

CRONICA

SĂPTĂMÎNAL POLITIC-SOCIAL-CULTURAL • ANUL VI • Nr. 12 (267) • SÎMBĂTĂ 20 III 1971 • 12 PAGINI 1 LEU

ESTETIC ȘI CULTURAL

Despre o opoziție reală între cei doi termeni: **estetic** și **cultural**, nu se poate vorbi, atîta timp cît arta, considerată în structurile ei specifice, nu poate fi gîndită ca un produs desprins inexorabil de creatorul ei. Creația artistică înseamnă ordonare sau reordonare a naturii din perspectiva creatorului. Ea exclude dar haosul, întimplarea. Exponent al umanității, artistul (chiar și atunci cînd crede a se exprima numai pe sine) intră într-un sistem de relații cu lucrurile, manifestînd tendința de a și le apropia, de a-și asimila lumea, asimilîndu-se, în același timp, lumii. De aceea, chiar cele mai extremiste doctrine estetice nu pot contesta ideea unei legături permanente între istoria spiritului uman și istoria creației artistice. Produsele artei devin, obiectivîndu-se, jedubliindu-se, bunuri culturale, contribuind la dezvoltarea procesului de perfecționare a omului în toate sensurile. În același timp, cultura influențează creația artistică — și aceasta nu numai în cazul literaturii de extracție livrescă sau al modalităților mai pretentioase de exprimare artistică. Cine ar mai putea susține azi teza purității absolute a așa numitei inspirații artistice, și cine ar putea încă desconsidera valoarea formativă, transformatoare a artei, în spirit umanist? Înțelesul pe care-l poate avea expresia de gratuitate a artei se restrînge, prin delimitarea față de pedestra concepție a unei finalități imediate, de ordin pedagogic sau general-utilitar. Atunci—se poate deduce—nici critica artistică, critica literară în speță, nu poate fi redusă la afirmarea sau infirmarea esteticului, ci ea se însoțește, firesc, se completează și se susține prin tot ceea ce comunică, transfigurîndu-se artistic, viața operei. „A face psihologia și patologia lui Hamlet, a face sociologia lumii lui Dostoievski ori a determina gîndirea eroilor lui, nu este deloc o lucrare în afara esteticii, ci critica literară însăși” — arăta G. Călinescu, încă din timpul cînd își preciza punctul de vedere în *Estetică* (Principii de estetică — p. 76).

De altfel, poziția călinesciană, care în nici un caz nu ar putea fi bănuită de sociologism, nu era singulară, autorul însuși citîndu-l în aceeași chestiune pe Croce. Anticonținutismul celebrului estetician nu-l împiedica pe acesta să considere că „fără tradiție și critică istorică, plăcerea noastră în fața tuturor sau aproape a tuturor operelor de artă ar fi iremediabil pierdută; abia am fi ceva mai mult decît animale, fiind cufundați numai în prezent sau într-un trecut foarte apropiat. Este o îngimfăre să disprețuiești sau să iei în deridere pe cel ce reconstruiește un text autentic, explică sensul unor cuvinte sau obiceiuri uitate, cercetează contradicțiile în care a trăit un artist și îndeplinește toate acele munci care fac să reinvie trăsăturile și coloritul originar al operelor de artă”. (Benedetto Croce, *Estetica*, Ed. Univers, 1970, p. 198).

Iată, așadar, pusă la locul ei determinarea istorică și tot ce ține de timp și spațiu, iată justificarea criteriilor obiective ale criticii filologice și chiar sociologice, etnografice și biografice care particularizează, în ultimă instanță, opera artistică. A nu condiționa valoarea estetică în mod exclusiv de una din acele laturi a nu socoti talentul echivalent cu suma lor, a disocia noțiunea conținutului artistic de subiect, anecdota, sau „tema” operei nu înseamnă a ne lipsi de cercetarea întregului în lumina aspectelor și a nuanțelor concrete, particulare, care conduc sau aspiră la receptarea inefabilului, la una din ipotezele sau posibilitățile acestuia. Sadoveanu este la fel de „sadovenist” în așa numitul roman istoric ca și în memorialistică (*Anii de ucenicie*), în *Floare ofilită* sau *Venea o moară pe Siret* ca și în *Mitrea Cocor*, deci independent de subiect, epocă istorică, mentalitatea personajelor. Impresia inefabilă o dă limba, dar nu numai ca lexicon sau particularitate stilistică, ci prin tot ceea ce ea sugerează ca mișcare de subtext, ca orientare morală, adică prin ceea ce ea asimilat ca experiență de viață, ca filozofie și atitudine etică prin cunoașterea adîncă a sufletului acestui neam, cunoaștere care nu se rezumă la fapte intelectuale acumulate, ci presupune o consubstanțială trăire a destinelor, a speranțelor și sacrificiului generațiilor ce se pierd în trecutul imemorial.

Pornind de aici, desfășurarea acestei intuiții critice presupune relaționarea cu istoria, cu socialul, cu etnograficul etc., pentru a face mai palpabilă — figurativ vorbind — inițiala delectare a cititorului. Chiar *Mitrea Cocor*, roman privit astăzi cu firești rezerve, poate tocmai pentru că a fost, îndată după apariție, discutat cu exagerație dată fiind „tema” lui, păstrează aceeași subtil-generoasă amprentă sadoveniană și nu trădează atitudinea exponențială a scriitorului de factură clasică, nu trădează, cu alte cuvinte, aceeași comunicare a artistului cu permanențele vii ale spiritualității noastre ca popor, atîta timp cît nu ne interesează anecdota ca atare, soluțiile dispuse în acea schematică simetrie pe care epoca o promova și pe care autorul, neputînd s-o evite, a tratat-o cu superioară condescendență.

N. BARBU

(Continuare în pag. 2-a)



D. PASIMA:

„Domniță”

ȘTIINȚA VIITORULUI DESPRE VIITORUL ȘTIINȚEI

S-ar putea da multe exemple care să ilustreze faptul că, în aspectele ei fundamentale, societatea contemporană cultivă chiar cu oarecare ostentație **știința**; și poate că nu-i foarte departe de realitate mitul modern al științei, chemată să rezolve definitiv problemele umanității... Valoarea științifică pare să fie o valoare centrală a societății moderne. Dar în ce sens este interpretată această valoare? Fiindcă acest „cult” al științei depășește cadrul strict al activității științifice curente. Știm, desigur, cu oarecare aproximație, ce înseamnă „știință” în cîmpul prezentului: prin tradiție, asociem acestui termen sensul unei investigații sistematice a realității (pe călea cunoașterii raționale, încă explicativ astăzi), factorizate în clase largi de obiecte și fenomene supuse unor „legi”. Prin urmare, activitatea științifică se înscrie ca un compartiment propriu al activității de **cunoaștere**, în sensul său general. Dar mi se pare că semnificația valorii științifice „difuzează” din acest cadru, spre un sistem de valori mai general...

Aceste notații au urmărit, sper, să scoată în evidență diferența dintre viitorul „științei”, ca activitate umană, și viitorul științei, ca valoare și criteriu. Obiectivitatea ne impune să remarcăm faptul că schițarea aspectelor care prelungec domeniul actual al activității științifice pare mai facilă și că aceasta înseamnă, în sensul prospectologiei moderne, parcurgerea unei multitudini de variante, ce-ar putea fi urmărite ca „dezvoltări” posibile ale sistemului științific prezent. Dar știm oare ce acoperire va avea, în lumea de mine, această valoare? În peisajul și în sistemul necunoscut de valori al viitorului am putea întrezări, ne mai întrebăm, domeniul sau criteriul, care să joace un rol analog reprezentărilor actuale ale științei? Nu credem că răspunsul este atît de simplu... E drept, în principiu ne putem imagina „dezvoltări”, într-un anume sens, divergente; aș sugera în plus că, o lume, în care activitatea de creație științifică (în sensul de astăzi al termenului) va fi cea mai frecventă, iar „succesele” științei vor depăși într-un mod spectaculos așteptările noastre, dar în care valoarea științifică (devenită curentă) va avea alte acoperiri decît cele cu care ne-am obișnuit, mi se pare foarte plauzibilă...

Să urmărim, în linii mari, evoluția sistemului științific actual. Pentru aceasta, vom încerca să ne apropiem de acele tendințe, în jurul cărora se pot eventual grupa diferitele variante posibile.

O primă tendință, evidentă în evoluția științei, mi se pare a fi diversificarea și specializarea activității științifice; sectoare ce apar azi înglobate în același corp „de doctrină” se autonomizează, își delimitează obiecte proprii de studiu, uneori metode proprii, sisteme proprii de valori. Această adîncire a punctelor de vedere în știință, prin îngustarea sectorului cercetat, va induce, cred, noi peisaje în lumea științifică a viitorului. Specializarea „obiectului” îmi pare însă a introduce, aparent paradoxal, o lărgire a cadrului metodologic. Iar „atacarea”, chiar a unui „departament” îngust dintr-un domeniu, cu un arsenal de metode complexe, antrenînd dezvoltări foarte întinse și asociate la domenii aparent îndepărtate de cele investigate, va deveni foarte firescă. Diversificarea analitică a „obiectului” va fi astfel completată cu o sinteză dinamică, la nivelul metodelor. Și, cu toate că pot fi bănuite de un ușor subiectivism, dominante în această sinteză îmi par a fi metodele grupate, astăzi, sub numele de „cantitative”. În această viziune, matematica — ca știință generală a structurilor —, și informatica — ca știință generală a prelucrării informației —, vor fi chemate să joace rolul hotărîtor. Diferitele peisaje, frecventate cu metoda de maximă generalitate, vor lăsa astfel o impresie de unitate în diversitate, pe care dezvoltările mai noi ale științei le și semnifică. Acest aspect se leagă de tendința, complementară specializării, de cercetare interdisciplinară și de dezvoltare a științelor de sinteză, la fel de importantă în evoluția sistemului științific și de caracteristică gîndirii moderne. Cunoașterea diversificată, prin specializare adesea excesivă, se reunifică, așadar, pe planuri superioare. S-ar putea, mai mult decît atît, ca viitorul să desființeze pluralul „științei” (particulare), nesigur delimitate de capitole, și să impună singularul „știință”, ca o lume a metode și orientări, cu capitole în veșnică transformare.

Dar care va fi „aria” atînsă cu mijloacele științei? După părerea mea, acest domeniu este aprioric nelimitat. Nelimitat în „suprafață” — și aș cita, în sprijinul acestei afirmații, pătrunderea omului în spațiul cosmic, adevărată revoluție în organizarea reperelor de cunoaștere —, dar și în „adîncime” — după cum o dovedesc profundele investigații în structura microcosmosului. Nelimitat, de

conf. dr. MIHAI C. BOTEZ

(Continuare în pag. 3-a)

în celelalte pagini:

ANGHETA CRONICII

Tradiție și inovație în proza actuală

(Răspund: Petru Popescu,
Ion Maxim, Const. Crișan)

pag. 7

CORNELIU ȘTEFANACHE

Jurnal

pag. 2

HERTHA PEREZ

Heinrich Mann

pag. 9

Z. SÂNGEORZAN

Cronica literară

pag. 8

NAIVA MULȚUMIRE

... Cînd am terminat institutul — spunea el — eram atît de naiv — o naivitate rudimentară, ca să n-o numesc prostie. Credeam că pot trăi cu gîndurile mele, cu felul meu de a fi, fără să împrumut nimic de la alții, nici măcar un gest, dar la primul pas m-am lovit, am alunecat, m-am prăbușit, mai precis am fost lovit, am fost pur și simplu călcat în picioare și asta m-a învățat minte. Nu pot să uit zilele acelea, primele din cariera mea, cînd un coleg de secție m-a întrebat direct: domnule, dumneata cu cine votezi? Am început să rid, omul era caraghios, aproape urît, și întrebarea suna ciudat în gura lui, apoi eu nu-l înțelegeam, credeam că glumește, am avut momente cînd eram convins că este puțin țicnit, că are un fel de obsesii care îl dominau din cînd în cînd. Domnule, cu cine votezi? — și i-am răspuns: cu mine, cu gîndurile mele, știu am niște gînduri înalte, irumoaase... De fapt eram un cretin, eu eram obsedat, nu el. El intrase în acel circuit de relații căruia nici un om nu i se poate sustrage, pe cînd eu, credul, mă hrăneam de dimineață pînă seara cu „idei și gînduri înalte, irumoaase”. N-avea nimeni nevoie de ele, mai tirziu mi-am dat seama că nici mie nu-mi trebuiau, mai mult, aveau să pună în mișcare, în jurul meu, un soi ciudat de invidie, o ură neagră. Cred că și-au spus în sine: „ăsta-i ca picat din lună, încurcă totul, vorbește tocmai cînd nu te aștepti, și, doamne, cum mai vorbește, ca și cum noi toți n-am exista, parcă n-ar fi o ierarhie, cei de deasupra lui, seful”... Înțelegi? Cînd mi-am dat seama m-am îngrozit, pentru că între-adevăr ei nu exagerau deloc, cuvintele mele erau ca niște bolovani aruncați în balla lor, îi stropisem cumplit, își ștergeau fețele și mă injurau, dar nu-mi pare rău, noroiul era al lor, ei îl întrețineau... Dacă regret ceva este faptul că am mințit și niște oameni cinstiți, pe care trebuia să-i descopăr, ei m-ar fi putut ajuta, dar și pe aceștia i-am ținut la distanță, i-am bănuit la fel ca toți, pentru că ajunsesem să nu mai cred în nimeni. Îți pare ciudat? Ei bine, ajunsesem să nu mai cred nici în mine, acum știu precis la ce se referea întrebarea uritului acela și aveam sentimentul că vorbisem cu seful și oamenii lui, că îl ajutasem indirect în potlogăria și prostia lui. Tocmai atunci a fost schimbat, nu știu, nu-mi mai amintesc precis dacă a fost promovat sau pur și simplu debarcat, și altul dintre noi i-a luat locul. Înțelegeam acum și mai precis întrebarea uritului acela, colegului meu care, chiar din prima zi, s-a grăbit să-mi spună: în sîrșit, cred că în ceasul al unsprezecelea te vei hotărî cu cine să mergi. Am ris și i-am răspuns ca de obicei, în felul meu prostesc: cu mine merg, m-am hotărît de mult domnule, de la început. M-a privit mirat și cred că își spunea: ăsta-i un cretin iremediabil! L-am lăsat să creadă că sint cretin, prin naștere sau prin devenire, i-am lăsat pe toți să-și închipuie că nu sint alții decît așa, le-am alimentat chiar eu insumi părerea și am asistat la un adevărat spectacol: foarte puțini rămăseseră tăcuți în echilibrul lor, nu aveau nici o părere despre de functus și cespre cel nou, care se instalase de citeva zile, în rest toți descopereau acum (!) cele mai mici defecte ale celui care plecase, îl inloveau pe față, pe dos, el și numai el fusese nefericitul lor, o adevărată catastrofă care, dacă mai continua, avea să-i compromită și pe ei, oameni nevinoși, devotați, pasionați... Eu însă continuam în frumoasa mea naivitate să-mi văd de ale mele, m-am întilnit întîmplător cu fostul sef pe stradă, l-am salutat pentru că așa se cuvenea, el era un om aproape de bătrînețe, pe cînd eu... și omul m-a invitat la un coniac, am intrat într-un bar, și m-a întrebat: ei cum mai este pe la voi? — cu un fel de nostalgie dureroasă, incit în clipa aceea îmi era milă de el. Milă, atît. De aici de la această întîlnire au început, poate unul dintre noi, poate chiar uritul acela m-a văzut cu fostul sef la bar. Aveam să afl mult mai tirziu, în zilele cînd mi s-a făcut vînt, cînd mi s-a spus: dumneata ești incapabil pentru munca asta, n-ai aptitudini și, ehei, astea nu se dobîndesc, nu se cumpără, ci le lei de la mămica și de la tăticu... — pentru că imediat, după nenorocita aceea de întîlnire, n-am simțit nimic, dar absolut nimic, totul era normal, cele opt ore de lucru se scurgeau pe nesimțite. Acum însă, cînd îmi amintesc toate amănuntele, îmi dau seama că nu era chiar așa, se hotărîseră chiar din ziua aceea plecarea mea, mai rămăsesse doar o chestiune de timp ca să dovedească argumentat că n-am aptitudini. Și-au dovedit-o. Nu știu unde, nu știu cum, dar atunci cînd am plecat, eu insumi eram convins că-mi greșisem drumul... Crezi că în altă parte a fost altfel? Te înșeli. Este drept, n-am mai auzit întrebarea, dar am simțit-o, era pe fața noilor mei colegi, în gesturile și în risul lor, o descoperisem din prima clipă și rămăsesem paralizat, asemenea pasărelelor acelea minuscule, surprinse de privirea șarpelui. Mi-am schimbat locul de muncă în mai multe rînduri, adică mi-a fost schimbat, și în acest drum am devenit un altul, înțelegi, așa cum n-am fost la început, niciodată. M-am trezit eu insumi, acum citeva zile, întrebîndu-mi un coleg foarte tinăr, cu cine votează. Am avut sentimentul că nu era vocea mea, că nu eu realizez împerecherea aceea stupidă de cuvinte, dar mă simțeam minuat, aveam sentimentul siguranței, neliniștea mea — da, asta poate am moștenit-o de la părinți — dispăruse. Ieri am fost invitat în biroul sefului ca să mă felicite personal, ca să-mi spună că sint un tovarăș cu calități deosebite, „cu aptitudini ce nu se găsesc chiar pe toate drumurile”, și că este foarte mulțumit de mine...

C. ȘTEFANACHE

DOCUMENT SONOR CĂLINESCU

Cine l-a ascultat sau l-a văzut pe George Călinescu nu poate uita fascinantul său spectacol spiritual, teatral, oratoric... Dar, atît pentru cei care l-au ascultat sau l-au văzut, cit și pentru cei care nu au avut această oportunitate, cunos-cîndu-i doar opera scrisă, banda magnetica păstrează în memoria ei glasul tulburător al marelui critic. Desigur ascultătorii radio au avut prilejul să-l audieze pe Călinescu rostindu-și, într-o manieră imitabilă, citeva poeme imortale de altfel și pe disc. Dar în fonoteca de aur a Radioteleviziunii se află și alte documente sonore Călinescu. Este vorba de două celebre conferințe: prima rostită cu prilejul sărbătorii la 50 de ani de la moartea lui Ion Luca Caragiale și cea de a doua, la împlinirea a 80 de ani de la nașterea lui Mihail Sadoveanu. Conferința despre Caragiale, ținută la 4 iunie 1962, în sala de concerte a Radioteleviziunii române este o exegeză excepțională. Un model de analiză și de elocință. Un fragment din această conferință va putea fi ascultat în emisiunea „Voci din fonoteca de aur”, a Postului de Radio Iași, joi, 25 martie, ora 21.20. Așadar, un document sonor care poate face din orice emisiune radio-fonică un moment rar, sărbătoresc.

