul că principele moldovean, trăind alția ani în mijlocul celor mai influente cercuri din capitala otomană, cunoscînd foarte bine produsele istoriografiei turcești, putea să știe măcar atât: că sultanul Mehmed al III-lea (1595—1603) i-a succedat bunicului său, Selim al II-lea (1566—1574) și tatălui său, Murad al III-lea (1574—1595), și nu a fost întronat de către marele vizir Kodja Sinan pașa — cum se poate citi în partea introductivă a textului discutat, — în urma unui interregnum de 60 ani, cînd Imperiul Otoman ar fi fost lipsit de pașahi.

Considerăm, de asemenea, că este de prisos să mai insistăm și asupra altor numeroase greșeli, mai mici sau mai mari, care abundă în acest text, și care dovedesc că cel care le-a scris era cu totul naiv, nu numai în cunoașterea realităților și istoriei otomane, dar și în cea a românilor (vezi, de pildă, campania din vară a lui Mihail Viteazul în Dobrogea, cînd, în realitate, ea s-a desfășurat iarna).

În același timp, pentru oricine care este familiarizat cu cele mai elementare reguli de gramatică a limbii turce, titlul redat în original, „Çitab, biringi moharebe otoman mehmet Mihai a Moldovanân”, arată destul de clar că cel care a scris această „carte” era un incult, or mai degrabă nu știa bine limba turcă. Ceea

ce, desigur, nu poate fi raportat la Dimitrie Cantemir, excelent cunoașcător nu numai al limbii turce fine (ince türkce), dar și al limbilor culte ale lumii islamice de atunci, persana și araba. Totodată, frapază și titlatura curioasă acordată lui Mihail Viteazul, pe care autorii se grăbesc s-o explice foarte ușor prin aceea că pe atunci se făceau dese confuzii între Moldova și Valahia; dar — ne permitem să întrebăm — de către cine? În orice caz, Cantemir nu ar fi săvîrșit o asemenea eroare.

Nedorind să mai lungim, fără a fi necesar, seria argumentelor împotriva paternității acestei „opere”, atribuită lui Dimitrie Cantemir, atragem totuși atenția și asupra cuvîntării patetice a lui Mihail Viteazul în fata oștenilor săi, prea asemănătoare cu cele ale revoluționarilor pașoptiști, citi și asupra firmanului dat de către sultan, pentru interzicerea pomenirii înfrîngerii suferite de către turcii în Dobrogea din partea oastei voievodului român. Să trecem peste faptul că asemenea practici nu erau obișnuite în acele vremuri, pentru simplul motiv că era imposibil de respectat, ca și peste constatările că, totuși, această înfrîngere, în contextul general al celor pe care turcii începuseră să le susțină aproape pe toate fronturile, era de mică importanță (armata otomană — potrivit textului — avea un efectiv de 14.000 oameni, iar cea a lui Mihail 8.000) și să relevăm doar aspectul că firmanul reprodus, în traducere desigur, în textul lui Gh. Cristescu se termină cu „ss sultan Mohamed”, identic deci cu actele eliberate de către oficialitățile timpurilor moderne. Considerăm că orice comentariu ar fi de prisos.

De altfel, însuși istoricul descoperirii acestui manuscris, în 1926, (căzînd din căruța unor emigranți turci și apoi... dispărut fără urmă) și al cercetărilor în trepene timp de 12 ani, de către C-tin Nicoră din satul Teke-dereși (azi Valea Tapului), pentru descoperirea „drapelului profetului” încropat de un oștean turc, în timpul luptei desfășurate în împrejurimile acestei localități, tine mai mult de fabulația beletristică și prea puțin de bătănie prin descoperirea lui de sînat să se dea o notă de autentificare textului. De altfel, însuși faptul că se insistă de mai multe ori, în cuprinsul lui, asupra acestui stîndard, este în măsură să trezească suspiciuni.

Evidențind încă odată hmele intenții ale autorilor, în încercarea lor de a atrage atenția asupra acestei scrieri, stîmpele vinși că dacă ea ar fi fost analizată cu mai multă atenție și obiectivitate, s-ar fi putut lesne evita și atracția senzationalului, care totuși i-a ispirat.

Desigur, studierea manuscrisului în limba turcă ar oferi argumente și mai puternice în respingerea oricărei legături dintre el și Dimitrie Cantemir. Dar, totodată, mărturisim temerea că el nu va fi găsit vreodată, deoarece se pare că nici nu a existat, totul nefiind altceva decît un fals, făptuit probabil aproape de zilele noastre, dacă nu chiar de acel C-tin Nicoră.

Nu este exclus ca acest falsificator, oricine ar fi fost el, să fi căpătat totuși, într-un fel sau altul, anumite informații, căci unele din cele cuprinse în textul său prezintă oarecare similitudini cu o serie de fapte petrecute în realitate, însă în alte împrejurări. Așa de pildă, episodul relatat de el, în legătură cu cei doi spioni turci ai lui Mihail Viteazul, pare să fie inspirat din cronicarii otomani Pecevi și Naime, care descriind luptele desfășurate în timpul asedierii cetății Kanizsa de către austrieci, în 1601, povestesc despre trădarea a doi slujbași ai lui Tiryaki Hasan pașa, și despre meritele deosebite obținute de Kara Omer bey, în timpul asediului și în legătură cu cei doi fugari.

Firește, nu avem pretenția de a fi dat o rezolvare definitivă problemelor ridicate de paternitatea acestei scrieri. Rămînem însă la convingerea că ea nu poate fi atribuită lui Dimitrie Cantemir, socotînd chiar o impletare față de personalitatea ilustră a învățatului domn al Moldovei, orice apropiere a acestui text de numele său”.

*) În realitate, Kara Omer, de semnat în text ca fiind comandatul acestei armate, a avut din rangul de bey, nu de pașah, în același timp agă de Beğli.

TAHSIN GEMIL
cercetător științific la
Institutul de istorie
și arheologie
„A. D. Xenopol” — Iași

1966—1970

PROGRES ȘI CIVILIZAȚIE

duș mutații semnificative în structura forței de muncă. Creșterea productivității muncii, reducerea nivelului cheltuielilor materiale de producție, ridicarea eficienței întregii activități economice, sînt tot atitea aspecte calitative ale marilor realizări obținute de poporul nostru în perioada 1966—1970.

Succesele dobîndite în dezvoltarea industriei noastre socialiste — ritmul mediu anual de creștere realizat fiind superior celui planificat — au consolidat poziția acesteia de ramură conducătoare în economia noastră națională. Nivelul atins în dezvoltarea industrială a țării este reflectat și de faptul că, în anul 1970, în numai 22 de zile s-a realizat o producție echivalentă cu cea a întregului an 1938. Producția globală industrială obținută în anul 1970 este egală cu cea realizată în întreaga perioadă 1950—1956.

Ca urmare a faptului că, în anii cincinalului precedent, în toate ramurile industriei a crescut nivelul tehnic al producției, s-au extins automatizarea și mecanizarea, au fost introduse noi procedee tehnologice, s-au efectuat analize și studii privind măsurile cele mai eficiente de conducere și de gestiune, întemeiate pe criterii de eficiență, s-a obținut o sporire a rentabilității tuturor unităților industriale. Totodată, pe baza utilizării mai eficiente a capacităților de producție, pe baza creșterii calificării forței de muncă, s-a obținut o creștere a productivității muncii, pe ansamblul industriei de stat aceasta fiind, în 1970, cu 45%, mai mare decît în 1965.

Sporirea productivității muncii, valorificarea superioară a materiilor prime și reducerea cheltuielilor materiale de producție s-au reflectat pozitiv în nivelul pretului de cost care, la producția marfă comparabilă din industria republicană, a scăzut cu 10,6% în 1970, față de 1965.

Deși condițiile climatice nefavorabile din ultimii 3 ani au influențat negativ producțiile obținute în agricultură, datorită eforturilor țărănimii noastre muncitoare, și ca urmare a sprijinului acordat de stat, producția globală agricolă a crescut în perioada 1966—1970 cu 24%, față de cei cinci ani precedenți, fiind totuși inferioară prevederilor planificate.

Investițiile alocate agriculturii din fondurile centralizate ale statului au reprezentat, în perioada 1966—1970, aproape 37 miliarde lei, depășindu-se prevederile cincinalului cu 1,2 miliarde lei. Concomitent, cooperativele agricole de producție au investit peste 11 miliarde lei din fonduri proprii. Ca urmare a eforturilor conjugate ale statului, și ale țărănimii cooperatiste, a crescut gradul de mecanizare a lucrărilor agricole.

Dezvoltarea întregii economii naționale a generat necesitatea sporirii volumului transporturilor și a asigurat, totodată, extinderea și modernizarea lor. În 1970, volumul mărfurilor transportate a întrecut cu 67,5% pe cel din anul 1965, ritmul mediu anual de creștere realizat în această perioadă, fiind de 10,9%.

Dezvoltarea impetuoasă a întregii noastre economii naționale a fost impulsionată de un amplu program de investiții. În întreaga perioadă a cincinalului, investițiile din fondurile centralizate ale statului au totalizat 289,7 miliarde lei, depășindu-se cu 3,3% prevederile. Ca o expresie a dinamismului economiei noastre, dar în același timp și a înaltei responsabilități pentru prezentul și viitorul patriei remarcăm faptul că în cincinalul 1966—1970, s-au investit din fondurile centralizate ale statului mai mult decît în cei 10 ani precedenți (1956—1965).

În vederea sporirii potențialului economic al țării, cea mai mare parte a fondurilor de investiții — 86% din total — a fost canalizată spre construirea de obiective productive. Din întregul volum de investiții, 55,5% au fost realizate în industrie, 12,7% în agricultură, 11,55% în transporturi și telecomunicații.

Este remarcabil aportul adus de activitatea de cercetare științifică în valorificarea superioară a resurselor naturale, a materiilor prime și materialelor, la obținerea de noi produse și înlocuitori, utilizarea și aparate, la extinderea automatizării proceselor de producție și a perfecționării tehnologiilor de fabricație. Totodată s-au obținut rezultate importante în cercetările din domeniul științelor matematice, fizice, al chimiei și biologiei, în medicină, în științele sociale și umanistice.

Sînt deosebit de evidente în îmbunătățirea repartizării teritoriale a forțelor de producție, în dezvoltarea economică și socială a județelor patriei noastre, în perioada 1966—1970. Așa cum a subliniat tovarășul Nicolae Ceaușescu în cuvîntarea la Plenara C.C. și P.C.R. din 10—11 februarie 1971, în aplicarea politicii de amplasare rațională, armonioasă, a forțelor de producție pentru întreg teritoriul țării, s-a pornit de la învățătura marxistă „de la conceptul că edificarea socialismului și comunismului presupune ridicarea la o viață nouă — a tuturor localităților, pentru ca fiecare să poată duce o activitate înfloritoare, independentă în toate domeniile existenței sociale”.

UNIVERSITATEA ÎMPOTRIVA FASCISMULUI (1920-1925)

Iași, oraș cu un trecut istoric bogat în evenimente legate de emanciparea politică și socială a României moderne, leagăn al ideilor și culturii înaintate, leagăn al gândirii socialiste românești, ocupă și după primul război mondial un loc de frunte, continuând, în condiții noi tradițiile progresiste ale înaintașilor. Aici există o mișcare revoluționară bine încheată și o școală socialistă purtând numele lui Max Vexler.

Cu mișcarea muncitorească au simpatizat, sau au aderat la ea, numeroși studenți și profesori universitari ieșeni. În universitate existau organizații comuniste și se desfășura o puternică acțiune agitatorică, mai ales prin studentul în litere Timotei Marin. Membru al Partidului Comunist Român, implicat în procesul din Dealul Spirii și amnistiat în 1922, el s-a bucurat de simpatia largă a studenților și a unor cadre universitare. Așa de pildă, când T. Marin, la cererea cuziștilor, urma să fie exclus din universitate pentru ideile sale comuniste, un mare număr de studenți au protestat energic. Într-un memoriu către rector, ei scriau, printre altele, că „cererea de a-l exclude pe studentul Timotei Marin din Universitate, pentru că este comunist, constituie un atentat odios la libertatea conștiinței, nedemn pentru veacul al XX-lea. Noi protestăm contra acestei cereri absurde și declarăm că vom lupta contra oricărei asemenea fel de prigoană prin toate mijloacele catalogate posibile”. Protestul studenților a căpătat audiența rectorului Traian Bratu, care l-a reprimat la cursuri și i-a oferit un loc la cămin.

Universitatea din Iași se putea mândri în acea perioadă cu nume prestigioase de profesori — ca C. I. Parhon, Petre Constantinescu-Iași, Alexandru Myller, Traian Bratu, N. Leon, Vasile Râșcanu, Petre Andrei ș.a. cunoscuți nu numai printr-o rodnică activitate științifică, ci și printr-o atitudine protestatară față de măsurile antidemocratice ale regimului burghez-moșieresc, față de manifestările huliganice ale organizațiilor de extremă dreaptă, fasciste.

Aceste organizații, conduse și influențate ideologic de profesorul de tristă amintire A. C. Cuza, căutau să creeze o stare de anarhie în Universitate și, prin lozincă reacționară „numerus clausus”, urmăreau împiedicarea accesului la cultură al tinerilor de altă naționalitate. Împotriva acestor manifestări reprobabile, Petre Andrei, făcându-se interpretul celorlalți colegi din Universitate, scria: „La cultură trebuie să aibă acces oricine, cit mai mulți — statul nu are a se teme de lumină și de întinerire”. Încă de la început, organizațiile de extremă dreaptă, fasciste și antisemite, au cuprins elemente declasate cu veleități de parvenire socială, oameni cu porniri criminale. Asemenea elemente de la periferia societății, adunate în formația politică Liga apărării național-crescătine (L.A.N.C.) și apoi în Garda de fier, au provocat numeroase tulburări violente și acte teroriste, mergând până la crimă. Agitatorii cuziști, fără nici un orizont cultural, încercau să inoculeze, mai ales în rândurile tineretului nematurizat din punct de vedere politic, ideile naționalismului sovîn și prin aceasta să apară în fața opiniei publice drept „eroi” ai apărării intereselor naționale. Actele lor banditești însă ca și ideile lor reacționare n-au putut înșela opinia publică românească. Unele personalități marcante, politice și științifice, au criticat aspru metodele teroriste ale organizațiilor de extremă dreaptă. Nicolae Iorga scria mai tirziu că sentimentele lor „față de țară sînt la același nivel scăzut ca și al inteligenții lor”.