PSIHLOGIA POLEMICII

Este titlul sub care Nicolae Manolescu (Lucațelul, 6 martie 1971, p. 1) rediscută problema polemicilor literare ca act de recunoaștere sau respingere a unor idei sau concepte aparținînd unor polemisti sau pamfletari. Criticul desenează cu cunoscutele învenozitate stilistice poziția adversarilor, dar mai ales caută să justifice ratiunea unor incendeiate polemici din literatura română. Orice polemică trebuie să reprezinte un adevăr și nu o lătare; trebuie să pornească din realitatea unor principii și să cucerească prin inteligență și cu argumentele în fața oștii. Ea nu trebuie să cadă în pămînt, să fie reacția vanității, a orgoliului nemăsurat. Nicolae Manolescu este pentru o polemică care să respecte, pe cît este omenește posibil, ideile adversarului.

Psihologia polemicii nu refuză talentul și în acest punct al discuției criticul atinge chela întregii probleme: orîndă ură și sarcasm, orîndă minciună ambalată în trasee care o înrușează zgomotos în dispuș, polemica trebuie să fie un rezultat al vocalei literare „Unde nu e talent, nu e nici scriitură polemică”. Talentul literar salvează polemica de la răzula măruntă și conduce neînfrînat dialogul dintre adversari la o înaltă comunicare intelectuală. Cîte polemici de mare răsunet putem semnala azi și care să nu vulgarizeze ideile și să nu se metamorfozeze în dispute de persoană? Talentul de a nea și de a renunța la vanitate, la mielle și scandalosoase chestiuni personale, este tot așa de rar ca și putința de a crea durabil.

UN NOU CRONICAR

Revista România literară a încercat, începînd cu numărul 11, martie 1971, Cronica literară unui tinăr foarte talentat: Mircea Iorgulescu. Este o idee binevenită și, care, sperăm, să se repete și cu alți tineri critici care trebuie să treacă și ei prin proba examenului critic al fenomenului literar actual. Într-o sintetică și sinceră Introducere, Mircea Iorgulescu aduce un elogiu justificat lui Lucian Raicu, care, timp de mai bine de un an de zile ne-a obișnuit cu cronici serioase, originale.

Ce își propune tinărul cronicar? Ideile formulate nu sint exclusiv inedite, dar reformulate, introduse într-un nou circuit, corespund, în parte, viciilor literare de azi: „Croni-

MOMENT

ca literară, la noi formă consacrată de manifestare a criticii actualității, reprezintă o primă încercare de organizare a literaturii momentului prin introducerea unor sensuri directoare, menite să configureze, în aglomerarea grozavă de materii, o mișcare vie. Fundamental, cronica literară trăiește prin funcțiunea graduală a unui mecanism în doi timpi: afirmativ și negativ. Severa sunere la obiect, unitatea și consecvența criteriilor, instituirea unui regim lucid de examinare și de discernere, menținerea unui pur climat de probitate morală și intelectuală sint condiții esențiale ale exercițiului profesional de cronicar literar. El este primul explorator al unui univers ce la naștere sub ochii săi și cu participarea sa, căgînd în totdeauna să ofere o mîturie semnificativă și responsabilă, conștient de riscurile și de implicațiile ei”. La ideile formulate avem o singură rezervă: cronica literară nu e calificată pe nimeni la locul de muncă și nici nu dă certificate de mare critic. Comparația făcută între G. Călinescu și Pompiliu Constantinescu este poate nepotrivită. Dorim noul cronicar al României literare mult succes și obiectivitate, căci „Cronicarul literar autentic nu se poate inhiba în fața reputației sau din pricina poziției unui autor; singur textul are importanță”.

PENTRU!

Sub titlu „Erezi diletante”, „România literară” nr. 11—1971 publică o foarte îndreptățită notă referitoare la „erezii” unui articol, recent publicat în Informația Bucureștilor. De nota faptul că nu e vorba de un articol corect, ci de unul în care sint consemnate, cu entuziasm adevărate, concluziile unei analize efectuate la Comitetul bucu-reștean pentru cultură și artă, pe marginea „Zărei municipale” a Festivalului de teatru amator din Capitală. Concluzii potrivite cărora s-ar impune, nici mai mult nici mai puțin, decît crearea unui „Teatru al artistului amator” și „antennarea” unor mai mare număr de „specialiști” care „ar lichida cu lipsurile existente”.

VITRINA LITERARĂ

Editura Cartea Românească a împlinit în luna martie un an de rodnică activitate. În acest interval Editura Uniunii Scriitorilor a publicat peste 70 de volume. Recent ea a tipărit și o vitrină literară care prezintă cărțile tipărite în anul 1970. Buletinul acesta de informare prezintă sintetic conținutul cărților într-un stil foarte accesibil cititorilor. Recomandăm Editurii și o reproducere în paginile vitrinei literare a opiniilor critice despre volumele pe care le publică și nu numai rezumatul lor. Este excelentă ideea conducerii Editurii de a înființa chiar în incinta ei un depozit de cărți care să fie în permanență deschis cititorilor din Capitală și din țară. Această inițiativă a dărim prețuții și de alte edituri. Cartea literară a noastră trebuie mereu să fie în atenția librărilor, a diluzorilor de carte. Dorim Editurii Cartea Românească noi succese în editarea literaturii române și străine.

DESPRE ECRANIZĂRI

„Ce ecranizăm?” se întreabă M. Ungheanu în „Contemporanul” (nr. 11—1971), propunîndu și a limita discuția la filmul de actualitate, la filmul de inspirație contemporană.”

Concluzia autorului e că cinematografia apelează prea puțin la literatură și — se pare — atunci cînd o face nu o prea nimereste. „Colaborarea dintre cinematografia română și literatura română este din acest punct de vedere deficitară. Sint cărți ce s-ar fi cerut de mult ecranizate, dar care n-au intrat în nici un fel în atenția cinematografilor române”, apreciază pe de o parte M. Ungheanu, rezervîndu și dreptul de a indica o serie de titluri. Pe de altă parte, ca exemple de ecranizare nepotrivită, găsește o singură carte a lui Corneliu Leu, afirmînd că „o ecranizare după Corneliu Leu nu are prestigiu autorității în fața publicului și dacă romanul n-a un interes de loc la apariție e greu de admis că filmul va avea altă șansă”.

O discuție axată pe această temă putea fi interesantă și utilă cu condiția să nu fi fost atît de limitată, expeditivă chiar. Nu e lege că o carte bună și de autoritate, aptă pentru dramatizarea de film va garanta un film reușit; și invers. Atîta reziori au compromis teme celebre și tot atîtea filme au redescoperit cărți anonime. Principalul e, deci, cum ecranizăm? Aceasta fiindcă romanul e o operă de artă, iar filmul o cu totul altă operă — fiecare cu lenile și rigorile ei.

Desigur că literatura poate ajuta în mod hotărît filmul, dacă selecția ecranizărilor se face ținîndu se seama înfi de valoarea literaturii ce se ecranizează”. Dar acel „spor problematic și de curaj se face simțit în modul cel mai direct” dacă vom spune lucrurilor pe nume, cit mai direct.

astfel o sursă de cîștiguri ilicite pe spinarea cititorului cu vanități de vedete. Continuitatea reală poate fi asigurată exclusiv de dorința dezineresă a artiștilor de a face artă, nu de aceea de a da spectacole în condiții de exhibiție, cu felurile răsplăți și perspective. În fond, „nu de o inluzie de profesionalism are nevoie teatrul amator acum, ci de o deparazitare a sa de elemente impure — care adeseori îl mistifică și-l denaturează, pentru obscure ambiții statistice”.

Am mai adăugat că această ambiguită „profesionalizare” se soldează, nu o dată, cu seri artificiale lunete de spectacole sau turnee, trînzînd susnea și cabolinajul și conducînd către alterarea gustului spectatorilor. Or, nu acesta este scopul artei amatore, ci acela de a cultiva în mod elevat, și ca modalitate și ca înalitate, disponibilitățile artistice ale celor ce o slujesc. Nu numărul formațiilor, ci calitatea lor (și a celor care le îndrumă!) lată adevărata problemă. Pe care nu „specialiștii” improvizati și proveniți, nu tereori, din cele mai obscure culise ale teatrului profesionalizat, o vor rezolva. Și nici crearea unui al nu știu cîtelea teatru (sămii) profesionalist, cu o îndolnică dotare.

Cl număr și numărul talentelor reale, existente în cadrul artei amatore, și care trebuie îndrumate și încurajate, iar nu asediate pînă la sufocare de o pseudo-avizată asistență tehnic-artistică.

Într-o de o amintire „erezii diletante” se cuvine a fi combătute cu vehemență. Așa cum și face nota din România literară.

N. IRIMESCU

ERATA

Primele două versuri din motto-ul al articolului „Cezar Baltag — Poetic heracitiana”, (numărul trecut), se vor citi: „Cel ce nu e a venit/ Cel ce e s-a risipit”.

ESTETIC ȘI CULTURAL

(Urmare din pag. 1)

Faptul artistic se exprimă prin numeroasele fațete care-l leagă de concret și prin care el se obiectivează în fapt de cultură. Opera de artă nu poate să nu reflecteze cultura unui moment istoric, cultura autorului, o anumită tehnică artistică, ea adăugîndu-se totodată, prin însăși valoarea estetică, tezaurului de cultură al umanității. Atunci este îndreptățită afirmația lui Mihail Ralea, teoretician și critic pe care unii au fost tentați să-l considere cu vederi sociologizante, atunci cînd scrie: „nu este posibilă izolarea totală, absolută, a autonomiei estetice, a fenomenului estetic de celelalte fenomene morale și sociale, ci este vorba de o anumită intenționalitate, de o anumită tendință de a dezvoltate pe cit mai mult posibil simțul artistic” (Curs de estetică, București, 1942—43, p. 199).

Tendința și necesitatea de a dezvoltate cit mai mult simțul artistic la care se referea Mihail Ralea s-a afirmat cu precădere în ultimul deceniu la noi, după o perioadă de confundare a esteticului cu socialul. Dar, prin reflex (explicită pînă la un punct), unii critici sau poeți au rămas cu o veritabilă alergie față de cuvinte și domenii cum ar fi sociologia, istoria, cultura, deși o frecvența aceste domenii în legătură cu critica literară, nu înseamnă a face neapărat sociologism, istorism sau critică culturală. Precizările de nuanță sint, în acest sens cu atît mai utile cu cît situația contrară afectează pătugibitor exercițiul criticii literare și implică „dezvoltarea simțului artistic”.

SPORT TESTUL MUREȘAN

Luni, 8 martie, ora 21: o fanfară cînta pe ruptele sub copertina de beton a gării loși. „Marșul victoriei” era menit să întîmpine campioanele României la volei — echipa ieșeană „Penicilina”. Departe de a fi „pe fază” și total neatent la semnalele disperate ale impieगतului, mecanicul rapidului 65 frînează greșit, așezînd în fața covorului roșu vagonul în care se aflau... fotbaliștii ieșeni, bătuți măr (5—1) la Oradea. Clipe de panică. Disperata situație a fost rezolvată în extremis: Cuperman și compania au coborît pe partea opusă, pierzîndu-se printre linii și vagoane precum fantoma lui Belphegor printre sarcofage... Se pare însă că fanfarofobia fotbaliștilor de la „Politehnica” are șanse de vindecare: duminică au jucat (cu „Petrolul”) dumnezeiește, merîndu barem marșul din Aida (pînă la ritomele) cîntat la tubă solo. Iordache este mai mult decît o speranță, pușlamoua de Incze (spun „pușlama” cu dragoste adîncă și simpatie deplină) trimite fundași după țigări, Cuperman s-a hotărît să transpire conform STAS-ului minimal, toată echipa pasează excelent și se mișcă așîderea.

Nume: de i-ar ține!

Di. arbitru Sever Mureșan este de meserie avocat. Prin vocație, avocatii apără. Una dintre părți — asta-i nenorocirea. Ceea ce s-a văzut perfect în meciul „Steaua” — „Farul”. Echipa militară, în ultima vreme specializată în faulturi surde, obstrucții și alte asemenea drăgășenii, a fost constant și temeinic asistată de Di. avocat Mureșan, doar-doar (a se vedea cazul antologic Cursaru) o izbuti să vire în buzunar punctuașoarele de aur. Conștienții erau mereu arși la oase, iar Di. avocat îi obliga să vadă, alături de stele verzi, și cartonașul galben: exact povestea cu hoțul de păgubaș. Ca să nu mai vorbim și de acea lovitură liberă în careu (patentul aparține și de această dată numitului N. Cursaru; nimic nu-i nou sub soare!) scoasă din buzunarul togii avocașești și oferită steliștilor în semn de omagiu. Ciudat este că telecomentatorul n-a remarcat strîmbătatea nici în partea sud-americană, nici în cea europeană a comentariului. Mă tem că, în cazul unor asemenea arbitraje avocașești („Steaua” se pare că are abonament la barou) se simte nevoia unor crainici—procurori. Auzi, nea Eftimie?



Desen de CONST. CIOSU

altă parte, în timp, asociind, doar, cunoașterea incompletă a „trecutului” de cunoașterea „eșantionată” a prezentului și de investigarea viitorului și, în sfârșit, nelimitat în interpretare, prin gama practic infinită de structurări posibile (funcție de sisteme diferite de valori, de orientări diferite, de descrieri diferite, de transpuneri diferite etc.). Va mai putea fi atunci stăpinită o astfel de arie, propusă investigației? Oricum, lărgirea orizontului științific va avea drept consecință firească, sporirea dificultăților de informare și de creație științifică. Simptome ale acestor inconveniente au apărut deja în cîmpul științific actual. Este doar clar pentru oricine că activitatea de cercetare științifică se desășoară astăzi în condiții diferite de cea dintu-trecut nu prea îndepărtat. Așa de pildă, dificultățile de informare, în totalitatea lor, au și devenit, în mod practic, imposibil de depășit, pentru omul de astăzi: numărul foarte mare de cercetători antrenați în studiul aceluiași probleme, numărul copios de publicații consacrate unor aceluiași probleme — care face practic imposibilă documentarea exhaustivă, cel puțin în anumite domenii —, „ecartul” dintre data cînd se obține un rezultat și circulația lui, chiar în mediul specialiștilor, sint realități ale vieții științifice de

ȘTIINȚA VIITORULUI despre VIITORUL ȘTIINȚEI

astăzi, ce nu mai pot fi trecute cu vederea. Raportîndu-ne la posibilitățile, încă demodate, de informare, dificultățile creației științifice propriu-zise apar și mai pregnante. Oare cîte rezultate care se publică sint într-adevăr noi? Și cîte dintre acestea nu pot fi obținute, eventual, prin simple particularizări sau localizări, din alte rezultate, cunoscute poate în alte domenii, dar pe care cercetătorii le ignorază? Și oare cîte dintre aceste rezultate se înscriu în rîndul rezultatelor-motor, adevărate resorturi ale evoluției științei, ce deschid noi orientări și perspective? Oricercetător își pune astăzi aceste întrebări, simțind că, în sensul creației individuale, aceste obstacole sint, practic, imposibil de trecut. Niciodată nu știi tot ce se face acum în domeniul atacat; nu știi ce rezultate, generale, sau din alte domenii, aplicate domeniului în studiu, pot fi eventual folosite, aplicîndu-le în diferite faze ale cercetării; nu știi dacă ceea ce ai obținut este într-adevăr nou, sau dacă este numai aparent nou, sau dacă prioritatea îi aparține cu adevărat; în sfârșit, adesea ai o viziune deformată asupra importanței rezultatului obținut, în domeniul cercetat sau în alte domenii. S-ar putea oferi numeroase exemple care să demaște această nesigură din activitatea științifică contemporană. Și mi se pare că viitorul însuși întărește, ca pe-o gravă amenințare, acest sentiment. Căci dezvoltarea științei, cel puțin în accepția conservării tendințelor actuale, îmi pare a îngroșa toate aceste trăsături, limitînd randamentul oricărui efort științific. Criza din creația științifică pare astfel iminentă; un cercetător american, K. W. Boulding, se întreba, chiar ținînd seama de acești factori, dacă dezvoltarea științei poate continua la infinit, sau este supusă legilor oricărui proces de creștere, pe baza unui potențial finit.

După părerea mea, soluția acestei crize constă în asocierea gândirii umane cu „asistența” sa informatică, cum numește Mircea Malița calculatorul electronic*) în „Cronica anului 2.000”. Perspectivele acestei asocieri nu mi se par chiar atât de îndepărtate cum se mai crede uneori. Sediul cunoașterii științifice se va muta din individ sau indivizi, în imensele „bănci de date” (teoretic nelimitate) în care se vor sedimenta, fixate, informațiile sintetice ce cuprind știința (în sens de „sumă a rezultatelor cunoașterii umane”). În dialogul om-calculator, se fixează tema cercetării: funcție de interesele sociale (probleme economice, tehnice etc.), sau înscrisă pe aceeași orbită a cunoașterii abstracte, cultivată de știință pînă în zilele noastre; se pot imagina chiar cercetări legate de insuficiența unor cercetări aflate în fișiere — deci cercetări sugerate omului de calculator! O dată cu tema, se furnizează cercetătorului documentarea specializată considerată necesară rezultate fundamentale din domeniul respectiv, din domenii mai generale sau din domenii considerate aferente, din diferite puncte de vedere, tehnici generale sau strict specializate în domeniul respectiv, metode eventual apte spre a fi folosite etc.). Această abordare permite selectarea unor teme într-adevăr noi, sau sub aspecte noi, și micșorează riscul „redescoperirilor”, încă foarte mare în zilele noastre. Pentru că, prin „calculator”, se înțelege aici „rețeaua informatică” a viitorului, reprezentînd, într-un anume sens, fișierul general al științei mondiale la momentul considerat. Procesul de creație științifică se continuă de către om, în strînsă legătură cu calculatorul: fiecare „întrebare” pe care și-o pune omul de știință este urmărită înții de calculator, care îi furnizează operativ toate elementele cerute. Creația se înalță astfel la formele ei pure dar și absolut necesare, dată fiind confruntarea permanentă cu „existentul”. Este probabil că marea majoritate a cercetătorilor vor solicita doar cîteva iterații ale dialogului om-mașină, pentru a conduce la rezultat. „Noutatea” rezultatului va fi examinată obiectiv tot cu ajutorul calculatorului: nu vor fi reținute și memorate, în fișierul general de cunoștințe, decît elementele ce sint într-adevăr noi (ca rezultat, punct de vedere interpretativ etc.), deci tocmai acelea care „nu se aflau” încă în fișier. Este adevărat că această atitudine va leza orgoliul cercetătorului; ar fi iarăși de așteptat, ca „noutatea” să capete forme mai puțin spectaculoase decît cele cu care ne-au obișnuit ultimele decenii și, aparent paradoxal, ca ritmul noutăților să pară chiar diminuat. Selecția operată are însă meritul rigozității și imparțialității. Este evident că aceasta implică o cît mai eficientă proiectare a fișierelor, astfel încît să permită detectarea unui număr cît mai mare de interpretări posibile pentru orice rezultat, în sisteme de valori și sub unghiuri diferite, precum și în domenii eventual diferite de cel în care a fost obținut. „Noul” difuzează astfel, adesea prin transfer, în spații largi, ce pot scăpa, la o primă analiză, chiar creatorului...