Profesorii universitari nu puteau privi fără neliniște manifestările grosolane ale studenților cuziști, repudiind cu dezagăz asemenea fapte cu atât mai mult cu cât și ei erau ținta unor atacuri violente din partea nucleelor fasciste. La 28 ianuarie 1921, de pildă, rectorul universității, dr. N. Leon, care admonestase un student cuzist, a fost supus unor insulte grosolane, ca și senatul universitar, învinuit că simpatizează cu studenții de stînga. La 21 decembrie 1922, la locuința profesorului Traian Bratu, devenit între timp rector, s-a organizat o manifestație huliganică, sub pretextul unor nereguli la căminele studențești, de care profesorul amintit nu era vinovat.

În ziarul cuzist „Cuvîntul Iașilor” din 4 mai 1923, a fost scris un articol mai mult decît ieverențios la adresa profesorilor universitari care, cu ocazia unui congres desfășurat la Iași, n-au permis și participarea studenților naționaliști.

În luna mai 1924, prof. Petre Constantinescu-Iași, pe atunci doctorand în litere, cunoscut ca membru al P.C.R., a fost insultat și bătut într-un restaurant unde se afla cu familia. Banda cuzistă, vinovată de o asemenea faptă, cuprîndea, printre alții și cîțiva foști elevi ai prof. Petre Constantinescu-Iași, cunoscuți ca mediacri și slabi la învățătură, însă autori de agitații și scandaluri.

Incidentul, consemnat în cîteva ziare locale și centrale, a fost comentat și combătut cu vehemență. Printre cei care au luat apărarea profesorului Petre Constantinescu-Iași s-a numărat și poetul G. Topirceanu care, într-o scrisoare către rector, și-a manifestat indignarea față de lipsa de respect a grupului turbulent și a cerut măsuri drastice de pedepsire.

În cursul lunii decembrie 1924, prof. Alexandru Myller a fost împiedicat de către studenții cuziști să-și țină cursurile iar prof. I. Borcea, pentru atitudinea sa cinstită față de muncă, a fost victima unor acțiuni agresive. Același lucru s-a întâmplat cu C. I. Parhon și cu o serie de șefi de lucrări.

ACTUL DE CONDUCERE

(Continuare din pag. 1-a)

În a oamenilor afectați de măsura luată. Dar consultarea tuturor nu e posibilă și deci conducătorul trebuie să știe cum se poate evalua reacția consultatului doar un număr redus de oameni, sau măcar să știe că acest lucru este posibil și să se dozeze cu specialiștii necesari. Dacă se face un bilanț al cunoștințelor de conducere ca atare necesare unui conducător se ajunge la rezultate care pot părea descurajatoare. Se cer cunoștințe speciale de psihologie și sociologie, de cibernetică, de analiză și prognoză economică, de ergonomie specifică și multe, multe altele, variabile de la un domeniu de activitate la altul. Ne-am putea întreba dacă este posibil ca un om să știe atîtea lucruri la nivelul adecvat. Experiența arată clar că este posibil, deși nu chiar pentru oricine și în orice caz nu fără muncă, fără studiu. Din fericire nimeni nu este obligat să devină conducător și se poate mărgini la o funcțiune care-și implică o specializare oricît de înaltă dar nu de conducere.

Evident, cu cît cadrele de conducere își vor asimila mai repede și mai temeinic cunoștințele speciale necesare cu atît vom progresa toți mai repede în satisfacții și bunăstare. Cerința obiectivă a însușirii științei conducerii a surprins însă pe mulți dintre cei în funcții de conducere la nivelul etapei anterioare și e normal să li se ceară depășirea urgentă. Hotărîrea referitoare la pregătirea cadrelor în

Senatul Universității, întrunit în numeroase ședințe, consemna faptul că asemenea acte de vandalism și demonstrații de forță de care s-a făcut vinovat un grup restrîns de studenți, stîrbea prestigiul și buna reputație a întregului corp studentesc „care, în majoritatea lui a dat pildă de multă maturitate în hotărîrile luate și însușire pentru acțiuni generoase”. De altfel, senatul universitar, în fața numeroaselor incidente provocate de C. Codreanu, l-a eliminat din Facultatea de drept unde era student.

Atitudinea ieverențioasă față de profesorii Tr. Bratu, I. Borcea, A. Myller și C. I. Parhon a indignat marea majoritate a studențimii. În cîteva moțiuni adresate rectorului de către studenți se arăta că faptele rușinoase ale cuziștilor „nu sînt expresia studențimii muncitoare și sănătoasă”. De asemenea, se sublinia faptul că studențimea nu putea tolera dezordinea provocată de un grup care „sub numele de naționalism tulbură liniștea celor doritori de progres. Ei nu fac — se scria într-un memoriu — decît să ne deservescă pe noi și pe toți românii”. Studențimea s-a solidarizat cu profesorii amintiți, iar comuniștii din Universitate au răspîndit manifeste și au iscălit o moțiune prin care cereau reprimarea huliganismului manifestat atunci în forme odioase.

Studenții naționaliști au fost educați în spiritul crimei și al anarhiei de prof. A. C. Cuza. Profesor de economie politică și fost decan al Facultății de drept, el se afla în permanent conflict cu senatul universității, nu venea la ședințele acestuia și îi denigra pe componenții lui. El a fost autorul moral al încercării asasinării a 6 miniștri în toamna anului 1923 și al asasinării, în octombrie 1924, a prefectului poliției din Iași, C. Manciu.

Într-adevăr, la 25 octombrie 1924, cetățenii Iașului trăiau o dramă care, prin proporțiile ei, întrecea cu mult toate celelalte acte ale cuziștilor. La ieșirea din tribunalul care judeca un proces unde era implicat și Corneliu Z. Codreanu, acesta a tras cu pistolul asupra lui Manciu, omorîndu-l pe loc și rîndind alți doi colaboratori de-ai săi.

Opinia publică ieșeană a fost cutremurată de crima odioasă comisă de Codreanu. „Pentru noi ieșenii — scria ziarul „Opinia” la 28 octombrie 1924 — fapta lui Zelea constituie o rușine ca și prezența d-lui Cuza la Universitate... Să sperăm că dispariția lui Manciu ne va trezi și vom începe o contra acțiune contra ideilor și oamenilor care au produs, chiar în sanctuarul justiției, monstruoasă crimă... și vom face ca Iașul nostru cu Universitatea sa să înceteze de a mai fi un viespar de elemente antisociale”. Același ziar cerea suspendarea catedrei lui Cuza unde se răspîndea și se făcea apologia crimei. „Toți acești nevrozați — scria ziarul despre componenții bandelor codreniste — sînt produșii lecțiilor d-lui Cuza”. Unele ziare centrale calificau fapta lui Codreanu drept un „asasinat brutal” sau „un gest nebunesc a unui degenerat moral”.