Imagina pe care o propunem pare, la nivelul mijloacelor actuale, foarte apropiată de fantastic: sub pavilionul

prezentului, fișarea cunoștințelor umanității este un program ce depășește, ca amploare, tot ceea ce s-a imaginat pînă acum. Cred însă că, sub forme specifice, aceste aspecte reprezintă tendințe realizabile, cel puțin în anumite domenii. Sub presiunea informaticii, domeniile actuale ale cercetării științifice vor fi obligate să-și precizeze riguros obiectul, să-și structureze rezultatele considerate fundamentale, să-și sistematizeze metodele. În vremurile noastre, chiar și documentarea monografică mai este considerată o activitate științifică, blocînd adesea cercetătorii de frunte ai domeniului. Se poate desigur argumenta pro și contra acestei mentalități. În adevăr, un cercetător creator stăpînește cu autoritate, ce-i drept, unele capiole, în special pe acelea mai des frecventate și în care se înscriu rezultatele proprii. Dar se poate susține că aceasta îi răpește, din păcate, detașarea, posibilitatea de a se mișca cu deplină obiectivitate în cîmpul considerat. Dacă vom mai remarca faptul că excesul de documentare blochează adesea resorturi ale creativității și că parcurgerea și mai ales sintetizarea monografică a unor rezultate „străine”, îndepărtează pe omul de știință creator de obiectul muncii sale, vom fi convinși că un anume tip de cercetător-documentarist, capabil de sinteze organice și profunde, devine de o mare utilitate în cîmpul actual al științei. Este posibil ca viitorul apropiat să consemneze existența unor asemenea „antologiiști”, în felul unor „croniciari” ai activității științifice, ei înșiși neprecupați de creație. Dar, în perspectivă, această funcție va trebui susținută cu mijloacele informaticii moderne. Încă nu știu dacă „trierea” materialului, aprecierea „noutății” etc. vor fi complet și absolut automatizate; mi se pare însă plauzibil un alt dialog continuu, „antologist”

(în sensul marcat anterior) — calculator. Și poate că o nouă orientare de sinteză, de tip bourbakist, va fi oferită în matematică, de exemplu, sub presiunea informaticii. Iată cum, în moduri proprii, calculatoarele revoluționează și reunifică știința... Dar care ar fi peisajele noi, pe care le sugerează cîmpul științei viitorului? Răspunsul ni-l oferă seria de aspecte pe care „departamentarea” le poate impune ca „noi”. Asta pe de o parte. De altă parte este firesc ca sintezele multidisciplinare să se concretizeze în discipline noi. Pentru că, astăzi, disciplinele științifice, cu caracter multidisciplinar, sint obținute în urma combinației a cîte 2 discipline: lingvistica matematică, biofizica etc. O cale de generare a noi capitole ar fi, așadar, reprezentată de acele posibile încercări multiple de grupare. Procedeele combinatorice pot astfel imagina noi „științe”, cu nume ce par acum curioase, dar care se pot eventual acoperi cu realități viitoare: bio-fizică-matematică, lingvistică-sihno-matematică etc. Și mi se pare că acele combinații, în care apare și cuvîntul „matematică”, sint mai frecvente și mai plauzibile. Fiindcă matematica va deveni cu siguranță cea „a doua limbă maternă”, cum o numește, atât de sugestiv, prof. M. Malița în „Cronica anului 2.000”. Sint nevoiți să trec repede peste transformările profunde dintr-o serie de științe, ca urmare a introducerii metodelor cantitative și a utilizării tehnicilor informaticii. Mă gîndesc la aspectul științelor experimentale. De exemplu, atunci cînd se va generaliza completarea sau înlocuirea experimentului prin simularea lui, pe calculatorul electronic...

Dezvoltările anterioare au sugerat importanța dialogului om-calculator în cercetarea științifică din lumea viitorului. Înseamnă oare aceasta că știința, care tinde, în ultimul timp, să devină o activitate „de echipă”, se va individualiza din nou, la nivelul cercetătorului solitar? N-aș putea răspunde cu ușurință unei astfel de întrebări. Principal, mi se pare evident că utilizarea calculatorului în cercetare înseamnă, de fapt, utilizarea unor echipe complexe, invizibile direct, dar a căror contribuție este esențială.

Dacă aș încerca să rezum considerațiile anterioare, privînd rolul calculatorului în cercetarea științifică din lumea viitorului, ar trebui să subliniez, înții de toate, o anumită „despersonalizare” a activității științifice, care capătă însă eficiență mult peste imaginația noastră. În prim plan va trece tema de cercetare, nu creatorul. Și însăși tema își va „alege” echipa care s-o studieze cu randament maxim. Dar în acest mecanism, devenit social, omul de știință își va găsi, cred, adevăratul rost, iar „aprecierea” activității științifice, eliberată de obsesia documentării, a noutății și paternității rezultatelor va deveni mult mai riguroasă și mai imparțială.

Este evident că experiențele personale de pe „fișierul” existent vor avea un rol formativ, dar nu vor putea fi considerate, din punctul de vedere al societății, „noutăți” sau creații științifice. Încît doar „noutatea” reală a temei va rămîne o constantă a valorii științifice. Cercetătorii „lansează” temele, tot ei le studiază; iar dacă aceste teme depășesc interesul local, și numai atunci, ele pot fi preluate de întreaga societate, care re-elaborează, tot cu sprijinul calculatorului, „colectivul de studiu”. Într-o asemenea lumină, „problema” și „rezolvarea” ei nu mai pot fi strict individuale. Și mă gîndesc la consecințele morale... Preocupările, numite astăzi „pure”, se vor mai lega, încă, de această libertate, oricum limitată, în alegerea temei de studiu. Cercetarea „aplicată” a viitorului va urmări, însă, traiectoria inversă, de la temă (impusă de societate) spre cercetători (selecțai, după criterii obiective, tot de societate...) și nu știu dacă, în această perspectivă, unii cercetători nu vor fi cumva mai „solicitați” decît alții... Vor mai persista, deci, problema privind delimitările, repartizările, prioritățile etc.

În marginea acestor referiri la perspectiva „domeniului” științific și al „organizării” studiului, ne întrebăm ce va aduce viitorul, ca accente generale, în cîmpul conținutului cunoașterii științifice?

Am mai pomenit înainte despre acea unitate metodologică, asociată diversificării analitice, în care aspectele cantitative, matematice și informaționale, vor juca un rol esențial. Este evidentă aici o tendință incontestabilă! Așa că, în imediată, odată demitizate, aceste metode vor deveni și mai pregnant necesare, dar niciodată suficiente. De altfel, procesul de generalizare a metodelor cantitative nu mi se pare în contradicție cu necesitatea conturării limitelor. Se vorbește iarăși mult despre modelare, ca reducere a realității concrete, dintr-un punct de vedere marcat; dar mi se pare plauzibil să ne așteptăm și la apariția unor tehnici de modelare inversă, urmărind „recrearea” unei „realități” dintr-un model abstract. Această tendință ar trebui, însă, asociată cu o înțelegere plurală a oricărei legături cauzale, ca și cu generalizarea logicii probabilistice. Ce fantastic instrument de creație imaginativă va deveni modelarea inversă, dacă va permite stăpînirea unor „varianțe” ale realității, respectînd traiectoria următoare: de la realitate, prin modelare, la model; de la model, prin

modelare inversă, la realități compatibile cu modelul descris, deci, într-un anume sens, echivalente cu realitatea inițială... Aș mai propune urmărirea unor asemenea dezvoltări viitoare și în cîmpul artei, de exemplu... Dar această atitudine trebuie legată de o teorie statistică a cunoașterii, înțelegătoare și preferabilă oricărui sistem explicativ. În această perspectivă, însăși tehnica descrierii se va fundamenta, însă, pe baze noi. Și poate că întrebarea „cum” va deveni mai importantă și mai frecventă decît clasicul „de ce”, relativizat deja prin pluralismul interpretărilor... Vom mai asista poate la dezvoltări nebanuite ale unor metode corelaționale, în perspectiva cărora să apară domenii noi, care să-și revendice, drept strămoși îndepărtați, astrologia, chiromanția, telepatia etc... Cîmpul științei își va apropia astfel domeniile „interzise” astăzi ale „științelor oculte”: poate nu numai prin „aducerea” acestora sub punctul de vedere explicativ, ci și prin schimbarea sa... Printre elementele „noi”, pe care le mai poate impune viitorul, cred că ar trebui să adăugăm și dualitatea, înțelegătoare ca metodă. Opuse astăzi artificial metodele de acest tip, precum și metodele descriptive, analogice și corelaționale vor deveni întim legate. Prin lingvistică matematică, de exemplu, înțelegem astăzi studiul lingvisticii cu metode matematice; oare nu ar putea fi studiată și matematica, utilizînd elemente caracteristice lingvisticii? Și ce dezvoltări spectaculoase ar induce, tot în cîmpul matematicii, asemenea „mutații” curente în cultura contemporană, evident transplantate și adaptate convenabil! Astfel, cine știe dacă „atitudinea științifică”, al cărei suport este cîmpul științific actual, nu-și va lărgi în viitor acest suport, apropiîndu-și cîmpuri ce ne par acum depărtate (cum sint reprezentările cunoașterii artistice)? „Circulația” și „sincronizarea” în domeniul astfel lărgit, vor pare, desigur, naturale. Mai mult decît atât, dacă teoretizăm un anti-teatru sau un anti-roman, de ce nu ne-am gîndi la aspecte ale matematicii obținute, eventual, prin mutații analogice? O matematică „a absurdului”, de exemplu, s-ar face și-ar arăta cum?

O știință care se va dezvolta spectaculos, indiferent de peisajul general, pare a fi știința „transmiterii” științei a popularizării — și nu vulgarizării — ei. Acest lucru va avea, desigur, un rol important în viitorul (încert) al valorii științifice... Pentru că, atunci cînd viața va fi organizată rațional, este probabil că oamenii nu vor mai simți nevoia să accentueze, ca astăzi, asemenea termeni, asemenea valori... De altfel, sper ca în lumea viitorului, grupul doctrinelor științifice să se bucure nu numai de respectul neutru sau indiferent al oamenilor... „Democratizarea” științei, pătrunderea acesteia în viața de fiecare zi — sub forma preocupărilor, ideilor, conceptelor (nu numai sub forma comodă a „consumului de rezultate”) — mi se pare absolut necesară. Atunci cînd profesiunea de cercetător în cîmpul extins al științei va fi atât de curentă, simpla slujire a cunoașterii științifice nu va mai rămîne criteriu de apreciere și valoare. În această ambianță, creatorul de geniu — singurul care-și va merita titlul de „om de știință” — nu se va mai simți, poate, un izolat, iar contribuția sa, cu totul remarcabilă, va putea fi larg percepută și înțeleasă... Și vom intra, poate, într-o lume în care interesul pentru conținutul științifice va concura interesul pentru concertele de muzică ușoară, în care un laureat al Premiului Nobel va atinge popularitatea lui Pele, să zicem...

Spațiul ne limitează aceste însemnări și-o face, poate, la timp... Să nu uităm că atitudinile prospective trăiesc prin „sondări” viitoriste, voit incomplete și eșantionate, „injecțînd” peisaje a căror cuprindere reclamă și disponibilitatea, și fantezia cititorului. Poate că gîndurile de față își vor atinge scopul și vor deschide o pagină nouă, în cartea veșnic nouă a viitorului. Pentru că ele nu-și propun doar să „rezolve” elementar, în spiritul „ghicului”, problema tulburătoare a viitorului științei!... Și mai sper că tot ceea ce pare încă hazardat în dezvoltările prezente va induce o mult dorită atitudine critică, favorizînd disponibilitatea și creativitatea, absolut necesare lucidității ce ne caracterizează epoca.

*) În literatura științifică, termenul „calculator” este înlocuit azi cu expresia „sistem de prelucrare automată a datelor”, desigur mai adecvat stadiului informaticii actuale. Am păstrat acest termen, care mi se pare mai sugestiv.



GH. ILIESCU-CĂLINEȘTI :

„Fereastră”

VICTOR ION POPA

Teatrul din strada Uranus, fost cândva sală de cartier și club al căzărnilor vecine. Pe cât e de curată dimineața bucureșteană de primăvară zgribulită, pe atât de îmbicșită e biata clădire galbenă din panta dealului Spirei. Are un aspect atât de melancolic încât parcă îi auzi tusea bătrânească, rețezată de scrișnetul tramvaiului scăpat la vale.

Chiar de la intrare ne întâmpină mormane de butalorie măcelărită, schelete ale unor foste păduri de mucava, practicabile invalide. Se cunoaște că au fost depistate din diferite poduri și atenanse și invitate la marea confruntare, spre a se vedea în ce măsură mai pot face serviciu. E clar că pe Uranus se naște un nou teatru. Al cătelea? Și e tot limpede că se va naște în scutece chirpocite. Marin Iorda se plimbă cu fălcile în palme, parcă-l dor măselele. N-aude, nu vede. Totuși, mergând pe urmele lui, îl descoperim pe Victor Ion Popa.

Cu suvițele moi ale părului în ochi, cu obrazul bojit de gânduri, cu figura uitată în colțul gurii mici și rotunde, el desenează și e fericit. Proiectează un altă pentru deschiderea noului teatru; zâmbește ca și cum totul ar fi gata, așteptând doar semnalul gongului.

Costache Ramadan, pe care îl însoțesc în această expediție, calcă pe virțuri și clipește ghidus, vrînd să-și surprindă fostul coleg de conservator. Bănuiesc că Victor l-a zărit însă de departe, printre colacii de fum. Se preface concentrat, încovoiaț asupra planșei. Ramadan îi dă ocol cu intenția de a-l sili să-și ghidească musaiul. Dar cînd să-i pună copilărește minile la ochi, Victor se prelinge cu o mișcare precisă și Costache se trezește cu nasul în hirtia pe care se etala chiar caricatura lui schițată, repede din câteva linii fluide și precise, în maniera Victor Ion Popa. Surpriză, risete, pupături. Apoi, amintiri despre Iași, despre Mihai Codreanu, profesorul lor de la conservator, despre Gică Popovici, N. Meicu și alți colegi.

E a treia oară cînd îl văd pe Victor Ion Popa; mi se pare mai mic, mai fragil, un porțelan străvezit de ani sau, mai curînd, unul din acele chipuri cioplite în lemn gălbui la capăt de toiag, cu linii alungite din cauza îngustimii volumului. Fața lui în ridată pare căzută din bolta trunzii, gura și-a accentuat rictusul, dar mai ales ochii nu mai au vioiciunea de email care comunica mai repede decît verbul. Cînd tace, maxilarul îi tremură de încordare, transmițînd umerilor înguști un fior de plop ce presimte întomnarea.

Ne conduce în „cabinetul” directorial, de fapt o cabină de actori, o fostă cabină ca vai de ea, tapetată cu afișe ca să nu i se vadă ostrețele. Și în acest atît de fragil și sădrăcut decor, Victor Ion Popa desenează în aer cu degetele-i de pianist proiecte grandioase, vede spectacole „bronzuri”, crede în misiunea artei teatrale descinsă în lumea cenușie a cartierelor mărginașe, simte căldura torței pe care scena o va aprinde în viața muncitorilor.

Și de astă dată, (a cătea oară?) Victor Ion Popa e gata cu inimă bună să ia totul de la început ca autor, regizor, scenograf, fiind factotum dar mai ales suflet.

Sub directoratul său, la cel mai nordic teatru al țării își lăcea stagiul un tînar cu mers de pinguin numit Vasiliu Grigore. Neîntrebuințat pe măsura energiei care-i da ghes, și-o cheltuia cum putea. Între altele, și-a organizat la Burdujeni un spectacol pentru buzunarul propriu, în permanență gol, anunțînd „Scrisoarea pierdută” cu întreaga distribuție a Naționalului la care ucenicea și plasînd toate biletele prin protecții locale.

In seara spectacolului, Vasiliu a sosit la Burdujeni însoțit doar de un prestidigitator racolat în vreun bilci. A ieșit în fața cortinei și a început să debiteze cu hazul care nu-i lipsea toate monologurile învățate în conservator, precizînd „pînă se va găsi scrisoarea”. Publicul se amuza, considerînd că e un supliment la piesă. A fost introdus apoi specialistul în scosul iepurilor din buzunare și din nou publicul s-a distrat. Bogat program! Văzînd însă că timpul trece și nici semn de piesă, au început vociferările:

— Ce faci, domnule? Mai ai mult de umblat în valizele cu porumbi?

— Pînă găsec scrisoarea.

În adevăr, tirziu de tot, cînd oamenilor li se făcuse lehamite și somn și pe cînd Vasiliu Grigore călătorea în tren spre nord, artistul cu iepuri descoperi un plic și un bilet prin care prietenii din Burdujeni erau rugați să nu se supere dar scrisoarea rămînea pierdută. Semna Grigore Vasiliu din Fălticeni.

Ajuns în fața comitetului de conducere și judecat, a fost suspendat pentru șase luni.

— Drațul meu, i-a spus Victor Ion Popa, ca director nu pot face altfel. Dar în calitate de coleg nu te pot lăsa pe drumuri. așa că o să te muții la mine. Te voi utiliza ca secretar contra casă și masă.

Și astfel Grigore Vasiliu a devenit invitat permanent în modesta casă a acestui om cu inimă cît plînea ardelenescă, pînă ce și-a luat zborul spre capitală și a devenit Vasiliu-Birlic.