Membrii senatului Universității au ținut o ședință specială în care s-a dezbătut crima comisă și implicațiile ei. Invitat să vorbească, A.C. Cuza, a căutat să justifice fapta lui Codreanu făcînd în fața profesorilor stupefiați, apologia crimei. Profesorii care au luat cuvîntul l-au acuzat pe Cuza ca autor moral al asasinatului. În expunerile lor, au scos în evidență legătura dintre Cuza și Codreanu, rolul lui în instigarea studenților contra corpului didactic cu vederi democratice, folosirea catedrei de economie politică pentru răspîndirea ideologiei naționaliste, pentru promovarea terorii. Între cei care au luat cuvîntul, profesorul de sociologie Petre Andrei a fost vehement în acuzarea sa: „Mă simt dator o spune: d-l Cuza a țintit și Codreanu a tras (subln. ns.) Sinteți adevăratul asasin moral... ați înăpăit un asasinat...”

În încheierea ședinței, la propunerea prof. M.B. Cantacuzino, senatul a adoptat o moțiune care condamna, în termeni tari, crima săvîrșită, pe autorul ei moral, ca și doctrina reacționară a lui A. C. Cuza.

Discuțiile purtate și moțiunea votată de senat rămîn un act istoric de mare importanță în anele Universității din Iași. Reprezentanții culturii ieșene dădeau pe față fără menajamente, pe agitatorul la violență și anarhie — prof. A.C. Cuza și școala reacționară a acestuia. Membrii senatului indiferent de ideile lor politice, și-au dat seama de consecințele grave pentru poporul român, pentru destinele sale, a acceptării organizațiilor naționaliste pe arena politică. De aceea ei au respins cu demnitate și curaj ideile nocive ale fascismului.

Studenții, în marea lor majoritate, receptivi la intervenția energică a senatului universitar contra politicii cuziste care, sub privirile îngăduitoare ale organelor de poliție, împinsese violența pînă la crimă, și-au dat seama de înfățișarea monstruoasă a naționalismului sovîn și au putut să deosebească adevărul de eroare. Mulți profesori și studenți au răspuns apelului la unitate a forțelor democratice inițiat de P.C.R. Într-un manifest către studențimea română, scria: „Numai intrunirea forțelor sănătoase ale studențimii, funcționării și intelctualității cu forțele vile ale poporului, cu muncitorimea și țărănimea, într-un singur front unic, va putea să deschidă drumuri noi României, să reînnoască formele de viață ale poporului și să-l ridice cu adevărat spre civilizație și progres”.

EM. BOLD,
L. EȘANU

problemele conducerii activității economice și sociale vine la timp spre a da acest impuls — și mai precis, spre a da tuturor cadrelor de conducere impulsul necesar. Cum se poate imagina însușirea accelerată a acestei științe profund binefacătoare? Evident, numai organizînd și facilitînd învățarea ei de la cei care o știu în ansamblu sau pe părți. Accentul pus pe studiul individual, corelat cu furnizarea materialelor necesare și combinat cu scurte perioade de socializare (implicit verificarea cunoștințelor asimilate) mi se par a fi nu numai adecvat, ci chiar singurul drum posibil. De altfel, și alte țări, atît socialiste cît și capitaliste, au procedat cam la fel, deși în cadrul unui sistem atît de general și încheag.

În rezumat, eu unul cred că hotărîrea e bună, ba chiar foarte bună și că ea va avea consecințele dorite de toți. Un lucru însă mi se pare a lipsi din hotărîre: ar trebui, cred eu, stipulat printr-un text de lege că oricine e numit într-o funcție de conducere în aparatul de stat trebuie să fi urmat în prealabil o școală sau un curs de știința conducerii. Desigur, reciclările vor fi necesare întotdeauna, dar ele vor avea eficiență maximă numai în cazul existenței unei instruirii inițiale. În hotărîrea se spune, e drept (articolul 2, alineatul 3), că cei ce nu-și vor însuși într-un timp stabilit cunoștințele cerute nu vor putea fi menținuți în funcțiile ce le dețin, dar nu se interzice clar numirea în vîltor în funcții de conducere a celor ce nu posedă aceste cunoștințe. Or, asta ar însemna să lăsăm pe cineva să acționeze o bucată de vreme în calitate de conducător fără a avea pregătirea de conducător și abia după aceea să-l perfecționăm — ceea ce nu mi se pare rațional.

exerciții

LEGEA LUI SUTTON

— Sutton? Imi închipui că a fost un mare învățat, din moment ce a intrat în istorie cu o lege.

— Așa ar trebui să fie, dar de astă dată e puțin altfel. Se întîmplă să pătrundă în istorie și oameni de rînd. Aici este chiar un caz scandalos. Omul acesta a fost un celebru... jefuitor de bănci!

— Personalitate dublă: probabil în orele libere se consacră științei.

— Nu, n-a nutrit ambiții științifice. Dar odată a dat un răspuns simplu la o întrebare simplă, ceea ce i-a adus faima.

— În materie de lăcătușerie?

— Te înșeli. L-au întrebat ziaristii de unde prefacea această pentru bănci.

— Vreun complex de inferioritate, desigur. Nu suportă semeția marilor bănci?

— N-a mers așa departe. A declarat pur și simplu că-l atrag băncile, fiindcă acolo se găsesc de obicei bani!

— Și pentru atîta lucru și-a asigurat nemurirea?

— De, pare să fie un truism. Dar gîndește-te că marile adevăruri sînt deseori simple.

— Ce adevăr se ascunde aici?

— O prescripție elementară: să căuțăm ceva acolo unde se găsește.

— Cred și eu: medicamentele la farmacie, cărțile la librărie sau la bibliotecă, aerul la munte...

— Ești un bun suttonist. Dar să vezi drăcie: omul este un animal paradoxal, îi place deseori să caute ceva acolo unde nu se găsește...

— Pare absurd. N-aș zice.

— Mai întii s-au alarmat medicii. Ce crezi, unui medic „de vază” îi convine să recunoască un diagnostic simplu? Ce n-ar da el să fie un caz rar! Cu puțină bunăvoință se pot „descoperi” aspecte nebănuite. Să încercăm, poate avem puțin noroc.

— Trepat, trepat, se trezește antisuttonist.

— Vezi ce poate să facă complexul de personalitate? Maladia trebuie să fie la înălțimea medicului. Altfel el alunge să o caute unde nu este.

— Nu m-as fi oîndit! Dar trebuie să recunoști că

acestea sînt cazuri excepționale.

— Nu te pripri. Putem parăsi medicina. Oriunde acționează complexul de personalitate, sînt perspective bune și pentru „boala lui Sutton”.

— Încerci să mă sperii?

— De fel. Dar vei conveni că teama de banalitate poate determina reușitul în extravaganță în orice domeniu: în știință ca și în viața practică, în artă ca și în filosofie...

— Însinuezi, mi se pare, că brutalismul...