Ramadan povestește avaturile spectacolelor lui cu „Mi-reasa din Tărăscău”, marele succes de la Iași pe care l-a transeriat într-o sală improvizată de lingă Cișmigiu. Deși are publicul de partea sa ori tocmai fiindcă îl are, trebuie să înfrunte șicanele contraților bucureșteni constituiți în asociații și companii. Citează și numele lui Birlic, astăzi firmă de mare circulație în București. Victor Ion Popa zâmbește, nu spune nimic. Mai tirziu pomenește cîte ceva din lupta lui cu aceste combinații pur financiare, fie pentru a-și apăra piesele fie puritatea profesională. Decît regizor chemat la ordine, preferă o asemenea independență săracă. Va face un teatru de dragul teatrului, care...

Mă retrag să aprind o țigară dincolo de inflamabilele minciuni scenice. De la distanță îl urmăresc pe Victor Ion Popa cum se aprinde și se agită. A deschis geamul și vîntul zburînt alisele lipite pe pereți ca pe niște zmeie. Îl asemuiesc cu Aurel Vlaicu, eroul lui preferat, stînd în carlinga avionului și am impresia că-i dibulesc vocația: Victor Ion Popa trebuia să fie zburător, luînd-o de fiecare dată de la început și visînd mereu să atingă acel zenit pur existent doar în abstract.

Stîrlează cu foiează.

AUREL LEON

(Din Umbre, vol II, în pregătire la Edit. „Junimea”).

crochiu

MIRAREA (I)

De perseverență stimă bucură-se toate aceste fermecătoare dotații, dar iată, să recunoaștem, nu numai în chivernisita lor întreținere, deci în ambițioasa și, de ce să n-o spunem, în surmenanța lor hrănire cu de toate, stă frumusețea întreagă a lumii. Bucură-se deci ele de stimă, dar noi să ne oprim pentru o clipă, cu aceeași bună mirare, asupra mirării însăși. Nu ostentativ, deși, pentru modesta demonstrație ce vrem a o face, s-ar cere neapărat gestul mare și expresiv, intru dobîndirea rezultatului, deci nu ostentativ, pentru a nu cădea în zona cealaltă, de care ne-am delimitat, firește numai pe timpul acestei mici demonstrații. Să rămînă așadar, mult prea pozitivele dotații în neabătutul lor marș, iar noi să convenim a ne apleca asupra mirării. Cîteva minute, lesne de înțeles, după care vom reveni în unanimul eșalon, unde, dreptu-i ne simțim mereu stimulați.

Am stat, cîndva, o vară întreagă pe malul mării, pe plaja îngustă și retrasă, în acea superbă lenevire soarelui, și m-am întors toamna, tirziu, la lucru, între ocmeni. Atît s-ar spune, deci, pe scurt, despre această interesantă perioadă. Evident, interesantă pentru mine. Dacă ar fi să simplific extrem de mult lucrurile, n-aș ajunge poate la nici un rezultat, ceea ce m-ar nemulțumi, avînd în vedere dorința răscolitoare de a dezvălui un adevăr, dealtfel nu prea ușor de dezvăluit. Să las, mai bine, să foiască în mine soțul acela de ginduri neliniștitoa-

re, care adesea, în căutările adevărului, mă duc la plăcutele revelații. Marea mi se părea în acel an mai liniștită ca altă dată, deși șiam că e numai o impresie falsă. Oricum, mi se părea mai liniștită. Îmi făcusem cort sub malul roșcat și nu intram în oraș decît foarte rar, pentru a-mi procura mîncare. N-o făceam din mizantropie ci, poate, dintr-o curioasă reacție la obsecră. Pe oameni nu-i uram, însă trebuia să spun fără prea multă codeală că nu-i doream în acel moment. De asta eram conștient. Orele de frămîntare înceată în jurul cortului, nisipul odihnitor, umbra malului, zborul înfîmplător al pescărușilor, răsăritul și oșusul soarelui, toate mi se păreau, și poate și erau, atunci, suficiente. Totuși, un vag sentiment de îndepărtare de lume se cuibărea treptat în piept, dîndu-mi din cînd în cînd stări de sufocare. Totul s-ar fi terminat normal, dacă într-o inserare agitată vîntul și apa nu mi-ar fi rupt cortul în bucăți. A fost o zvircolire absurdă a mării și a cerului, care m-a crispat în așa hal, încît, în frisoanele acelea reci, am lăsat tot ce aveam pe mal și am fugit speriat în oraș. Chiar a doua zi, deși marea era din nou extraordinar de frumoasă, m-am urcat în tren și m-am întors la lucru. Ce se întimplase cu mine? Sau, mai bine zis, ce avea să se întimple după acest episod în aparență banal?

VAL GHEORGHIU

FLUIDITATEA LIRICĂ ÎN GÎNDIREA PLASTICĂ

Consider că, mai mult decît oricare scriitor din lirica românească, Lucian Blaga în creația sa poetică declanșează nebnăuite resurse de ordin plastic. Am descoperit în cuvîntul molcom, șoptit, al poetului culorile prelinsului și al spațiului, ca o metaforă oglindită în apă, deci însăși acuarela: esență-fluid.

Liricul nu povestește, ci cîntă, plînge, ascultă, caută, întreabă sau se revoltă. De aceea, eu n-am intenționat să-l ilustrez pe Blaga așa după cum nici acuarela mea nu poate nara, m-am substituit doar unor stări sufletești cu care m-am putut confunda. Așadar, ciclul meu plastic Blaga include stări de spirit născute din imaginile plastice pe care le minuieste poetul peisagist și gînditor, sau — mai bine zis — gînditor într-un anumit peisaj. Căci Lucian Blaga își plimbă metafora pe o linie grafică ascendentă sau ondulatorie, într-o alternanță de sușuri și coborîșuri simbolizînd dealul și valea și circumscrînd „spațiul mioritic” din gîndirea sa filozofică.

Cît privește metafora în sine, originea ei rezidă în virtuți plastice, Blaga avînd o sensibilitate de artist al universului considerat vizual.

„... peste munte trecînd fețele stînelor își freacă de lună umerii goi / aventura lor

se pătrunde suprafirească de pulberea luminos stîrnită din disc ca un roi. / Cai galbeni și-adună sarea vieții din ierburi” (În munți).

Stihuri în care se reflectă minunata tehnică naivă a iconaelor pe sticlă, cu caligrafie simplă și culori fruste de geneză.

Pensulația molcom șoptitoare a acuarelei, imaginată de poet, trezește în cititor o emoție melancolică ce se confundă cu inefabilul. E șoapta misterului general care ne înconjoară, a misterului metafizic, neliniștitoare prezență a „celor de dincolo”, a absolutului, dar și a misterului vieții, a creației, a miracolului devenirii. Asemenea sondații poetice trec prin transparența acuarelei și trezesc reverberații de ordin muzical, declanșînd simfonii uluitoare de profunzime dramatică: „Dănuie un suflet în adieri fără azi / fără ieri — (Somn). „Astăzi ca niciodată / Sint fratele obosit / al cerului de jos / și al fumului căzut din vatră”. (Fum căzut).

Intr-un asemenea stadiu, culoarea și forma aproape dispar, făcînd loc unui vâl de ritmicitate muzicală ce tremură în jurul conținutului absolut: simbolul. Aceasta după ce în poemele de tinerețe totul era lumină și explozie cromatică — optimism:

„O mare / și-un vifor nebun de lumină / o sete era de păcate, de doruri, de-avinturi, de patimi / o sete de lumină și soare”. (Lumina). Sau necuprinsul ameiilor amintind „Luceafărul”:

„Pămîntule, dă-mi aripi / Săgeată vreau să fiu, să spintec / nemărginirea; / Să nu văd în preajmă decît cer, / de-asupra cer, / și cer sub mine. / Și-aprins în valuri de lumină / să joc străfulgerat de-avinturi nemaipomenite” (Vreau să joc).

Nu afirm o nouă spunînd că Blaga nu e un poet comod, în sensul accesibilității. Și aceasta fiindcă nu răspunde la întrebări și neliniști pe cit le răscolește, le iscă. Or, tocmai de aici începe valoarea sa pentru un plastician. Între pictorul-cititor și poezia lui Blaga nu e raportul dintre spectator și ecran, ci acela dintre un actor și textul de interpretat, nu-l înțelegi dacă nu te identifici cu el.

Ca toții marii lirici, plîngîndu-și propria poveste, Blaga o plînge pe aceea a Omului. Însă o face însufletit peisajul prin atribuirea de sentimente, identificîndu-se cu elementele naturale, stabilind relații umane cu aceste elemente, sugerîndu-ne astfel o reprezentare plastică.

„Dați-mi un trup / voi, munților, / mărilor, / dați-mi un alt trup să-mi descarc ne-

bunia / în plin / Cînd aș iubi / mi-aș întinde spre cer toate mările / ca niște vinjoase, sălbatice brațe fierbînti / spre cer / să-l cuprind / mijlocul să-i frîng / să-i sărut scilpitoarele stele.” (Dați-mi un trup)

„Vino / Lume / vin / și răcorește-mi / fruntea înfierbîntată / ca nisipul dogorit / pe care calcă-ncet, încet, / prin pustie un profet.” (Strigăt în pustie)

Acest mag ieșit din munții și pădurile transilvane, după propria sa mărturisire „mut ca o lebădă în viață” a știut să cînte în versurile lui profunda intensitate a sufletului românesc, văzut în universul plastic specific, legat de folclor și datini ca de istorie. Dorul, jalea, și urtul, sentimente ce constituie substanța lirică a poeziei noastre populare, intraductibile și deci de neînțeles în adevăratul lor fior. pot fi redade plastic ca nuanțe ale unor ipostaze sufletești după ce l-ai pătruns pe Blaga. Căci, spune dînsul: „dorul e cîntat pentru el însuși ca stare aproape fără obiect”, totuși, completăm noi, reflectînd indirect obiectul cel alimentează: iubita, familia, casa, peisajul drag, cărora li se poate adresa artistul plastic mergînd pe urmele poetului.

„În poezia noastră, continuă Blaga, nu este vorba de o „personificare” cit despre o „ipostazare” a dorului, care este socotit, cînd ca stare sufletească învîrtosată, cînd ca o putere impersonală, care devastează și subjugă, cînd ca o vrajă fără hotare... Poporul ipostaziază dorul — i se închină sau se luptă cu el, îl primește și îl transmite, îl macină ca pe o materie, îl seamănă ca pe o plantă, la fel cu „jalea” și cu „urtul”.

„Trilogia extatică” pe care am încercat s-o văd plastic emană din sentimentele sugerate de aceste trei noțiuni,

legate de ființa neamului nostru.

De altfel, afinitatea dintre lirica blagiană și artele plastice nu e întimplătoare. Înainte ca plasticienii să pătrundă în templul poeziei, Blaga a căutat să înțeleagă și a iubit arta noastră, dovîndu-se în notele critice despre Nagy Istvan, Teodorrescu-Sion sau Palădy un

spirit modern, cu o remarcabilă intuiție a noului. Dedicînd versuri lui Brăncuși, Blaga a fost convins înaintea noastră că toate artele se întrepătrund nu altă prin formă cît prin conținut, invitîndu-ne indirect, cu mărinimie în grădina sa de imagini și gînduri.

IULIA HĂLĂUCESCU



IULIA HĂLĂUCESCU :

„Fum căzut”

EVOLUȚIA LUI MANOLE MARCUS

De la debutul cu scurt-metrajul „La mere” (lucrare de diplomă, în colaborare cu Iulian Mihiu, 1955) și până la „Canarul și viscolul” — ultimul său film (1970), regizorul Manole Marcus a parcurs poate cel mai caracteristic urcuș din cinematografia noastră, a avut poate cea mai neașteptată evoluție. Până la un punct, această evoluție a fost conștientă cu ea la Iulian Mihiu, cineastii descoperindu-și structuri afective și idealuri estetice comune. Prima peliculă semnată de ei, „La mere”, impunea un ton original, oarecum nou față de alte filme românești îndatorate excesiv unei estetici teatrale, unei dramaturgii rigide și unor modalități strident-retorice de desfășurare a acțiunii. Ei se dovedesc, mai mult decât alții, cineasți nu oameni de teatru, chiar dacă începători și nesiguri; știu să redimensioneze spațiul, să creeze personaje convingătoare cărora le impun un anume firesc, o mișcare naturală într-un mediu natural; știu să dea aparatului o anume mobilitate substituită unor scopuri precise, surprinderii unor detalii expresive, caracteristice în comportamentul personajelor, încadrării acestora într-un spațiu aerisit, etc. Autorii creau în acest film, două firi visătoare, doi tineri îndrăgostiți, puri, cărora li se opunea o forță brutală, despărțindu-i. Tonul de tristețe, de ușoară melancolie, din acest film va evolua, se va accentua până când elegia va ceda locul condiției tragice a unor personaje din „Străzile au amintiri” sau din „Cartierul veseliei”, „Zodia Fecioarei”, „Canarul și viscolul”. Este o constanță de crez estetic pe care Manole Marcus a evoluat spre o maturitate pe care a atins-o, după părerea noastră, în ultimele două filme. Trăgismul unor existențe care-l preocupă pe regizor își are rădăcinile într-un trecut care le urmărește („Zodia Fecioarei”) sau într-un trecut (trecut pentru noi, pentru personaje — prezent) vitreg, împotriva căruia aceste personaje se află angajate pe viață și pe moarte („Străzile au amintiri”, „Canarul și viscolul”).

Dar „Străzile au amintiri” (1962) — prima lucrare pe care Manole Marcus o abordează singur (după ce mai realizase împreună cu Iulian Mihiu „Viața nu iartă”), ne lasă să bănuim că în cuplul regizoral inițial nu Marcus era cel care împunea măsura, care ocolea stridentele și artificiale, teatralismul și schema bătătorită. Căci „Străzile...” (pe un scenariu de Ioan Grigorescu) e un film care vrea să tranșeze prea brutal și strident raporturile dintre oameni, chiar dacă acești oameni se află într-o ireductibilă opoziție; gruparea lor excesivă în buni și răi, în buni și victime speriate și slabe, reducerea caracterelor la o singură trăsătură, schematizarea, unilateralizarea tabloului de epocă — sint slăbiciuni care-l integruază pe Manole Marcus situației generale din cinematografia acelor ani. O oarecare renunțare la acest mod exclusivist de a construi conflicte și de a improviza caractere se observă și în „Cartierul veseliei” (1965), film în care Manole Marcus și autorul scenariului — Ioan Grigorescu — pornesc în mod deliberat de la ideea de a ocoli orice ostentație, orice exprimare anticonvulsivă, orice ton de fabulă moralizatoare, orice tendință de „poetizare” a atmosferei. Ei își propun să nareze cu simplitate niște episoade imaginate (dar care „se puteau întâmpla cu adevărat”) din viața unui cartier muncitoresc, să surprindă imagini și peisaje impregnate de demnitate muncitorească și de pasiunea luptei revoluționare. Cit a reușit Manole Marcus din tot ce și-a propus? Puțin. În primul rând o anume notă de autenticitate a mediului, o oarecare densitate a atmosferei și iscusință în surprinderea citorva tipuri. Sint impuse atenției spectrului câteva caractere trasate cu fermitate — cei doi Gheorghe Gheorghe, Cecilia, Jean — sinteze parcă ale cartierului, oameni născuți din mizerie și suferință, păstrându-și totuși o anume puritate și vigoare. Spre deosebire de „Străzile au amintiri”, oamenii din acest film sint firi mai complexe, tipuri mai viabile, evitând monotonia caracterului unilateral. Din păcate însă, ca și în celălalt film, opunerea grupurilor adverse se face convențional, figurile „negative” au, ca și acolo, o singură dimensiune: bestialitatea, cruzimea.

Filmul rămâne, ca și „Străzile au amintiri”, prea sărac în idei, simplist aproape în încercarea de a surprinde o stare de spirit într-o epocă de luptă și încordare. Regizorul își propusese — dacă ne aducem bine aminte de declarațiile lui — să surprindă acea ciudată interferență de tragism și veselie specifică unui cartier (poreclit al veseliei) într-un moment de mare gravitate istorică. Ideea era excelentă, dar încercarea nu a reușit.

Un adevărat salt realizează Manole Marcus cu „Zodia Fecioarei”. Revista de specialitate (nr. 11/66) prevăzuse un asemenea salt: „în măsura în care va găsi unitatea de concepție și de ton a stilului său, renunțând la șarjă, întinș în Manole Marcus un regizor apt de modulații profunde, inclinat spre un firism substanțial, capabil să afirme integritatea sentimentelor umane”. Intinșindu-se cu un scenariu generos (scris de Mihnea Gheorghiu), amestec de legendă și realitate, de mit și contemporaneitate, regizorul a trebuit să facă dovada multilaterității talentului său și a capacității de sinteză, într-o peliculă care își propunea să prelungească niște permanente ale mitologiei în viața modernă a unui sat dobrogean, să conjunge rigoarea și ineditul vieții contemporane cu suflul tragediei antice. El avea de îndeplinit o dificilă și gravă verificare a durabilității unei afectivități umane specifică prezentului, folosindu-se de datele și spiritul unei mitologii ale cărei ecouri fac încă să vibreze pământul Dobrogei.

De fapt ni se prezenta o dramă foarte modernă, drama unei familii dobrogene din zilele noastre impletită cu niște obiceiuri care vin din îndepărtatele secole, cu un carnaval prilejuit de anotimpul recoltei. Paralelismul numelor unor personaje cu al unor eroi de mitologie — Dita (Afrodita, Zeița dragostei și a frumuseții), Dionis (Dionysos, zeul vinului și al viței de vie), Midia (apropiere de vestita magiciană Medeea) — desfășurarea unor obiceiuri străvechi în costume de carnaval și într-un decor antic (urmele cetății Istria), dar și construcția scenariului pe canoanele tragediei antice respectând regula celor trei unități, toate acestea creează o atmosferă care ne trimite îndată spre antichitate. Destule alte elemente însă ne readuc la timpul prezent: carnavalul e pregătit de directorul căminului cultural, Dita și Dionis sint niște artiști amatori, Sabina vine dintr-un spital ultramodern și călătorește cu autobuzul, este pomenit numele președintelui sfatului raional, deci raportarea la timpul prezent este mai mult decât evidentă. Și totuși povestea celor doi îndrăgostiți care se sinucid are în ea ceva straniu, anacronic parcă. Urmăriți de greseliile părinților, copiii nu pot ajunge la fericirea pe care o visează. Mama lui Dionis — Midia — și tatăl Ditei — Lut — s-au iubit în tinerete; a fost o iubire ascunsă, furată, pentru că și Midia și Lut erau căsătoriți. Acum, după aproape 20 de ani, copiii lor se iubesc. Dar mama Ditei, Sabina, are bănuiele sumbre; Dita și

Regizorul Manole Marcus a ales ca loc de desfășurare a filmului său Dobrogea insorită, cu peisajul ei fierbinte, aspru, pietros și cu oameni care trăiesc cu o intensitate solară clipele de bucurie și de deznădejde, capabili de hotărâri supreme. Regizorul declara că există aici, pe pământul Dobrogei, „o beție a soarelui și a mării, o grafică a orelor, o irizare de lumină care transfigurează și stilizează totul”, ceea ce a determinat hotărâtor ținuta plastică a filmului; culoarea contribuie efectiv la exprimarea sentimentelor, la unitatea dramaturgică și la situarea acțiunii. Sigur că trebuie adăugat imediat la acestea rolul scenografiei. A fost folosit la maximum cadrul natural. Un sat, Vama-Veche, o casă specifică țărănească la care s-au adăugat doar puține detalii. În rest, totul e natural și poate de aici senzația tonifiantă de firesc, de expresiv. Severitatea pietrei, a nisipului se continuă în costumele și chiar în firea personajelor. Pentru cetatea Istriei, lucrurile au fost mai complicate, dar scenograful a construit un decor care condensează elementele cele mai caracteristice și cele mai cinematografice.