— ...caută muzica acolo unde nu este.

— Că dadalismul...

— ...caută poezia acolo unde nu este.

— Că arta abstractă...

— ...caută frumosul acolo unde nu este.

— În concluzie, că arta modernă suferă de morbul lui Sutton!

— Drept să-ți spun, mă sperii și eu.

— Modernitatea mi-e scumpă, nu-mi convine să fiu anarmonic. Mai curînd mi se pare că Sutton asta, al dumitale, este atîns de complexul de depersonalizare. Un spărgător cu spiriții cit de cit modern ar lăsa băncile în pace și s-ar ocupa de cerșetori. Se zice că unii sînt milionari. Fu-gă de absurd și reușii în ordine nu mi se par reacții tocmai sănătoase. Ne înecăm în platitudine, nu mai țînjim după nimic nou cu adevărat! Să mai căuțăm și acolo unde nu este. Pot fi surprize. Preier pe Don Quijote.

— De acord, dar numai ca stat euristic, care, recunosc, uneori poate da roade. Să nu fie doar o reacție subiectivă, personală. Altfel observ, de pildă, că genetica face progrese spectaculoase de cînd a devenit moleculară, adică de cînd caută acolo unde trebuie. Uneori este dificil să descoperi locul unde trebuie căutat.

— Așa mai merge. Înseamnă totuși efort, căutare, fantezie. Devine epatant să suferi de mania lui Sutton. Simt că mă învăluie și pe mine.

— Iarși cauți unde nu trebuie. Suttonismul nu este o delectare, ci un aspru consemn loaic. Fii circumspect. Acum îmi îmbrățișezi eroul pînă la suflare!

PETRE BOTEZATU

HENRI WALD: HOMO SIGNIFICANS*)

Într-un volum de restrîns dimensiuni, Henri Wald încearcă o definiție a esenței omului contemporan. Termenii în care se pune chestiunea sînt: care este specificul adinc, ireductibil, al acestei mirabile ființe numite om? Ce trebuie să vedem, în cea din urmă analiză, în genericitatea speței noastre? Omul-care-știe — homo sapiens? Omul care produce — homo faber? Omul care vorbește — homo loquens? Omul-care-se-joacă — homo ludens? Omul care ride — homo ridens? Căci, într-adevăr, omul este unica ființă care: știe (și știe că știe), care produce (constient și proiectat spre un scop autentic-cunoscut), care vorbește (comunică logic), care se joacă (de gustând gratuitatea acestui act al destinderii și libertății), care ride (manifestare esențial umană, omul deținînd în univers „monopolul” acestui act de sesizare a contradicțiilor din și dintre fenomene). Dar se întreabă H. Wald, nu pot fi grupate toate aceste caracteristici specifice într-una singură care să le înglobeze, să le presupună și să le sintetizeze? Răspunsul este pozitiv, și expresia sa este homo significans — omul-care-semnifică, omul semnificator. Gestul fundamental al semnificării, al atribuirii, conștiința sau inconștiința, de semnificativ, de tîlcuit, este particularitatea definitorie a condiției umane. Toate faptele unei existențe omenești, de la cele mai mărunte și pînă la cele grandioase în planul ideilor sau al acțiunilor concrete convieră spre instaurarea implicată a unor semnificatii, noi sau complementare. Homo sapiens știe, adică cunoaște tocmai semnificatiile lucrurilor; homo faber produce obiecte — de la ac pînă la reactorul atomic, de la o poezie pînă la un sistem filozofic — obiecte cărora le conferă obligatoriu o semnificație, homo loquens vorbește, adică emite semnificatii prin complexe sonore. Homo ludens se joacă, nicidecum absurd, grațuit, ci căștigînd o semnificație (sau plăsmînd una) în pura activitate neproductivă, deconcentrată. Homo ridens ride, ceea ce acuză depistarea unor semnificatii comente. Trăim, după cum se vede, într-un hătis de semne și semnificatii. După celebrul vers al lui Baudelaire, l'homme passe à travers des formes de symboles — („prin codri de simboluri petrece omu-n viață” — trad. Al. Philippide).

„Omul” — scrie d. sa — este singura ființă semnificatoare. În natură nu există decît semnale și prin semnale animalele se adaptează la mediul inconștient. Numai omul este în stare să decupeze un fragment din mediul inconștient și să-l întrebunțeze la construirea culturii. Numai el poate să folosească ceea ce este sensibil pentru a semnifica ceea ce este inteligibil (...). Prin capacitatea lor de semnificare, oamenii au izbutit să adauge lumii a doua dimensiune a ei: spiritualitatea. Cultura este cîmpul spiritual care se întinde între semnificativul sensibil și semnificatiile inteligibile” (p. 12).

Cartea lui H. Wald este completată de capitole în care funcția umană a semnificării e urmărită la diverse nivele ale conștiinței: afectivitate, limbaj, mit, metaforă, precum și de capitole oarecum adiacente, în care sînt investigate probleme-satelit, de funcționare importantă: Mass-media și gîndirea creatoare, Cultură și civilizație, Expresivitatea filozofiei.

Într-un capitol ca Asceza fenomenologică și fascinatia iderici, d. sa dovedeste asimilarea creatoare a unor sensibile influențe ale stilului lui Elana, pe alocuri se resimt ecouri din D. D. Rosca.

În ansamblu, studiul lui H. Wald este proba unei maniere sintetice personale de punere în discuție a dilemelor filozofice contemporane. Într-un stil de o elegantă claritate și strălucire aforistică.

*) Editura enciclopedică română, Buc., 1970.