Strict profesional vorbind, scenariul i-a oferit lui Manole Marcus un excelent material pentru filmul de analiză pe care și-l dorea, pentru o experiență nouă deci, o ocazie, pe care n-o avut-o în nici una din lucrările anterioare, de a urmări evoluția sentimentelor într-o tonalitate gravă ce nu îngăduie nici improvizația, nici schema prestabilită. În fapt, acest film marchează adevărată naștere cinematografică a lui Manole Marcus. Chiar dacă regizorul nu a reușit să găsească în mod constant — așa cum s-a observat — „tonul cel mai potrivit în armonizarea realismului vieții cotidiene cu sensurile mari, filozofice, ale povestirii cinematografice”, el a făcut dovada unei maturități artistice clar exprimate într-o operă cu reale profunzimii, o operă care se constituie ca sinteză a unor foarte subtile și foarte diverse idei, interferind legenda și realitatea, mitul și contemporaneitatea.

La apariție, în 1966, filmul impunea o notă de originalitate, atit prin construcția lui clasică-modernă, cit și prin îndrăzneala cu care pășea pe rețelele învechite pe care unii dintre cineasții noștri ambiționează încă să le folosească. Era doar un început care în „Canarul și viscolul” va fi dezvoltat, perfecționat. Aici limbajul cinematografic se înnoiește și mai mult, amintind de maniera Alain Resnais (din „Hiroshima, dragostea mea” sau „Anul trecut la Marienbad”) de interferență a planurilor temporale, de fărâmițare și recompunere a timpului după o logică proprie personajului principal aflat într-o situație specială. În „Canarul și viscolul” se întrepătrund trei planuri temporale: mai întâi un plan real (eroul sare din tren pentru a evita întâlnirea cu poliția, străbate pe jos, prin viscol, drumul până la șosea, urcă într-un camion și ajunge la casa lui Arhip pe care îl căuta, apoi pleacă la locul întâlnirii — o sondă părăsită și începe să aștepte pe omul cu care trebuia să se întâlnească); apoi un plan al retrospecțiilor (în care Dobrică reface unele scene din viața lui zbuciumată); și în sfârșit, un plan al fanteziei eroului în care acesta, întii conștient, apoi din ce în ce mai cuprins de boseală și de ger, străbate zone temporale incerte, bizare, invenții ale subconștientului și ale stării de delir dinaintea morții care-l cuprinde treptat.

Deși nu absolut originală, ca posibilitate de realizare cinematografică ideea este foarte fertilă. Ea le-a oferit cineastilor (regizorului Manole Marcus și operatorului Al. Intarsureanu) șansa unui examen de maturitate pe care amândoi l-au trecut cu destul succes: regizorul și-a păstrat o luciditate permanentă în expunere, în abordarea planurilor temporale, în distribuția lor inteligentă și inteligibilă (deși nu respectă logica obișnuită a narațiunii), iar operatorul a dovedit măiestrie în diferențierea cromatică a planurilor, alcătuind totodată un acord armonios al culorii care conferă filmului unitate de stil.

Abătându-se de la arhitectura cunoscută a filmelor ce fac, a filmelor în care primul accent se pune pe anecdotic, scenariul Ioan Grigorescu și regizorul Manole Marcus au recurs la o structură mai puțin obișnuită, dar mai interesantă și mai fertilă, căci ea prilejuieste o analiză nu a faptelor, ci a gândurilor, a vieții interioare, a stării de spirit a eroului. Să recunoaștem că asemenea analize se încearcă la noi foarte rar (doar „Pădurea spinzuratilor”, „Reconstituirea”, „Duminică la ora 6” au recurs parțial la astfel de mijloace). Publicul larg încă nu este familiarizat cu asemenea procedee stilistice, cu asemenea construcții cinematografice, dar acestea nu reduc cu nimic meritul filmului lui Manole Marcus. Publicul se va obișnui după citeva filme asemănătoare și procedeele va intra în rândul celor de largă circulație și accesibilitate, așa cum s-a întâmplat și în literatură.

Dar „Canarul și viscolul” nu este interesant numai prin stilul său, prin construcția sa neobișnuită; el are și o temă generoasă, de mare actualitate. Filmul a fost realizat în întinșinarea aniversării a 50 de ani de la crearea partidului și evocă momente din lupta comunistilor; este povestea dramatică a unui tânăr ilegalist aflat în misiune într-un oras bătut de razii permanente. Este vremea grevelor din '33 și tânărul Dobrică are de transmis un mesaj important. Reușește să scape de urmăriții săi și să ajungă la locul întâlnirii conspirative — o sondă părăsită din afara orașului. Omul de legătură însă nu vine, probabil că a fost prins de poliști. Tânărul însă așteaptă deși gerul și viscolul îl înving treptat; locul întâlnirii nu trebuia părăsit cu nici un preț. Dar gerul învinge și tânărul moare la datorie.

Fără ostentație, într-un limbaj cald și convingător, filmul vorbește despre capacitatea de jertfă a comunistilor, despre credința neștrămutată în victorie, despre noblețea luptei lor.

Interpretul principal, Florin Gabrea, debutant, conturează figura viguroasă a tânărului luptător printr-un joc simplu, precis măsurat, inclinat mai ales, cum era și firesc, spre o dinamică interioară.

„Canarul și viscolul” este un film frumos mai întâi prin febra cu care evocă momente din lupta ilegală a comunistilor și apoi prin nouțetea stilului, prin tonul cald și convingător asigurat de ridicata profesionalitate a autorilor.

Aceste ultime două filme ale lui Manole Marcus lasă deschisă traiectoria unei evoluții care se anunță extrem de interesantă.

Creдем că ea va fi confirmată de lucrările aflate acum pe platourile de la Buftea, în care regizorul continuă să se ocupe de tema nobilă a luptei comunistilor pentru triumful cauzei lor. Cele două filme la care lucrează în același timp — „Adevărul” și „Puterea” (ambele scenarii sint scrise de Titus Popovici) reconstituie destinele unor comuniști, începind din 1944 și până în 1965. În ianuarie, cind a tras primul tur de manivelă, Marcus anunță că, fără a ocoli o formulă modernă, filmele sale vor fi de largă accesibilitate, cu atit mai mult cu cit spectatorul are deja o educație imagistică formată.

Se vor inscrie aceste două filme în linia mereu ascendentă pe care a urmat-o Manole Marcus?

Dionis s-ar putea să fie frați. Midia caută adevărul, reconstituie ceasurile de dragoste cu Lut și îndoilele ciștigă teren. Căsătoria celor doi tineri este oprită și ei intră în mare, de mină, și rămân acolo pentru vecie.

TV.

Tată dar că „Floarea din grădină” — inițial un fel de rudă săracă a „Stelei fără nume” — s-a emancipat. Ultima emisiune, în care au evoluat o olteancă, o ardeleană și un flăcău din Maramureș, a depășit toate așteptările, demonstrând, fără drept de tăgadă că, dacă este ceva valabil și de autentică perspectivă în „Steaua fără nume”, aceasta-i „Floarea din grădină”, o-riginală punere în valoare a talentelor populare, a virtuților noastre folclorice, etnografice, a melosului din bătrâni. Sărutața cu care membrii juriului au subliniat această orientare a emisiunii se justifică din plin, nu numai prin oportunitatea obiectivului, dar și prin amploarea posibilităților, demonstrate cu prisosință de concurenții mai suspensiți.

De două ori a lipsit un singur punct pentru a se atinge nota maximă, iar o dată — paisprezece. Dar în toate trei cazurile a impresionat dezvoltarea scenică și sinceritatea expresiei, coloratura particulară a interpretării și puritatea stilului. A fost o adevărată revelație, explicabilă prin aceea că, în cultivarea cîntecului popular, termenul de amatorism este impropriu, iar acela de profesionalism — contradictiv. Așa se face că dublele ogînzii ale „Stelei fără nume”, cu ajutorul cărora s-au multiplicat, în timp, serii întregi de variate și totuși fioros de monotone voci „gen” Dan Spătaru, Anca Age-molu, Aurelian Andreescu ș. a., sint practic inoperante în „Floarea din grădină”. Mai întii, pentru că mediul de cultură al cîntecului popular nu are și nu poate să aibă nimic de seră în el. Dimotrivă. Apoi, pentru că acțiunea salutară profilaxia juriului și organizatorilor, decisi, se pare, să dea în mod consecvent emisiunii finalitatea convenită.

De altfel, mi-ar fi greu să-mi imaginez un film cu secvențe ale preselecțiilor „Florilor din grădină”, asemănător aceluia devenit clasic, în care imberbi și candidi se scufundau infernal de surprizători și neprevăzuți în mlaștina perfidă a demențioare a unui kitsch muzical de cea mai în-doielnică sorginte. Nu calitate.

pentru că nici nu era vorba de așa ceva.

Întă de ce „Floarea din grădină” își dă sentimentul reconfortant că „Steaua fără nume” și-a găsit în sfîrșit însăși rațiunea de a exista. Ceea ce nu ar însemna, firește, să se elimine automat varianta muzicii ușoare, ci numai tarele de bandă rulantă ale acesteia. Care sint multe și în de o modă și de modele, receptate fără discernămint, fără personalitate, fără glorie. Cu excepții pe care le urcăm pînă pe podiumul „Cerbului de aur”.

Dar și cu regula, revoltător de cuprinzătoare, a prefabricate lor de duzină, care delectează într-un fel telespectatorul. Dar și strică gusturile, invîlind la comodatitate și quasi-drogare colectivă cu: „Azi am aflat, că mă iubesti, pe stradă cind mă înfiltești, în ochii mei citești poezii, de ce să faci și nu-mi vorbești!”.

E o mostră imaginară, incapabilă să se ridice la nivelul de caricatură al celor reale. Re-luate și tocate mărunț, în același ritm, cu aceleasi inflexiuni genuflexiuni și contorsțiuni, cu același vajnic naufragiu în banalitate. Cum să nu preferi atunci „Floarea din grădină”, cu baladele și legendele ei, cu vigoarea unor talente nesofisticate și, hat domnului, neprofesionaliste. Cu acele agreabile și instructive excursii într-un univers etnografic atit de familiar concurenților/ Ait de familiar, încit impresia de concurs dispare, înstindu-se o altă, de intimă comunicare, între noi și concurenți, între ei și juriu, între membrii juriului (în ciuda perilelor despartitorii), și a tuturor cu Dan Deșliu, mereu în notă și mereu, în mod fericit, egal cu el însuși.

De-aici înainte, „Floarea din grădină” are un prestigiu antecedent. Care obligă. Ar fi meschin, în atare împrejurare, să speculăm situația și titlul emisiunii, observind conform zicaliei, „Cu o floare...”. Și totuși, emoția nu e lipsită de neliniște. Nu se va contamina oare „Floarea din grădină” de la surțalele... vitregă? Ce-i de făcut? Că prea e mîndră și involtă, pentru a nu ne teme de suflul de gheață al sablonizărilor.

Al grîjă, juriule, vegheați!

AL. I. FRIDUȘ

EXPOZIȚIA VASILE ISTRATE

Pictorul Vasile Istrate, cunoscut cu prilejul numeroaselor expoziții plastice la care a participat de-a lungul anilor, ni se relevă acum ca grafician de a-lis într-o expoziție personală (Sala galeriilor de artă din Iași) pentru care exponatele au fost selectate cu o mare exigență.

Urînd un drum ale cărui etape se leagă organic între ele — derivînd una din alta —, arta grafică a lui Vasile Istrate își are sursa în profesia sa de tipograf, situîndu-se ca o treaptă intermediară între această nobilă îndeletnicie și pictura.

Limbajul lui generos al graficii de artă, pe care V. Istrate a practicat încă din anul 1948, este lapidar, concentrat la esențe și idei, avînd mereu, asadar, să spună foarte multe lucruri cu mijloace de expresie parcimonioase, comprehensibile într-un timp cit mai scurt.

În privința aceasta, expoziția de artă ni-l dezvăluie pe autorul ei ca pe un virtuoz al genului, deși dacă îl „citim” bine lucrările, acestea vădesc o gin-

dire îndelung elaborată, cu implicații adecvate problemelor pe care le abordează. Create dispart, pe parcursul unui înăelungat răsînt, „alișele” lui Vasile Istrate, adunate acum la un loc, se ordinesc într-un tot unitar, organic, ca un ciclu conceput dintr-o dată. Acest atribut derivă din însăși organicitatea desfășurării evenimentelor pe care le reflectă lucrările sale, iar simpla însușire a celor mai semnificative titluri poate fi revelatoare în acest sens: „1921—1944”, „Insurrecție”, „23 August—Ziua Eliberării”, „România socialistă”, „A 45-a Aniversare a P.C.R.”, „A 50-a Aniversare a P.C.R.”, „Spre comunism”, etc.

Sensul adinc al tematicii pe care o parcurg alișele lui Vasile Istrate își transmite valențele nu numai asupra formelor în sine — stilizate uneori pînă la ultima expresie a acestora — dar și asupra cromatismului lor, care se ridică, în cazul de față, de la viziualitatea pură — cultivată îndeosebi în așa numita „tehnică a alisului”, — pînă la o funcționalitate conceptuală.

CL. PARADATS



VASILE ISTRATE:

„Afiș”

ȘTEFAN OPREA

amar...

Maria-Maria, amaru-i amar,
Maria-Maria, nume amar,
față bălaie și surioară
îți curge-nserarea în poală
și tu stai cu picioarele sub ulucă
în apa rece care ustură și usucă.

Domnul de clopotet lăudat
gura și-a descintat
Marie-Marie,
de dragoste veche și de fetie.

Uită-te, față, în subțioară
unde buhaiul nopților zbură
și te caută, și te răpune,
impingindu-te în rugăciune.

Doamne, fă-i sufletul și sperie-i buza,
care leapădă vorbe, — lehuza —
sperie-i cîntecul de fată mare
acum, cînd soarele în poală îi moare,
acum, cînd amaru-i amar,
Maria-Maria, nume amar...

Crește arcul în spate și cerșește

Crește arcul în spate și cerșește
săgeți —
puteri pribegind slobozite
pe izvoarele lumii,
pe singurătăți.

Vai, de mult n-am avut timp,
n-am mai avut timp...

Nerăbdarea mea spintecă lung
clipa aceasta în care trăiesc
incremenit, gata de lansare,
spre golful cel mai ceresc.

Păsări vin părăsind
în aer inele aromitoare,
adulmecindu-mi săgețile
tinguitoare.

Dar nu mai știu, nu mai pot să lovesc —
Fiara își plimbă magneții
prin vidul greu care-nchide
ochiul orbit al săgeții...



pereți

Patru pereți are casa, patru poveri
și noi tot patru sub ea
robiți la grija somnului lumesc
cu pletele-nclăcite-n stea:
surorile mele — fete curate —
și eu bănuind că trăiesc,
fiecare ținem un perete în spate
și-n pături lungi
părții-mbătrînesc.

O, doamne!
poveștile tale ne fac fericiți,
dar cine să țină lumina spre lume
cînd dormi și tu asemeni unui cerb
în luminișul tău cu brume
câznindu-ți pleoapa care nu te-ascultă,
alunecînd de pe pendulul nopții
ruptă?...
Cînd bate ceasul tău cu strigoi,
lepădînd nălucile sorții,
cineva, furișîndu-se dintre noi,
va ieși în ogrăzile morții.

Dar casa are patru pereți
și fiecare ținem cite unu-n spinare —
în mijloc — ocrotiți de poruncile lor —
părții-mbătrînesc pe pături de sare.

O, doamne, somn rău ai zăcut!

spune-mi, cine pune deștul în gură
și șterge noaptea cu-n țipăt căznit
strimbîndu-mă-n fluierătură?

Alunec și umblu-n timpul meu slobozit,
bocet de fete presară doliu la poartă,
zestre nevrută, ca un ciine zvirlit,
luna moare la capul satului.

Și-n duhul ei plutitor, de țărîină
degolind bolovanii cîmței, fierbinți,
fără mine, casa bătrîină
se dărîmă peste părinți...

Romancierul părea obosit, legat de toți cu nesuferite lanțuri subtile, puternic, încăpățînat și totuși singur ca o piatră neagră de Kaaba.

Pe urmă E.T. veselul, sfătosul E.T. cu mutra lui de bufniță grecească și Chybella m-au luat de braț și m-au obligat să-mi îmbrac paltonul, am coborît niște scări, m-a sărutat cineva cu barbă țepoasă, am alunecat pe pîrtia asemeni unei oglinzi mercurice și m-am trezit împreună cu E. T. pe banca din spate a mașinii actriței și colonelul-scriitor vorbea înaintea, rîdea, fulguia într-una, spîni cînd viorii, cînd albi foșneau pe geamul din față, se lumina, începeam să mă îndepărtez de copilăria acelei nopți, de ceva identic cu un nimic foarte frumos și cu o formă vie a morții transparente.

Mașina pornise, scrișnea, femeia de la volan și E. T. vorbeau. dimineața venea într-o gradatie de culori demnă de Velasquez.

„Să aparții adevărului, să ajungi chiar să faci parte din el... Și după aceea?”

Totul rămăsese în urmă și totul urma să fie reluat în curînd: acel du-te vino al paharelor, sticlelor, platourilor, tacimurilor, globurilor și cuburilor de gheață, „Vie en rose” (2/6 vodcă, 3/6 campari și 1/6 bitter, plus apă scursă din trei cuburi de frig), felii de portocală, parodoxuri și o mulțime de aforisme despre cinematograful și fotbal, bananele cu gust de gumă de mestecat, lecția comună a gălăgiei și simpatiei pînă în cele din urmă promiscue.