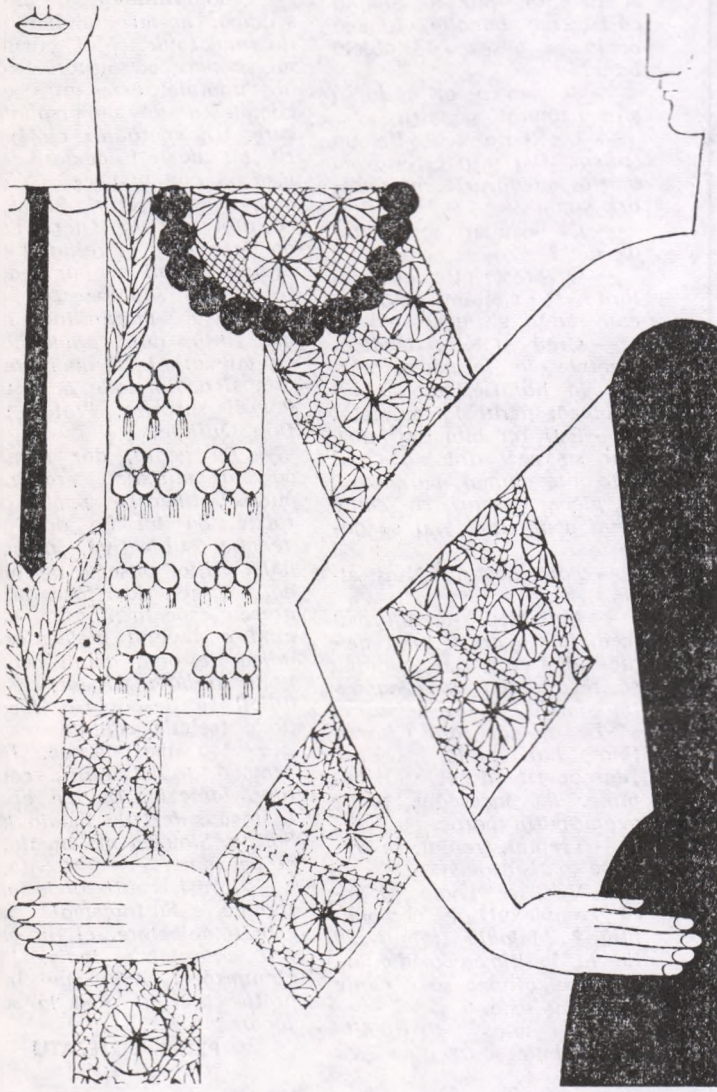
GEORGE PRUTEANU

După o despărțire de aproape patru ani, regăsesc Moscova ca pe un oraș cunoscut, „îmblinzit”, pentru a folosi expresia lui Saint-Exupéry, o ființă vie, cu care mă voi înțelege sau nu.

În costumația zăpezii albe se proiectează pe cerul posomorât și închis monumentală Universitatea Lomonosov ce domină majestuos metropola sovietică de la înălțimea Colinelor Lenin și a celor 31 de etaje; Piața Roșie cu granitul ei negru și roșu, cu zidurile crenelate ale Kremlinului, cu aurul turnului Spaski și cupolele de o lermecătoare și obsedantă asimetrie ale catedralei Vasilii Blajenii loc unde seducția istoriei e mai puternică ca oriunde;

ZDRAVSTVUI, MOSKVA! (II)

enorma clădire roșie a muzeului „V. I. Lenin”, prestanță arhitecturală a teatrului Bolșoi cu solemnitățile coloanelor de piatră și frontonul triunghiular ce expune vestigiul lui Mic, ocolit de fontă în mărime naturală, edificiul Teatrului Mic, ocolit de patronul lui tutelar Ostrovski, ce te privește de pe soclu înțelept și binevoitor; statuia avântată a lui Lermontov de la începutul străzii Novaja Basmannaia, cea a lui Maiakovski, în ținută oratorică din piața ce-i poartă numele; admit prin ceața persistentă grăiajul gheriilor Tretiakovski cu alișe ce anunță deschiderea unor noi expoziții, parcul muzeului de artă „A. S. Pușkin”. Ionda: de tatăl Marinei Tsvetaeva; parcurs zgomolosoasă și agitata stradă Stolesnikov, Vechiul și Noul Arbat — terminat acum — ce se recomandă ca un fel de Broadway moscovit, o arteră modernă cu mari magazine și săli de cinematograf, scâldate în lumina neonului... Sînt tot atâtea locuri știute a căror jalonare îmi consolidează o impresie mai veche, fundamentală și pe care, dacă n-aș încerca



B. MESSERER :

„Torero și Carmen”

sfița alorismului, aș exprima-o astfel: Moscova, ca și Roma este un oraș etern. Ea suportă generații, epoci, idei. A cunoscut invazii, devastări, incendii, jafuri, profanări. A asistat la drame, la răscoale înăbușite în dangăt de clopot, la mari revoluții și mari războaie. A trecut prin altele ceasuri de cumpăt ca și altele momente de triumf, pasiune și tenacitate ca un monolit, păstrându-și și înfruntându-și propria ei imagine.

Se spune că psihologia orașelor — dacă e adevărată — există una — se lasă greu descoperită. Cred însă că stă în puterea noastră, a fiecăruia, de a privi deschis realitatea ce se oferă, liberi de orice prejudecăți și de concluziile de-a gata.

Călătoria cu metroul moscovit îți dă senzația unui oraș nesfârșit, izbucnind într-o risipă de energie și irumuseje, dirijată de regulă spre grandios, care nu se epuizează într-o anume stație, gară, punct de transbordare.

Sînt însoțită de familia criticului Lew Lewițki, nume cunoscut și respectat în mediul literar moscovit.

Ghizii mei, de o ospitalitate rusească, admirabilă și activă, mă ajută să-mi precizez drumurile viitoare spre Bibliotecă, spre Universitate, spre librării, spre muzee, spre magazine, să mă reobșnuiesc cu accepția rusească a distanțelor... Deocamdată mă interesează mai mult chipurile moscovitilor ce alunecă pe nesimțite pe escaletoarele paralele. Blănurile, cele licioase și cirionțate de astrahan, cele exuberante de vulpi argintii și polare, cele discrete și catifele de nură sau samur, învăuie chipurile femeilor într-un fel de vrajă romantică și misterioasă; căciulițele de ren și tocă, hizon sau castor, mai ales cele în formă de „pirojok” le acordă bărbăților, cel puțin la prima privire, un aer de indiscutabilă prestanță. Unele chipuri sub aceste căciuli își amintesc trecător de figurile generalilor lui Kutuzov din filmul lui Bondarciuk.

În fiecare vineri după amiază (săptămîna de lucru în Uniunea Sovietică se sfîrșește vineri) îi voi revedea în metrou pe moscoviți în grupuri familiale, gâldioase, împovărați cu bagajele unui week-end la vila „dacea” de lângă Moscova. Se cîstește mult în metrou, oamenii alinați în lectura cărților, ziarelor, revistelor (revistele noastre literare formale care a putea fi invidioase!) reprezintă un spectacol dintre cele mai obișnuite.

În atmosfera geroasă a suprațată — dar ponderat geroasă în acest ianuarie surprinzător de ușor pentru Moscova — citim așișe peștițe, care abundă peste tot, oglindind viața teatrală intensă a capitalei sovietice. Moscova e înfășată de teatre. Se joacă Lermontov și Molière, A. Tolstoi și Arbuzov, Anouille și Gonciarov, Schiller și

Simonov, Pușkin și Lope de Vega, Gibson și M. Bulgakov, Shaw și Gogol etc...

Este dificil să se aleo o unică trăsătură distinctivă în varietatea de preocupări ale sezonului teatral în plină desfășurare. El înglobează atît reprezentanții care utilizează întreg arsenalul teatrului modern, cum ar fi cele ale Teatrului de dramă și comedie de pe Taganka, cît și prea tradiționaliste și terne montări, cum ar fi „Zilele Turbinilor” la MHAT (se pare că acest teatru trece — pentru a cîta oară? — prin dilemele înnoirii), sau „Ivan Vasilevici” la studioul actorului de film. Ambele piese sînt ale lui M. Bulgakov, romancier, dar și om de teatru de primă mărime, restituit în ultimii ani culturii sovietice, ca un act de justiție cu care prezentul e dator trecutului literar nu prea îndepărtat. Se pare însă că teatrul, în acea ordine de idei în care aici ca și pretutindeni

este un mod de exprimare culturală originală a geniului național, n-a găsit încă calea sigură care să pună în valoare moștenirea literară a lui Bulgakov. O satisfacție în acest sens îmi dă în schimb filmul panoramic „Fuqa”, în premieră pe ecranele sovietice chiar în aceste zile, realizat de regizorul Alov și Naumov după o piesă cu același nume a lui Bulgakov.

Există însă, judecînd desigur după spectacolele pe care le-am vizionat, un numitor comun al acestei ample mișcări teatrale și anume spiritul cetățenesc foarte afirmat al oricărei manifestări. Se pare că există mai puține călări în domeniul expresiei. Excepție face desigur Teatrul de pe Taganka, unde reînălțesc un colectiv artistic de un incontestabil profesionalism, care-și urmează cu încredere și cu perfect spirit de echipă regizorul de o puternică și singulară personalitate care este Iurii Liubimov. Vocația politică a teatrului lui Liubimov se exprimă în forme prin excelență comunicative, integrînd jocului actorului — care vorbește dar știe să fie și mim — cîntecul, dansul, cupletul, parodia, discursul comic, adresat nemijlocit spectatorului. Remarcabile sînt în acest sens spectacolele — atît de greu de realizat! — a căror substanță o constituie versurile. Am revăzut „Antimiri”, spectacol realizat pe baza versurilor poetului Voznesenski, „lipile dramatic” într-o suită de scene care se desășoară suplu, subtil, energic, vîguros, slujit de aceeași vitalitate și fantezie de ansamblu actoricesc (Spectacolul face săli arhipline după 5 ani!).

Spectacolul „Ascultați!” propune un Maiakovski nefalsificat, neantologic („Vă iubesc om viu și nu mumie” se adresa Maiakovski lui Pușkin), deosebit de actual. Dialogul în versuri este condensat, redus la densitate maximă, conflictul — poetul și lumea înconjurătoare — se încheagă pendulînd mereu între asprime și duritate, înrîncenare aproape sălbatică și sugestie poetică în cea mai înaltă factură.

Alegerea lui Maiakovski a fost un act de cultură care nu recomandă numai nivelul interpretilor, ci și o concepție foarte necesară asupra operei acestui mare și pînă la urmă nedreptățit poet. Omogenitatea interpretării la teatrul lui Liubimov își dă impresia rară că actorii sînt elemente bine montate ale aceluiași mecanism. Și totuși „stelele” se detașează, iar printre ele trebuie numit în primul rînd acel admirabil actor care este V. Visoțki, „preferatul” publicului moscovit. L-am revăzut în rolul principal din „Galileo Galilei” de Brecht, pe care-l interpretează într-o explozie de personalitate, impunînd o imagine — alta decît cea văzută acasă — extrem de convingătoare.

Teatrele moscovite sînt veșnic arhipline, niște nu se pot găsi decît cu mare greutate, ele se rețin cu 2—3 săptămîni înainte. Mulțimea ce populează holurile teatrelor și sălilor de concert este impresionantă. Dacă e adevărat că moscovitul dă spectacolului cîntea convenită și-l privește ca pe una din sărbătorile vieții lui, pasiunea lui pentru artă nu e sinonimă cu scrierile exterioare. Publicul de toate vîrstele și toate categoriile vine direct de la locul de muncă, își ia grabit nelipsitul ceai cu tartine sau prăjituri. În buletele largi ale teatrelor, special amenajate în acest sens, domnește o atmosferă jovială, lipsită de orice pretenție. Se vorbește tare, se gesticulează larg. Doar la „Bolșoi” ținuta vestimentară este de o eleganță călătată.

Între toate teatrele, cel de opera și balet — Teatrul mare academic de artă al Uniunii Sovietice — pare a ocupa prin tradiție și activitate un loc de prim ordin. Se pare că arta lirică a rămas în aceeași actualitate care cu un secol în urmă putea să permită colosale investiții arhitecturale și decorative pe care le admirăm și azi. Problema rentabilității se pare că nu se pune pentru acest teatru cu reprezentanții zilnice, invadate de viltoarea unui public vădit interesat.

Mărturisesc că, presată de timpul limitat și de preocupările de altă natură, nu eram prea convinsă de recomandările de a vedea „neapărat” baletul rus — faimosul balet rus este socotit aici ca un fel de avuție națională. Și nici de altșud enorm, pe lângă care treceam zilnic prin holul hotelului, înălțînd baterine în tu-tu prelungi și care insistă: „You must can it in Moscow!”.

Totuși singurul spectacol pe care îl văd la Bolșoi mă cucerește. În sala de aur și purpură cu șase rînduri de loje, rumoarea unui public care năvălise s-o admire pe Maia Plisețkaia, apariție rară în ultima vreme. Pe scenă — „Balet într-un act” (Fragmente din „Floarea de piatră” de Prokofiev și „Raymonda” de Glazunov, apoi „Sulta Carmen” de Alberto Alonso pe muzica lui George Bizet, retranscrisă de Rodion Șcedrin (îl vor fi inspirat desigur pe acest compozitor modelele celebre de transcripție Vi-va-di-Bach, Liszt-Paganini, Buzoni-Kreiss er). Primele două, părți într-un stil spectaculos — cu dansatoare pe pointe sompluos și impecabil, în deslășurări de eleganță decorativă, nu lasă nici un semn de întrebare. „Carmen” în schimb pune probleme, interesează, cucerește.

Enormul cap de taur stilizat pe cortină, arena în care se deslășoară lupta eroinei pentru libertatea supremă a gândului și faptei evocă mai puțin o Spanie în stilul desenelor lui Picasso, cît oferă semnificația destinului țigăncii Carmen.

Spectacolul stă sub semnul unei subtile armonii coloristice și a înălțurării tuturor convențiilor tradiționale. De exemplu, Carmen — Maia Plisețkaia — apare fără coafură montată cu pieptene și mantilă, într-un costum foarte simplu, aproape un tricou, discret brodat. Impresionant este personajul Destinului, impresionant este grupul spectatorilor înmărmuriți pe scaunele lor înalte de inchizitori, pînă în clipa cînd se animă încet spre a-și primi omorul. Un balet de o intensă putere de sugestie și de un profund dramatism, pus la punct cu maximum de profesionalism, provocînd delirul sălii care o acoperă cu flori pe Maia Plisețkaia. Este această prestigioasă balerină o Mare Doamnă a scenei Bolșoi-ului. „Sulta Carmen” a fost concepută de Alberto Alonso special pentru Maia Plisețkaia și reprezentată pentru ea, cum singură o spune, „Vizul întregii cariere artistice. — Mi-am dobîndit înșfîrșit rolul meu, baletul meu. Este o rară și neprețuită iericie în viața unei balerine!”.

NATALIA CANTEMIR
Moscova — ianuarie 1971

comentar

UN FENOMEN ENDEMIC

Doă probleme principale se puneau, la începutul deceniului trecut, în fata țărilor capitaliste industrializate. Pe de o parte, asigurarea în continuare a dezvoltării care a caracterizat perioada de reconstrucție postbelică; pe de altă, intensificarea „ajutorului pentru țările în curs de dezvoltare”, în vederea reducerii decalajului, care reprezintă o amenințare pentru economia mondială (ultimul obiectiv nu a fost realizat, în schimb, penetrarea economică a țărilor industrializate pe piețele celor în curs de dezvoltare, a acțiunii în favoarea primului obiectiv).