Cybella se întorcea din cînd în cînd să se uite la noi. Atunci îi vedeam pleoapele și mi se părea că ele seamănă cu niște păstăi de fildeş transparent.

„La mine-n cameră trebuie să fie cam frig” — spunea actrița — dar o să bem Cassis...”

„Foarte bine — rîdea încetoșat E. T. — cu asta ne alegem din viață...”

„O grămadă de tipi cu mutre de pești abisali”, mă gîndeam, se distrau pînă la paroxism, gîfiau de bucurie, plesneau de satisfacție”. „Un zigzag de nume cu inițialele pierdute din care la urma-urmei aș fi putut reține numai eventualul lor miros de picioare...”

„Dacă nu vrei să vezi mare lucru ești silit să observi aproape totul, să alegi, uneori lăsîndu-te ales, să pătrunzi pînă la rădăcina iluziei și a stagnării, pentru ca exact atunci să vină cineva simpatic și sentimental, să-ți spună cleios: „Bea, iubeste, cu altceva nu te alegi, uită-te bine la mine, am atîția ani și restul e numai plictiseală și te dezumflă, te deghizezi într-un cinic copil-minune, ori într-un cinic cu experiență și te întorci de unde-ai plecat...”

Mașina mă zguduia destul de tare, mă bîntuiau frînturi de fraze și idei ridicol de serioase (ținînd seama de împrejurări), ninsoarea slătuse parcă, sau în orice caz ningeau rare se vedeau munții albicioși ca niște moruni.

„Și cafea și-mi pare rău că nu-i și Vlad cu noi...” mormăi E. T. și se rezemă de mine: corpulent, vinovat, flămînd de omagii timide.

Vila la care trăsese Cybella era înaltă, oarecum gotică, cu ferestre și arcade ogivale, cu poartă înaltă de lemn fumuriu, cu clanță uriașă. Ne-am dat jos din mașină, am deschis porțile, un bărbat în pijama s-a văzut la una din ferestre, am trînit portierele și am intrat.

Înăuntru mirosea a mușgeai și a conuri de brad. Am urcat o scară cam din vremea lui Petru Cercel și-am intrat în camera Cybellei — spațioasă, întunecată, cam rece.

Gazda (un muntean gras, cu obrazul plin de furuncule și negi) a bătut la ușă, a spus „La mulți ani” și a pus înăgă soba de metal un braț de lemne. E. T. a aprins focul și puțin după aceea ne-am scos paltoanele și eu m-am lungeț pe pat, iar E. T. s-a prăbușit într-un scaun aproape muzeal, iar actrița s-a apucat să scoțosească în geanta de voiaj (dîngată) după sticla de Cassis și E. T. a desfăcut-o povestînd ceva confuz despre colonelul Lawrence și Babilon, despre petrol și arta disimulării și dopul de metal al sticlei s-a rupt, noi am turnat conținutul însă în două pahare de plastic; actrița bea din paharul meu, E. T. îmi făcea cu ochiul și ne-am urat fericire. Puful de deasupra buzei ei de sus avea culoarea polenului dar asta nu mă făcea mai fericit, sau mai puțin singur, așa după cum grilajele de lumină ochiade și alcooluri dintre mine și ceilalți (în fond dintre mine și mine) nu mă puteau împiedica să simt un fel de gol chiar și atunci cînd E. T. vorbea mirosînd a coniac vanilat despre „splendoarea de-a trăi” și cînd dragul meu Oxenstierna (așa-mi plăcuse să-l poreclesc pe Vlad) reusea cu aerul lui dur și sportiv să alunge monotonia efeminată din jur.

Cybella bea „Cassis” la paritate cu noi și povestea că vine deseori la vilă și că gazda, un tip-boeuf, își bate nevasta deseori (și nevastă-sa avea ochii mari, blînzi și proeminente deasupra arcadeilor) pentru o aventură pe care aceasta o avusese prin 1948, pe cînd respectivul fusese închis pentru speculă cu carne și că întotdeauna după ce-o bătea plîno umplea de sînge, o puneă să se spele, să se parfumeze, să-și îmbrace o rochie stacojie, de stofă, oribilă și-o ducea la unicul restaurant (e drept, cu „anexă”) și la cinematograful — unde ea prefera filmele la care se poate plînge — și-i cumpăra pudră și ruj de import.

„Vezi, E. T. — spuneam — vezi, și asta face parte din splendoarea de-a trăi”. Pe urmă am tăcut toți. Nu mai ninge, cerul era de oțel, munții niște mingi de rugby muiate-n var și fără să aibă vreo noimă mi-am amintit de Vlad — Oxenstierna și de taică-său, bărbatul acela frumos (altfel decît taică-meu însă), înalt de cel puțin 190 de centimetri, cu părul grizonat și un mers inimitabil, filozof, adevărat filozof al chimiei (ca și taică-meu al istoriei), fost jucător de rugby de divizie, posesor a peste 200 de cravate superbe, unele parcă pictate de Matisse, pictor amator și el (ca și bătrînul meu și amîndoi iubind pe Luchian și Petrașcu) cu care mergeam la meciuri de rugby, duminica dimineață, în parcul Copilului și-o dată, taică-său chiar a rupt o umbrelă pe spinarea, unul idiot care ne scosese din sărite.

După meci, ne duceam să bem bere și dacă era toamnă, cum stăteam și beam în grădina ne cădeau frunze în halbele de bere și pluteau ca niște pești japonezi. Frunzele cădeau ca-ntr-un menuet, noi vorbeam despre minunatele, brutalele, fulgerătoare „șarje” ale liniei de trei sferturi și despre grămezile deschise, apoi despre München (unde el studias) și Timișoara, sau alte orașe exprimîndu-se prin parcuri și amiaza se desira sub privirile noastre ca fumul unei țigări și plecam pe jos, cîtiva kilometri de asfalt pe care coroanele copacilor și tufele parcurilor îi făceau aproape romantici, ușor amețiți de cerul stîcios, imobil, de aerul de o artificială noblete, ca aceea a cristalului de Bohemia, după aceea îl duceam pe inginerul B. acasă pe strada cu nume de pictor și noi ne mai întorceam să ne plimbăm, era o lume peștiră, mirosuri — un adevărat concert, în scuarul de pe colț se hîrjoneau fete pubere cu picioarele lungi ca ale unor berze. Pînă la urmă intram între blocuri (la mine acasă se juca remy) și comandam alune și bere, cam toată lumea comanda asta duminică după-masă, se făceau inevitabile echipe naționale, se comentau divorțuri și căsătorii.

se comiteau înspăimîntătoare dezacorduri gramaticale și injura cu voluptate. Noi beam bere și nu eram nici triști nici veseli, priveam pe geamurile prăfuite simetric cum se fugăresc gîndaci cafenii, roșcați, cum din cînd în cînd chearnărița cu brațele arse într-un accident stupid venea și lăsa cu șervetul în geam, strivind brusc vreo cîtiva gîndaci, alarmîndu-i pe ceilalți, dar nimeni nu se uita prea atenti la chestia asta, nici măcar chearnărița, pe urmă ea lua în mînă un pahar și-l ștergea chiar cu șervetul acela și ne povestea (pentru a cîta oară, oare?) cite ceva despre sotul ei de al doilea, care încercase să-i violeze fetița de 13 ani, ori poate i se păruse ei numai și noi înghițeam înainte berea făinoasă și ne uitam pe geam cum oțetarii din fața garajului de peste drum fac reverențe.

Vlad purta ca de obicei plovere pe gît (de culoarea lucernei, sau a lămîiei coapte) și povestea o mulțime de lucruri despre contraforturile de catedrală gotică ale metaforei și prin fața geamului treceau oameni în șiruri, parcă niște numere irrationale, timpul începea să

DRAGUL MEU OXENSTIERNA....

(fragment din romanul: „NOAPTE BUNĂ, ANAB”)

miroasă a bere trezită, se aprindeau luminile, începea să urle tonomatul. După un timp plecam, cînd ploaia ni se părea că ploaia miroasă a gudron și a oraș, ne plimbam pînă pe Căldărași (unde ne obișnuisem să facem un mic popas igienic), ne plimbam mai departe, alegeam cîteva străzi stranii, pitorești, ne aflam înăuntrul unei bile de zgomote și culori, tramvaiele uriau, ne despărțeam în capul străzii, lîngă biserica, întotdeauna la mijlocul discuției.

Actrița Cybella (de fapt știam de la început că mințea, că nu era actriță, ci numai casieră la un teatru, dar că se dădea drept actriță pentru că-i plăcea să fie ușor cabotină și să se pună la dispoziția admirației masculine) mă privea cu ochii ei ca două ovule verzi, de smarald, E. T. trîncănea satisfăcut, își scosese ochelarii, se străduia să nu adoarmă și să ne simțim bine.

În cameră continua să rămînă destul de frig, brațul de lemne urite, arătînd ca leproase, dispărea rapid în sobă E. T. sporovăia, se ciupise și ciocnind spunea „Să trăiți”. Cybella cu ochii ei de smarald se uita lung de la unul la altul (eram desigur jalnici, nerași, cu buzele vinete și colțuroși) și știa exact că între mine și ea nu se poate petrece nimic altceva decît o experiență cețoasă, scurtă, un fel de floare atrăgătoare și în același timp obscenă, pe care n-o miroși decît o singură dată. Mă gîndeam iarăși la frumusețea orientală a Danei-Medeea, făceam întotdeauna revelionul fără ea și atunci cînd mă întorceam acasă ea știa că Am Ales-O din nou pentru cel puțin un an; eu numeam asta „lașitate poetică”, iar ea „libertate provizorie”.

Lemnele trosneau în sobă patriarhal, E. T. lăcrima ca o focă (romancierul îi spunea mereu: „Mă, tu pînă nu plîngi puțin nu te simți bine!”) și se uita peste capul meu la un tablou înfiorător de-a dreptul, care aglomera între ramele sale scorojite: doi îngeri extrem de tineri, aproape niște copii, subțiri ca niște macaroane și violeți, zburînd însă și o bătrînă cam grasă ce se uita fără nici o plăcere la o legătură de urzici — probabil hrana ei monahală. În colțul pînzei scria: „Sfînta Meropia”.

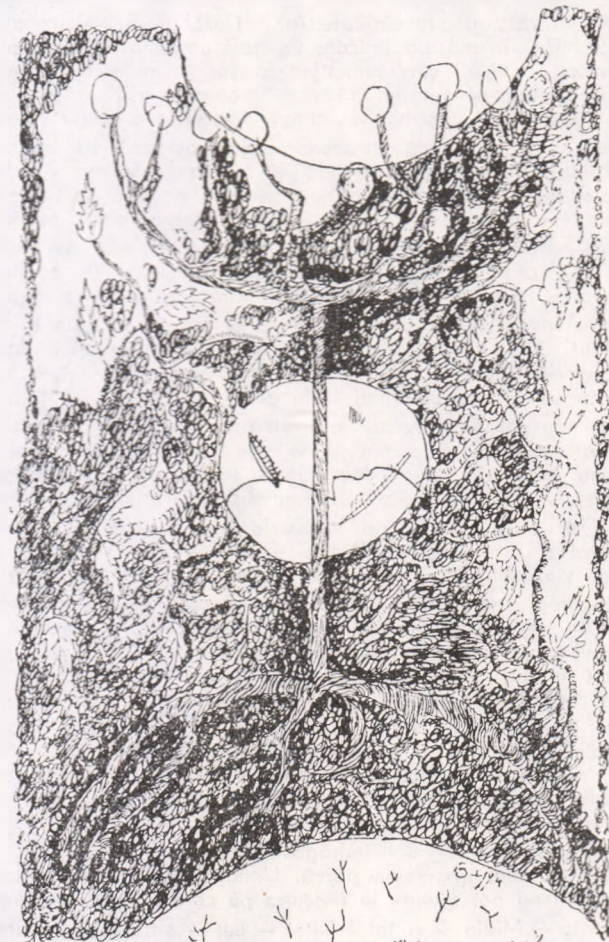
Prin sticla ferestrei iarna de afară semăna tot mai mult cu o șubă înflorată. Pînă la urmă am ajuns iarăși să batem cîmpii și i-am spus lui E. T. că fericirea e numai posesie, un adevărat spectru, ca și puterea, ca și inteligența și că cea mai perfectă ficțiune e posesia sexuală, i-am vorbit fără nici un rost despre suspendarea funcțiilor substanței gînditoare, despre Dionissie Areopagitul, din nou despre legea identității aplicată la morală și i-am repetat că toate lucrurile astea mă legau de Vlad și E. T. s-a ridicat în picioare și a spus „Mi-e somn. Trebuie să plec”.

Își pusese ochelarii și-și căuta fularul, pălăria cu boruri largi, se stăpnea, nu vroia să se certe, dar era puțin gelos, poate numai din pricina părului cărunt, poate pentru că nu născocise încă un mod de a privi asemenea lucruri din afară, cu o crudă detașare, fără odihnă, fără nici o plăcere definitivă.

„Vin miine... adică azi pe la două... Mergem să v-arăt pănii...”

„Sînt obosit. Vreau să mă odihnesc”.
„Asta-i tot? Într-adevăr?”

DAN MUTAȘCU



Desen de BEJGU MARCEL

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 egăritii cu tradiția?

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

ION MAXIM: O etapă distinctă



1. Aș vrea mai întâi să relev caracterul arbitrar al împărțirii literaturii și creației artistice în general pe decenii. O privire chiar superficială asupra istoriei arată că evenimentele nu țin seama de asemenea puncte de reper. Cu atât mai puțin arta. Dar fiindcă în deceniul al șaptelea au intervenit factori holăritori pentru evoluția literaturii noastre (factori anunțați după cum știm încă din deceniul precedent), și cum la încheierea lui, mai mult sau mai puțin festivă, se cuvine să se facă un bilanț, putem aprecia

chiar din perspectiva foarte limitată a prezentului că reprezentăm o etapă distinctă în desfășurarea întregii noastre literaturi, accentul căzând cu precădere asupra prozei.

Aș numi, menținându-ne în cadrul legilor dialecticii, deceniul șapte, deceniul negației, spre a-l deosebi de cel precedent, subliniind încă o dată că este vorba de anumite tendințe, direcții vizibile în literatura noastră din acești ani, cu specială trimitere la proză, fără să se poată face demarcația netă între decenii.

Imediat după 23 August proza nu prezintă caracterul unei mutații esențiale față de aceea scrisă în timpul războiului. Abia după abdicare, în special din 1948, deși temele rămân deocamdată aproximativ acelea ale prozei dintr-o parte și dintr-o altă, perspectiva se schimbă ca și soluțiile de altfel. Prefacerile revoluționare s-au răsfirțat și asupra literaturii și deceniul al șaselea care începe după cum am văzut, luând în considerare ambianța și structurile totale deosebite, în cel precedent, este caracteristic. Acum se petrece cea schimbare fundamentală, punându-se tezele unei noi literaturi. Mutația e inaugurată de Desculț (1948) și Mitrea Cocor (1949). Scriitorii ancorează în realitatea imediată și deceniul al șaselea cunoaște câteva reușite. Din păcate, ca întotdeauna în asemenea situații excepționale, anumite exagerări, neînțelegeri sau înțelegeri greșite, dogmatism îngust, au sfârșit într-o schemă, unidimensională literatura. O reacție era firească și se petrece chiar în sinul deceniului respectiv prin apariția celor două mari romane, Moromeții (1954) și Groapa (1957), inaugurând o nouă tendință.

Privind astfel lucrurile, în procesul lor dialectic, considerăm că specificul deceniului șapte constă în această rezistență față de schematismul și dogmatismul îngust, oferind scriitorilor o nouă și largă perspectivă a diversității stilistice, subliniind la Adunarea generală a scriitorilor din 1968, o adecvată înțelegere a transformărilor sociale și o răsfirțare reală a unor conținuturi de conștiință permanente. În acest sens putem vorbi, fără să ne temem de limitarea pe care judecata de valoare făcută în afara detașării de timp eventual o aduce, că deceniul încheiat este o etapă distinctă în evoluția prozei românești contemporane. De altfel încă realizările acestor ultimi ani, pe care critica literară le-a înregistrat cu satisfacție, dau semnele unei noi spirale pe care sîntem îndreptățiți s-o așteptăm în deceniul viitor.

2. N-aș folosi termenul „sincronizare” decât în înțelesul precizat de similitudinile. Celălalt sens care este prea legat de teoria imitației a lui G. Tarde nu-și are, cred, locul aici. Există anumite condiții obiective determinante într-un proces istoric. Literatura este și ea un astfel de proces, fatai supus acestor condiții. În timpul războiului a înflorit la noi o speță literară ce ar părea că ne contrazice dar în realitate pledează pentru cauza noastră: nuvela fantastică, reprezentată de Victor Papiian, V. Benes, Laurențiu Fulga etc. (din păcate nici unul din ei amintiți în sinteza deceniului respectiv). Era o reacție împotriva atrocităților războiului, o evadare poate sau un protest. Fenomenul ar merita să fie cercetat.

Asemănătoare, deși pe alte planuri și din alte considerente, mi se pare și proza deceniului al șaptelea. S-au imprimat anumite modalități? Dar și pe alte meridiane romanul, arta în general, trece printr-o criză, generată de alte motive decât la noi dar tot printr-o criză ce trebuie depășită. În mod inevitabil, și fără această simultaneitate, proza noastră ajungea în situația în care se află acum. Noile forme, varietatea de stiluri care a fost de altfel încurajată, nu sînt semnele unei agonii ci ale unei renașteri.

Să ne revoltăm împotriva visului și imaginației? Inseamnă să ne revoltăm împotriva noastră înșine care sîntem făcuți și din vis și din imaginație. Că tendințele au fost exagerate în anumite cazuri? E firesc. Așa cum s-a exagerat în deceniul precedent e inevitabil să se exagereze și acum. Este necesar chiar pentru a cunoaște limitele și-n această direcție. Prea multă interiorizare și exces de „sine”? Realitatea, cu sau fără voia noastră, ne ține într-o plasă din care nu putem ieși iar „sinele” face parte din ea. Chemarea la ordine, dacă va fi necesară, se va face firesc de către prozatorii înșiși, în cadrul acelei legi dialectice ce duce la noi și superioare planuri.

3. Legătura cu tradiția? Nu ne-am rupt niciodată de ea și scriitorii deceniului șapte au această conștiință. Literatura noastră anterioară cunoaște modalitățile cele mai neașteptate. Literatura absurdului se revendică de la Caragiale și Urmuz, cel puțin în ceea ce-l privește pe Eugen Ionescu. „Sentimentul fantasticului” este greu să dispară chiar dacă a suferit alunecarea către „științificul fantastic”, și varietatea lui și-a pus pecetea de foarte mult timp. A o regăsi în anumite scrieri nu înseamnă decât continuarea celor începute de alții, de la Eminescu pînă la Laurențiu Fulga. De altfel asupra acestei probleme ar trebui să stăruim.

În nici un domeniu, nimeni, nu poate începe de la zero. Fără să vrem sîntem legați de predecesori, diversitatea nefiind specifică doar epocii noastre. Să amintim revoluția artelor plastice întreprinsă de Brâncuși și faptul că acum se continuă o tradiție? Țuculescu, independent de tendințele contemporane realizează sinteza lui coloristică uimitoare. Să se facă abstracție de ea? Să facem în cazul literaturii o trimitere la dadaism, suprarealism sau la proza lui Blecher? Ar fi să repetăm lucruri de mult cunoscute. Iată deci că nu trebuie să împrumutăm toate acestea de la alții și apoi să le potrivim realităților noastre. Le avem la noi acasă și continuarea lor s-a făcut în mod firesc, aplicându-le condițiilor existente, adăugînd rezultatele unor noi experiențe ca și o dimensiune existențială nouă.

4. Cerințele unei literaturi actuale, integrate momentului istoric în care ne aflăm și specificului nostru, nu pot fi satisfăcute decât de modalități mixte. Viața este atît de complexă, ca și conștiința de altfel, încît nu putem alege din bogăția mijloacelor de expresie sau a metodelor de investigare a sufletului omenesc doar o singură alternativă. Dacă structurile sociale s-au schimbat, dacă în conștiința umană s-au produs mutații esențiale, oare nu este firesc să le circumscriem și să le surprindem printr-o serie de modalități diferite, prin întreaga gamă a mijloacelor existente la care să adăugăm altele noi? E un efort pe care l-a făcut proza noastră actuală pentru a răspunde și corespunde problematicei actuale.

Este posibil ca unele să se dovedească potrivite, altele perimate. Primele vor fi ridicate pe un plan superior, celelalte abandonate. Toate înscriindu-se pe o spectaculoasă spirală a dezvoltării literaturii noastre.

CONSTANTIN CRIȘAN: Spiritul critic al epocii noastre



1. Nu neapărat a prozei sau nu numai a prozei, dar în primul rînd a unei noi conștiințe literare. Fără aceasta din urmă n-am putea vorbi astăzi de o generoasă dinamică a gândirii literare, de o poezie diversă, prolifică și proliferantă (în bun și în rău!), de o proză care, în sfîrșit, a început să se definească. Sînt epoci dominate doar de individualități creatoare pe care istoria literară le-a consemnat întotdeauna cu respect. Dar tot istoria literară a avut, se pare, dintotdeauna mai mult satisfacție sî constatăse nașterea unei epoci, a unei generații întregi decât a unei singure — chiar mari — personalități artistice. Vreau să spun că deceniul șapte marchează startul unor noi generații literare și, fapt mai important, a deschis în fine calea, spre ceea ce aș numi un spirit critic specific epocii noastre. Iată de ce, în această perioadă, putem vorbi și de proză și de critică, nu numai de poezie cum s-a făcut pînă acum în mod exclusivist, aproape abuziv. Întrebarea rămîne însă: este proza deceniului șapte, în întregimea ei, egală ca valoare? În ce privește proza, deceniul șapte a înregistrat câteva succese individuale, a impus unele nume în agora, dar nu — încă! — o proză cu o aură profund românească. Dacă aceasta se poate numi o etapă distinctă, fie...

2. Întrebarea a doua (și chiar a treia) vine parcă să o completeze pe cea dintîi; trebuie salutată autorul care a gândit (intenționat?) aceste asocieri. În cadrul prozei, sincronizarea (e vorba cred de sincronismul lovinescian, nu-i așa?) a depășit în multe privințe simpla preluare. Dacă, pe plan mondial, nu ar fi apărut mult mai înainte, ca fenomen estetic și infraestetic, dezagregarea romanului, n-aș mai pune problema astfel: de ce a fost nevoie ca romanul nostru mai nou, ca proza noastră cea de toate zilele, să-și stopeze diversitatea și să ancoreze în genul eseu, epistolier, monolog-anonș etc.? Căci se poate vorbi de prezența unor astfel de genuri, cel puțin în cadrul romanului pe care ar trebui, de altfel, minus unele excepții, să-l punem mereu în ghilimele. Aici sincronismul a bătut în plin, dar n-a bătut, în multe privințe, pentru posteritatea literară ci pentru un prezent acut, complexat să nu rămînă în urmă. Față de valul european. S-a mers pînă acolo încît critica, deschisă unilateral spre ultimul strigăt în materie de proză, dispusă să decodifice ermetisme și efecte obsesionale, rămîne plină de rezervă față de orice reluare a unei teme, a unor conflicte „vechi”, reăduse cu talent în forma romanului sau a nuvelei „clasice”.

Dar nu, nu se poate spune că sincronismul a angajat direcțiile majore ale literaturii noastre. Am această aprehensiune pentru o parte din proza deceniului șapte, așa după cum, cred că ea este valabilă și pentru o parte din poezie și teatru. Celelalte părți, care rămîn, ies din sfera sincronismului și se afirmă ca o voce limpede, românească și universală în același timp, a literaturii noastre.

3. Astăzi judecăm tradiția altfel. A fost o perioadă cînd am luat din tradiție numai clasicul și am survolat modernitatea interbelică, perioadă redescoperită, nici astăzi atinsă în întregime din punct de vedere al dinamicii și totalității estetice. În aceeași perioadă — dintre războaie — aveam un suprarealism românesc, o avangardă literară net deosebită și chiar anterioară (a spus definitiv de bine Călinescu), celor franceze și în genere europene. Iată de ce, în numele întregii noastre tradiții, chiar a celei de dată recentă, noi putem prelua din noi înșine și nu de aiurea. A fi sincron într-o lume a dispersiei și interferenței genurilor literare, nu înseamnă a privi de sus deceniul întregi de spirit critic românesc, de estetică autohtonă. De mai bine de un deceniu, ne sîm să atacăm adînc această relație (tradiție — contemporaneitate) sau o atacăm exclusiv teoretic. Din aceste motive de pildă — dar și fiindcă s-a exagerat, în alt sens mai înainte — ultimii ani înregistrează penuria adevăratei poezii patriotice, ideea fiind considerată superfluă, desuetă, ca nefăcînd parte din „modă”. Și nu ne-ar rămîne decât să recităm pe clasici și pe clasicii noștri moderni pentru a vedea că tema este de o mare generozitate și nu e, în nici un caz, anestetică.

4. Ei bine, întrebarea este atît de dificilă încît cel mai înțelept ar fi să taci. Putem defini modalitățile, mai bine zis, le putem indentifica, dar în virtutea căror „legi” estetice putem numi exact cerințele unei literaturi actuale? O literatură actuală trebuie să fie mai întîi literatură, adică să intereseze cititorul căruia i se adresează dintr-o mie și dintr-un singur punct de vedere. Oare Eminescu, sau Blaga sau Arghezi și-au pus vreodată problema să fie actuali? Sau au fost atari scriitori și posteritatea a rămas să judece aceasta? Decît să ajung — doamne ferește! — la definiții, mai bine dau exemple: Risipitorii, Intrusul, Prințelepe, Prins..., mi se par opere actuale ca și autorii lor. După cum poezia lui N. Stănescu, Ion Gheorghe, Marin Sorescu, Cezar Baltag, Ion Alexandru... mi se pare a fi actuală prin modalități și prin cerințe, adică prin limbaj și prin fenomenologia de taină a conținutului.

Iar „modul optim” în opera literară, raportat la actualitate este, după mine, modul de a rămîne viu printre contemporani și în posteritate...

PETRU POPESCU: Marile obsesii: tradiția și specificul național



1. După opinia mea, deceniul al șaptelea e o fază de trecere; a-l considera ca un moment distinct, dotat de la un capăt la altul cu aceleași specificități, e o greșeală. La urma urmei, în acest deceniu au apărut încă multe cărți de un conformism lamentabil, altele acceptabile, altele curajoase, în fine două-trei profunde. Dar deceniul a început dominat de estetica dogmatică și s-a sfîrșit în plină campanie de restabilire a valorilor și a bunelor ierarhii.

Pentru ca o etapă să fie distinctă, ea trebuie să reprezinte o orientare omogenă, anume, care să o izoleze de fazele precedente prin natura ei cu totul deosebită și evidentă. Deceniul al șaptelea ar însemna o secțiune arbitrar cronologică în evoluția prozei, evoluție care, la urma-urmei, s-a desenat mai ferm abia de vreo doi ani încoace. Pînă prin '68 mai apăreau ici și colo cărți de proză interesante, dar de o orientare mai generală nu putem vorbi decât azi (și aici cu destule rezerve).

2. De sincronizare, după mine, încă nu poate fi vorba. Există, firește, o sumă de scriitori autentici ați în fond cit și în formă, scriitorii care, prin însemnătatea operei lor, slidează timpul. Pentru aceștia, problema sincronității nici nu se pune. Exemplele trecutului, de asemenea, întăresc ideea că pentru un mare scriitor a fi ori nu sincronizat cu conștiința literară a națiunii respective, ori chiar a continentului în acea epocă anume, nu are nici o însemnătate. Pe Sadoveanu, de pildă, nimeni nu-l putea acuza de modernitate. Ba chiar în epoca lui el apărea destul de perimat ca formulă și atitudine, atunci cînd proza înregistrase succese de genul Camil Petrescu-Holban-Blecher, iar poezia era în plină ofensivă suprarealistă. Totuși, Sadoveanu rămîne ceea ce este, dincolo de lipsa lui de sincronicitate cu spiritul literelor din vremea lui. Dar, scriitorii care, prin statura lor, își pot permite să se dezintereze de formulele contemporane cu ei, avem azi foarte puțini, și ei nu sînt niciodată prea mulți în orice cultură. Pe de altă parte, prin nivelul ei, opera lor capătă o modernitate interioară, mult mai autentică și mai durabilă decât cea formală.

Ceilalți sînt fie stăpîniți de teme și stiluri proprii momentului 1934 — aceasta ca reacție față de estetica dogmatică, firește, dar de ce o reacție spre trecut, nu spre viitor? —, fie de modernismele epocii '50-'55. După mine, și într-un caz și într-altul — modelele sînt flagrant depășite și fascinația pentru asemenea modele e inexplicabilă. Sincronici cu adevărat sînt doar cîțiva, și e interesant că aceștia sînt mult mai puțin obsedați de preluarea de formule, iar literatura lor exprimă sincer niște experiențe personale.

3. Tradiția, ca și specificul național, sînt pentru noi niște mari obsesii. Dar nu avansăm discutîndu-le la nesfîrșit, ci doar lăcîndu-le să evolueze prin opera noastră. Legătura cu tradiția e fatală, așa spune, pentru orice scriitor dotat. Tradiția e un fond dat odată dintru început, și în chip definitiv, ca și specificul. Nici nu se capătă, nici nu se pierde. Practic, se impune o singură recomandare: scriitorul (și mai ales scriitorul tînr) trebuie să cunoască bine literatura română, de la începuturi pînă în prezent. Ceea ce se întîmplă destul de rar. Noul roman francez a fost acum vreo doi ani citit mult mai mult de tinerii scriitori români decât oricare autor național — situație cu totul regretabilă, demonstrînd o mare dezorientare spirituală.

4. Nu știu dacă am înțeles bine întrebarea. Oricum, după mine cerințele literaturii actuale se reduc la una: sinceritatea. Există multe moduri de a nu spune adevărul în literatură. În primul rînd, sînt abordate teme vechi sau foarte deosebite. Apoi, cadrele societății românești sînt reproduce inexact (vezi ponderea prozei rurale față de cea urbană). În fine, eroii sînt lipsiți de „carne”, adică sînt acromvingători pentru că autorul, pudic, nu-și mărturisește în ei viața personală, experiența intimă, nemijlocită. Niciodată literatura română n-a fost mai „igienică” decât azi. De pildă, orice intimitate erotică, pînă și cea mai nevinovată e un adevărat eveniment într-o carte. Cît despre teme, începem o înțelegere foarte lungă: unde e descrierea frumoasă a participării în ultimul război, cu monstruoasele forme fizice și psihice pe care acest război le-a lăsat, unde sînt toate evenimentele semnificative din anul 1940—1970, unde e înțelesul de azi, unde sînt dramele familiei, problema educației, bălăncșromanul, romanul de dragoste și altele noi, conștințele între generații și ideologii, chiar bunul român politic, și așa mai departe? Toate acestea abia apar ieri-căci. În schimb, proză din care nu se înțelege nimic, cu schimbii intelectuale, uneori înșirînd de-a dreptul idei goale pe câteva sute de pagini, avem. Iar pasiunea criticilor literare față de această situație e pur și simplu de neînțeles, și mă întreb dacă în anumite cazuri nu trebuie s-o numim lașitate.

PE MARGINEA UNEI REPLICI

Volumul „Mihai Eminescu despre cultură și artă”, a apărut la finele anului 1970 în editura Junimea sub îngrijirea lui D. Irimia. Acesta, foarte îndrăgii și chiar iritat de criticile întemeiate pe care i le-a făcut recenzorul Mihai Drăgan (vezi *Cronica*, nr. 3/16 I. 1971), îndeosebi pentru afirmația că ediția „are un caracter de popularizare...” (s.n.) — s-a decis să scrie o replică intitulată: „In jurul unei ediții din scrierile lui Eminescu” (v. *Cronica*, nr. 6 din 6.II.1971, p. 8), ca să dea explicații asupra ediției.

Iritarea autorului se degajă din rîndurile intervenției sale, deși chiar la început ține să declare că „o atitudine critică — chiar aspră, — față de o apariție editorială este de preferat tăcerii...”.

Deoarece noul editor merge prea departe cu lauda de sine și ajunge să conteste chiar obiectivitatea criticului, în cele ce urmează, fără să ne erijăm în apărător al acestuia, ne vom permite — tot din „necesitatea lămuririi exacte a cititorului” — să facem câteva observații pe marginea replicii sale și, totodată, să relevăm o parte din lipsurile și erorile constatate în timpul lecturii cărții.

Volumul apărut sub îngrijirea lui D. Irimia — cu toată supărea — nu întrunește cerințele unei ediții științifice, atât din punctul de vedere al organizării textelor reproduse cât și al modului de transcriere al acestora. Din aceste motive, nici măcar în mică „măsură”, nu e „similară” cu ediția lui I. Scurtu, sau cu cea a prof. I. Crețu, și nici chiar cu cea editată în 1914 de *Librăria românească*, din Iași

(I. V. Ionescu și N. Georgescu).

Lauda începe cînd noul editor afirmă că ediția de la *Junimea* „cuprinde un număr cel puțin dublu de materiale, în marea lor majoritate neadunate într-un volum pînă astăzi (fie că erau manuscrise, fie că erau articole încă neidentificate” — s. ns.).

Adevărul însă e altul. Cu foarte mici excepții, materialele din noua ediție au fost reproduse mai întîi de I. Scurtu sau de editorii citați, iar texte izolate au mai fost publicate de unii cercetători și profesori universitari. Buni cunosători ai scrisorilor eminescien, ca de ex. C. Bogdan-Duică, D. Murărașu ș.a., în *Buletinul Mihai Eminescu*. Astfel, ms. 2257, f. 185 (ciorna scrisorii poetului în problema teatrului românesc), a fost publicat în *Buletinul* citat, f. 12/1934, iar Ms. 2255, f. 209—241 (studiu *Cultură și artă*) în fasciculul 9/1932 din același *Buletin*.

În privința puținelor excepții, scrierile respective erau mai de mult cunoscute specialiștilor și adevăraților identificatori, pe care noul editor îi trece sub tăcere. E cazul cu cele 3 cronici dramatice pe care editorul le-a reprodus din *Timpul*: *Fadette*, *Doa orfelină* și *Mănăstirea de la Castro*, fără să menționeze însă măcar sub un asterisc anemic, numele celui care a semnalat paternitatea sau a făcut identificarea cronicii respective. S-a făcut că nu știe de *Nota* apărută în *Iașul literar* (nr. 2/1963), în care la pag. 80—81, ar fi dat de numele tuturor celor care au tradus pentru identificarea cronicilor eminescien din ziarul *Timpul*. Trezind sub tăcere numele lor, editorul a lăsat cititorilor impresia

că dînsul a fost fericitul identificator al cronicilor reproduse.

De altfel, notele de la subsol — cu care iarăși se laudă — sînt sărace în cuprins, ele reducîndu-se la indicarea ziarului, a revistei, sau a nr. de manuscris. De comentarii să nu mai vorbim. Ele nu aduc nimic nou și unele sînt chiar greșite. Așa de ex. la pag. 156 (subsol) se afirmă că *Scurtu* în cronica la drama *Moartea lui Petru cel Mare* (p. 359), dintr-o înțelegere greșită a textului, a corectat cuvîntul „seriu” cu „serie”, deși — zice editorul — acela „semnifică aici serios-oasă” (s.a.). Or, *Eminescu* n-a folosit nicînd cuvîntul menționat cu sensul dat de editor. Apoi, dacă e vorba de greșeli, atunci să relevăm câteva din ele săvîrșite de d-sa. Astfel, la pag. 5 se susține că poetul a făcut traducerea cărții lui Rotscher între anii 1867 — 1868. Academicianul Perpersicius e de altă părere, anume că traducerea s-a făcut între anii 1868 — 1870. (Vezi: *Alte mențiuni de Istoriografie literară și folclor, 1957 — 1960*, p. 89 și 93). Pag. 6 : articolul *Repertoriul nostru teatral* a apărut semnat „M. Eminescu”, nu cu inițiale, cum se susține. Pentru documentare să se vadă *Familia*, nr. 3/1870, p. 28. Pag. 7 : paternitatea eminesciană a studiului *Cultură și știință* a fost dovedită de prof. D. Murărașu o dată cu reproducerea și comentarea acestuia în *Bul. „M. E.”* nr. 9/1932. Tot la pag. 7 : asupra paternității articolului apărut în rev. *Fintina Blanduziei* nu s-a îndoit nimeni pînă acum. La pag. 49 : dublul asterisc ar fi fost de prisos, dacă autorul colecției ar fi cunoscut mai bine textele

eminescien. Aici (locul indicat de asterisc) *Eminescu* se referă la art. *Repertoriul nostru teatral*. La pag. 225, în manuscrisul *Despre locuțiuni*, cred că e scris „claritatis causa”, așa cum a transcris *Scurtu* (v. p. 312), iar nu „claritas claritatis”.