În actualul deceniu, se constată că prioritățile preocupărilor este diferită. Cele două obiective nu se mai află în capul listei, accentul principal căzînd nu pe problema inflației. Noțiunea inflației este astăzi cea mai larg răspîndită în lumea economică occidentală.

Dar nu este mai puțin adevărat că ea a confruntat și în deceniul trecut diferite țări din emisfera occidentală, în momente și situații diferite, cu intensități și aspecte diferite. Fiecare a căutat s-o remedieze în felul său, fiecare a manevrat la timpul său cu propria monedă. Inflația nu a putut fi, totuși, nică ocolită, nici oprită.

Nou, astăzi, este faptul că toate țările occidentale industrializate suferă simultan de o inflație endemică. Inflația cuprinde astăzi zone geografice mai întinse decît oricînd, influențînd politica guvernelor, generînd conflicte între țări, este principala sursă de atîc a tuturor mișcărilor revendicative ale oamenilor muncii.

Edificațiile în această privință sînt rezultatele bilanțiere ale economiei occidentale ale anului 1970. Datele statistice publicate de guvernul american arată că sîntala inflaționistă a atîns, în cursul trimestrului IV al anului trecut, cel mai înalt nivel din ultimii 20 de ani, în timp ce produsul național brut a crescut numai scîderii maioră de la recesiunea din 1958.

Ca un paleativ, în aceeași perioadă multe țări occidentale au mărit cantitatea de bani aflată în circulație. Astfel, Italia a sporit circulația fiduciară cu 23 la sută, Japonia cu 19 la sută, Norvegia cu 16 la sută, media pe ansamblul țărilor capitaliste industrializate fiind de 8 la sută. Dar, un asemenea procedeu provoacă creșterea prețurilor nu numai în țara respectivă, ci se revarsă prin circulația mărfurilor și capitalurilor, în celelalte țări occidentale, precum apa într-o rețea de canale.

Caracterul acut al crizei inflaționiste este, de altfel, ocliv recunoscut. Lupta împotriva inflației se dovedește astăzi „deosebit de grea, deoarece intervine într-o perioadă în care economia nu este prea înfloritoare, producția este apatică, iar somajul foarte ridicat”. Actualul ritm al inflației riscă să intre într-un proces de „auto-perpetuare”, este de părere economistul britanic M. H. Fisher. Anxietățile nu sînt deloc exagerate. Președintele Nixon a convocat în luna ianuarie 1971, o înșinire cu conducătorii societății din industria de construcții și le-a cerut să prezinte în următoarele 90 de zile un raport asupra posibilităților de contracțare a sîntalei inflaționiste în acest sector care, după opinia sa, se află într-o situație „foarte critică”. Nu este mai puțin semnificativ faptul că, în R. F. a Germaniei, pentru prima dată în istoria alegerilor parlamentare, problema monetară și cea a inflației au stat în centrul ultimei campanii electorale. În hună dreptate, cunoscutul econo-

mist francez, Jacques Rueff, vorbește de „era inflației”.

În eforturile lor de a combate inflația, țările occidentale recurg la o serie de măsuri, în cadrul unei politici monetare dintre cele mai restrictive. Aceasta se materializează în general prin planuri de austeritate, cuprinzînd măsuri pentru restabilirea echilibrului bugetar, îngrădirea inflației de credit” (pe calea majorării vertiginose a dobînzilor, restrîngerea cheltuielilor publice, majorarea veniturilor bugetare (pe calea accentuării fiscalității)). Cu toate acestea, prețurile continuă să crească în toate țările din emisfera occidentală.

Cine este vinovat de acest climat inflaționist general?

Părerile sînt împărțite. Unii susțin că factorul monetar. În legătură cu acest aspect, Jacques Rueff afirmă că „nimic nu ne permite să presupunem că această boală (este vorba de stărnirea economică în regiuni de inflație, în țările occidentale) nu va continua și în 1971, cel puțin atîta timp cît o reformă serioasă a sistemului monetar interocidental nu va fi înșturată cauzele care o provoacă”. Alții pun cauzele inflației fie pe seama prețurilor și a salariilor, și importurilor, fie pe politica sindicatelor muncitorești. Acestea din urmă sînt cel mai des acuzate de contribuția la agravarea procesului inflaționist, prin revendicările lor privind îmbunătățirea salariilor. Este o credință teoretică, spiritele salarii-prețuri”, după care sporirea salariilor, sub presiunea grevelor, ar atrage după sine în mod inevitabil creșterea prețurilor.

Este ușor de demonstrat că larg-răspîndita teorie după care inflația ar fi rezultatul presiunii sindicatelor pentru salarii „mai mari”, nu este corectă. În Statele Unite, prețurile au crescut de peste două ori în timpul războiului civil — cînd sindicatul erau aproape inexistente, în timpul primului război mondial — cînd sindicatul erau slabe și în timpul celui de-al doilea război mondial — cînd sindicatul erau puternice. Inflația a izbucnit atît în țări în care sindicatele erau un factor neajabil, cît și în țări în care ele erau puternice; și ambele categorii de țări au avut perioade de stabilitate a prețurilor.

Este cît se poate de limpede că la baza fenomenului inflaționist general de astăzi stă politica de expansiune, dominație și război dusă de cercurile imperialiste. Pentru realizarea ei se fac emisiuni de monedă cu caracter inflaționist pentru acoperirea unor cheltuieli urase neproductive (în cadrul cursei înarmării), care dezechilibrează finanțele publice. Totodată, inflația mai este alimentată de faptul că, pe lângă consumul de stat sporit, ca o rezultantă a acestei politici, se adaugă consumul determinat de expansiunea monopolurilor industriale.

Toti acești factori, în plus măsuri de austeritate, care afectează volumul vînzărilor și al producției, au o serie de repercusiuni social-economice negative pentru oamenii muncii, deoarece generează creșterea prețurilor și somajul. Scumbirea costului vieții este, la rîndul ei, înștită de politica înghețării salariilor.

Răsunărilor oamenilor muncii, în general al salariaților, cu veniturile fixe, asupra cărora se răsfrîng cel mai greu consecințele inflației, îl constituie mîscarea grevistă, protestatară de mare amploare. Ca și inflația, această mișcare are un caracter general, cuprinzînd ansamblul țărilor sistemului capitalist.

RADU SIMIONESCU

cronica

săptămînal politic, social, cultural

Colectiv de redacție:

AL. ANDRIESCU, N. BARBU (redactor șef adj.), CONST. COPRAGA, ION CREANGA, AL. DIMA, ILE GRĂMĂDĂ, DAN HATMANU, MIRCEA RADU, IACOBAN, GAVRIEL STĂTE, LIVIU LEONTE (redactor șef), GEORGE LESNEA, P. MILCOMETE, ȘTEFAN OPREA (secretar general de redacție), CR. SIMIONESCU, CORNELIU STURZU, CORNELIU ȘTEFANACHE (redactor șef adj.), NICOLAE TATOMIR.

Prezentare grafică
VALER MITRU