Noul editor nu respectă ordinea cronologică. Astfel, cap. I (*Despre cultură*) începe cu un articol fragmentat: *Despre civilizație, apărut în Timpul*, în 1881, și continuă cu alte articole publicate mult mai înainte sau chiar cu manuscrise, care după părerea noastră ar fi trebuit să aibă prioritate la reproducere. Tot așa procedează și la cap. necifrat (de fapt III), în care se reproduc o parte din cronicile scrise de *Eminescu*. Așa de ex. cronica din drama *Moartea lui Petru cel Mare*, publicată în *Curierul de Iași* nr. 31/1877 (v. p. 154—159) e reprodusă înaintea cronicii intitulată „*Teatru de vară*” (v. p. 159—161), apărută în același ziar, nr. 74, dar în anul 1876.

În fața unui asemenea amalgam de texte, credem că îi vine foarte greu cititorului neavizat să înțeleagă evoluția gândirii estetice a poetului precum și ideile cărora le-a dat curs în scrierile sale din domeniile specificate.

În privința motivelor invocate pentru fragmentarea unor texte, acestea nu sînt în toate cazurile valabile. Așa de ex. nu-și află justificarea omiterea pasajelor de la pag. 154 (cronica la drama *Moartea lui Petru cel Mare*) și la pag. 205 (cronica la drama *Despot-Vodă*).

Fiindcă ne referim la cronicile dramatice, nu știm motivul pentru care a fost omisă în întregime cronica la drama *Maria Tudor* (apărută sub titlul *Teatru*, în „C. de I.”, nr. 25/1877), reprodusă în ediția *Scurtu* la pag. 355—357. Po-

ar fi fost mai bine dacă editorul omitea integral scrierile lui Fr. Damé și răspunsul dat acestuia de poetul nostru. Motivele rezultă din textele respective.

La afirmația că volumul editat de *Junimea* „adună tot ce a cunoscut editorul său din scrierile poetului despre problemele artei și culturii”, adăugăm regretul nostru că tînărul autor n-a fost îndeajuns de informat pentru a „decupa” (expresia e a d-sale) din diferite articole toate pasajele care se referă la artă. Așa de ex. în articolul politic *Bătrîni și tineri* (apărut în *Timpul*, din 14 dec. 1877), găsim o pagină frumoasă și foarte instructivă (mai ales pentru tineri) din care puteau fi extrase două pasaje valoroase despre artă.

N-ar fi trebuit să obosească cu „decuparea”, dacă ar fi reprodus în locul schiței *O tragedie țigănească* (v. p. 268—269), articolul *Iconarii d-lui Beldiman* (vezi: M. Eminescu, *Opera politică*, vol. II, ed. Crețu, p. 547—549), în care *Eminescu* elogiază capodoperele unor pictori — maeștri din vremea Renașterii (Rafael, Correggio ș.a.).

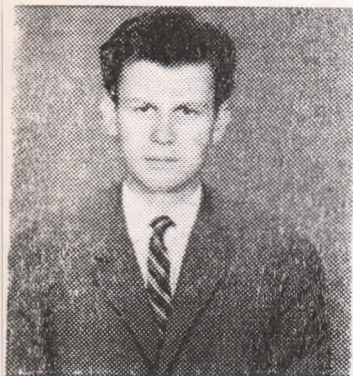
Nu sîntem de acord ca să se folosească cuvîntul „titulat”, în loc de „intitulat”, nici cu

formularea: „În tot ce a făcut *Eminescu*, sufletul și l-a dat în întregime. Ideea pe care o emitea o avea perfect cunoscută în intelectualitatea sa și numai pentru că el credea în ea o trecea în circulație”. (Vezi, p. 308, s. ns.).

În privința celor arătate în postfață, declarăm categoric că noul editor nu e și cel dîntii care a „identificat” principiile fundamentale ale gândirii estetice eminescien. Au fost alții care înaintea d-sale l-au studiat și explicat. Credem că e suficient dacă aici menționăm următoarele studii: N. Barbu, *Eminescu despre creația artistică în Iașul literar*, nr. 8/1956; L. Diclescu, *Eminescu despre artă*, în *Materiale ale Inst. Pedagogic, București*, 1956; Al. Husar, *Pe marginea unor considerații ale lui Eminescu despre artă*, în rev. *Viața Românească*, nr. 4—5/1964, p. 197—206; Corneliu Sturzu *Frumosul în concepția estetică a lui Eminescu*, în *Iașul literar*, nr. 5/1964.

La întrebările puse de autorul replicii, cititorul găsește răspunsurile în critica lui M. Drăgan și în cele spuse pînă aici. Poate că ar mai fi și altceva de spus, dar spațiul nu ne îngăduie să mai stăruim în problema din discuție.

ION V. BOIERIU



EUGEN SIMION:

E. LOVINESCU — SCEPTICUL MÎNTUIT

Tema adevărată și leucundă a monografiei E. Lovinescu — Scepticul mîntuit (C.R., 1971, 714 p) nu este numai opera și recunoașterea ei în timp, analiza ei sistematică pe toate suprafețele posibile, ci conștientizarea de totdeauna a criticului român pus cu seriozitate în fața literaturii ca să decidă,

ca să se confeseze cu sinceritate, ca s-o recunoască ca verosimilă și s-o traducă în judecăți de valoare fundamentale. Eugen Simion și-a construit monografia pornind de la această idee care mi se pare de-a dreptul esențială. E. Lovinescu este, spunem aceasta și aiurea, CRITICUL, mai mult decît Titu Maiorescu și G. Călinescu. El se confundă cu existența literaturii fără să-și reclame nici cea mai mică recompensă sau stimă publică („Dar ceea ce a pierdut omul de lume a cîștigat criticul”; „A disprețuit, cu adevărat, pozițiile sociale, lucru rar la noi, unde scriitorii trăiesc în grupuri și grupurile vînează posturi și distincții oficiale. Alitudinea lui Lovinescu este în această privință de neclintită. N-a cerut și n-a primit niciodată nimic”). E. Lovinescu este pentru literatura critică românească cel mai autentic și mai productiv critic al epocii. El este CRITICUL prin definiție și cu aceasta am spus aproape totul despre existența sa morală și socială pe care și-a trecut-o în OPERĂ, deschizînd în istoria criticii cel mai dramatic spectacol al unei inteligențe extraordinare. Condiția lui este și a criticului român modern care se poate recunoaște cu ușurință în chipul său de ascel, de sceptic. Eugen Simion reia cu talent și profundă înțelegere existența și condiția literară a lui E. Lovinescu coborîndu-se senin la realitatea operei, revalorificînd-o și aproape epuizîndu-i temele de analizat. Masiva sinteză reflectă excelent ideea de renunțare superioară, de sacrificiu moral și social, răspunde, într-un limbaj exact, unei continuități valorice de necontestat: nu există critic adevărat care să nu poarte o mască lovinesciană a polemicii, a împotrîvirii la excesul de negație sau de cordialitate; după cum nu există critic tînăr care să nu fie convins de actualitatea textelor lui E. Lovinescu. Descoperindu-se în ele, el continuă o remarcabilă tradiție care delimitează foarte precis funcțiile și structura celei de a zecea muze.

Excepțională este monografia lui Eugen Simion ca examen analitic, ca sinteză a unei opere care se lasă cercetată, definită exemplar și care ne propune sintetic, pe toată întinderea ei, concluzii reale, un mod de a scoate din indiferență o creație și o viață copleșitoare prin dramatismul ei neobișnuit. Criticul are vocația sintezei și monografia reușește să-și cucerească un drept la existență prin fixarea curajoasă a unor idei critice care refuză aproximațiile și exagerările. Toată sinteza respectă un principiu al sincerității, al comunicării directe. Eugen Simion nu se hazardază în concluzii nefondate și nu face nici un singur pas fără să aducă imediat în discuție un text care să verifice o idee, o judecată de valoare. E un procedeu ce duce din citat în citat și din concluzie în concluzie la adevărata înțelegere a lui E. Lovinescu. Este, cu alte cuvinte, un serios și meticolos examen pe texte. De la Pași pe nisip (1906) și pînă la ciclul maioreșcian (1943) discursul critic recompune o extraordinară și productivă creație critică care este efectul unui imens și nestins sacrificiu de sine, de voință renunțare („Critică nu se poate ridica decît pe un sacrificiu de sine”) a cărei conștiință E. Lovinescu a avut-o ca nimeni altul în critica românească: „Avînd despre sine, și, în genere, despre critică altă înțelegere și prețuire, Lovinescu a respins de la început prejudecățile

unei activități facile, ce parazitează pe marginea textelor. Convingerea lui sigură e că un critic se naște, și nu se face. Cultura desăvîrșește ceea ce natura însămișase de mult și între poet și critic nu este o diferență esențială din moment ce în orice rînd scris intră cu necesitate un accent muzical. În ceea ce privește expresia, critica are, iarăși, posibilitățile oricărui alt gen: talentul individual dă, singur, măsura originalității, cu observația că, spre deosebire de poet, criticul operează cu simboluri intelectuale.

Cu aceste convingeri, critica lui E. Lovinescu va porni nu numai dintr-o conștiință ideologică și estetică, formată mai tîrziu, ci din necesitatea de a elibera, sub forma expresiei critice, un fond de neliniști spirituale și afective, dintr-o necesitate — altfel spus — de confesiune. Sensul tragic al acestei experiențe iese din contradicțiile ce apar, în chip fatal, între rigorile genului critic și disponibilitățile sufletului elegiac ale intelectualului moldovean care poartă în celula intimă a înțelesului său morale spiritul de resemnare și plăcerea purei contemplații. Dar cum și altădată au ieșit din suflete elegiace mari polemiciști, lu dat și lui E. Lovinescu să învingă, prin exercițiul critic, pedicile pe care temperamentul le-a pus în calea unei profesiuni aspre. Din moldoveanul resemnat, copleșit de ideea morții, cu o reală inape-

cronica literară

tență de viață, a ieșit un polemist în lînie maioreșciană, rar egalat în epocă. Scepticismul moral și relativismul estetic, sint, cu adevărat, expresii ale spiritului său hrănit cu operele antichității, dar printr-o paradoxală convertire de valori, în comentariul critic ele s-au transformat din forțe defensive în pîrghiile unei acțiuni critice agresive, negatoare la început, în opoziție mai totdeauna cu opiniile curente. Peste această dramă temperamentală, pe care o lungă carieră critică n-o va destrăma cu totul, se va ridica alta ce ține de condiția generală a criticului. E. Lovinescu reprezintă, într-un anumit sens, expresia ei cea mai tragică”. Dincolo de dramatismul existenței sale critice, E. Lovinescu rămîne un sceptic, un spirit de o superioritate morală remarcabilă, inegalabilă. Bovarismul său critic este de idei și revizuirile nu au o altă rațiune. Eugen Simion explică toate fluctuațiile spiritului lovinescian cu o obiectivitate, deasupra deosebită care dă uneori impresia de prea multă rigoare, de răceală. Entuziasmul pentru om și operă este permanent temperat de ideea de a nu greși, de a nu exclude judecata ridicată pe un sentiment al dreptății. Totul este exact, totul merge fără greș spre inima problemei, căci lanțurile critice nu-și deschide totdeauna aripile și nici nu lasă loc prea mult imaginației. E normal să fie așa și nu altfel: E. Lovinescu trebuia o dată restituit integral și într-un spirit al adevărului și nu al improvizăției. Eugen Simion a realizat acest act dificil fără să cadă în exces, urmărind cu mare scrupulozitate documentaristică întreaga evoluție a spiritului lovinescian fie că e vorba de *Sburătorul* („... vrea în esență să fie (...) expresia sensibilității estetice a epocii”, iar „E. Lovinescu se identifică cu viața cercului și, de la o vreme, intelectualul, prăbușit în el însuși, simte nevoia de a comunica. Iși alege acest cîmp și dete cercului o viață pe care nici o altă grupare literară din epocă n-a avut-o”), fie că e vorba de lovinescianism care e „un triumf al spiritului de moderație și echitate, al pasiunii pure pentru artă și al vocației pentru adevăr. El reprezintă momentul de sincronizare cu mișcarea critică europeană, clipa în care critica română intră în fața ei modernă de evoluție”. Nu este uitat polemistul, omul tuturor atacurilor extraliterare și al contestărilor ideologice și estetice. Nu e un pamfletar de duzină, ci un polemist de vocație pe care îl recunoaștem și acum în haina lui Mercurio:

„Dar și în polemică, Lovinescu coboară rare ori de la o anumită înălțime a ideii, își stăpînește instinctul, știind, de altfel, că într-o bătălie cîștigă nu cine face mai multă larmă și se avîntă nebunește, ci, totdeauna acela care, judecînd cu sine rece, atacă atunci cînd trebuie și cu armele adecvate. Arma cea mai puternică a lui Lovinescu e stăpînirea de sine, cumpătarea, ironia, pe scurt, superioară. Bine de reținut, toate acestea, deoarece, schimbîndu-se actorii, nu s-a schimbat, după patruzeci de ani, piesa. Azi ca și atunci criticul e obiectul unei presiuni sălbătice din partea tuturor, prieteni sau inamici. El e, totdeauna, cel care plătește, pentru vin, adeseori, imagine. În orice critic se ascunde, deci, un Mercurio, cel care se lasă ucis pentru frumoașa cauză a prieteniei. Nu e, în fond, o moarte mai tragică, pentru că nu se poate închipui alta mai absurdă, decît aceasta: ea e hărăzită criticului, omul în care scriitorul vede, invariabil, un posibil adversar. Lovinescu ne arată că în aceste împrejurări singura filozofie eficientă pentru critic e privirea sceptică de sus, iar arma lui cea mai de temut e ironia transcendentă. În genere, rece, precisă, distrugătoare ca otrava cînd e cazul”.

Eugen Simion intuiește exact condiția criticului de profesie care nu face compromisuri, care nu-și laudă colegii și care are doar o singură și permanentă pasiune: descoperirea și definirea operei, așteptarea neliniștită a marelui necunoscut, a Izolatului, a unui nou *Eminescu*. Este rațiunea de a fi a criticului. Dar peste această nostalgie a descoperirii noilor talente cade însă o lîină și rece ploaie de scepticism: „Lovinescu este un sceptic și scepticismul lui e de o mobilitate spirituală ce uimește. Cînd spiritul intră în stare de agitație, cercul plăneste și o duzină de tauri înfuriați galopează prin frazele criticului apolinic. Însă acest galop nu ține mult: peste câteva pagini numai, propozițiile se potolesc și polemistul redevine cordial și trist”. E scepticul mîntuit căruia Eugen Simion îi ridică un excepțional portret unitar: „El a creat operă și opera îl crează de aici înainte pe el, li dă un destin”. La 40 de ani „criticul este cordial, puțin sceptic, receptiv dar cu măsură, atent la cei ce vin, interesat de cei ce sînt”. El „se fixează într-un concept și se gîndește să-l valorifice în opera de sinteză”. La 60 de ani este același: „... și-a păstrat cordialitatea, nu și-a pierdut nici bucuria de a munci (...). Este, desigur, mai sceptic, dar scepticismul găsește o compensație în opera lui și în operele altora”. E deschis literaturii și refuză prejudecățile: „Lovinescu a înțeles acest fapt esențial că un critic modern, un critic adică eliberat de prejudecățile de școală, nu trebuie să silească literatura a intra în cadrele strîmbe ale teoriei lui, ci el trebuie să se supună literaturii, modificînd, cînd este cazul, teoriile. Mai bine o inconsecvență de acest ordin decît o injuștie de alt fel”. Prin E. Lovinescu critica devine o ARTĂ, căci este „creatorul criticii moderne românești”. Și fiindcă Eugen Simion vorbește foarte pe larg de efectul pozitiv al stilului, expresiei lovinescien (trebuie să-i reproșăm abuzul de fraze care se repetă și care dau textului un aer de tristă monotonie. Pe unele din ele le-a semnalat și I. Negoieșcu, iritat poate prea mult în chestiunea simbolismului). Extragem câteva stînjenoare ticuri: „zice criticul undeva”, „rămîne de dovedit”, „punct estetic mai înalt”, „ca să fim drepti”, „judecățile cad alături”, etc. Concluzia fundamentală a sintezei rămîne însă în memorie și ea comunică esența: „E. Lovinescu este, nu mai încupe vorba, un mare critic și fără a căuta solemnitatea cuvintelor, să spunem că un spirit în care să se înălnească o altă de mare iubire cu o mai dreaptă și inteligentă cruzime față de literatură, cultura noastră n-am mai avut. Căci E. Lovinescu se confundă la meridianul nostru spiritual cu însăși înălțimea Criticului, cu omul, altfel zis, ce dă de nouă pînă la nouăzeci și nouă de ori roată unei opere pentru a găsi o poartă ce duce spre lumea ei secretă”.

ZAHARIA SÂNGEORZAN

„Frumosul este una din MODALITĂȚILE EXISTENȚIALE (subl. aut. — n.n.) ale omului și, ca atare, alături de adevăr și bine, condiția înălțării și perfecționării sale”. (Liviu Rusu, *Logica frumuseții*, Buc., E.L.U., 1968, p. 22).

Când, cu nu prea mult timp în urmă, redactam un articol în care vorbeam, tangențial, despre esența artei, am renunțat să utilizăm citatul din *Logica frumuseții*, deși reprezenta, pentru mine, un prețios argument în plus. Cred și acum că n-am greșit fiindcă, procedind altfel, aș fi obligat la o extinsă divagație: oricum, cele reproduse din lucrarea esteticianului Liviu Rusu reclamă precizări în ordinea unor fundamentale date filozofice, fapt care nu intră în „ambitiile” semnatarului acestor rânduri. S-ar fi impus efectuarea unor delimitări a sferelor conceptelor de adevăr, bine și frumos, pe temeiul raportării lor la planul existențial, al dezvoltării lor în lumina acestuia din urmă. Dar nu mi se pare activ și medita la șansele ofertei de aserțiunea lui Liviu Rusu.

Se cuvine să avem în vedere că, în estetica modernă, conceptul de frumos pare a suferi un lent, dar sigur, proces de eroziune. Edificiul acestui concept s-a ridicat prin secolii, cu adăsurile sau cu negațiile, cu revizuirile de sensuri sau cu modificările de planuri, în jurul cuvintelor lui Platon: „...un frumos ce trăiește de-a pururea, ce nu se naște și pierce, ce nu crește și scade; ce nu-l, în sfârșit, într-o privință frumos, într-una uril; (...) pentru unii da, pentru alții nu. (...) frumos ce rămâne el însuși întru sine, pururea identic stă ca fiind de un singur chip; frumos din care se împărăsește tot ce-l pe lume frumos, fără ca prin apariția și dispariția obiectelor frumoase el să sporească, să se micșoreze ori să îndure o cît de mică schimbare”.

Tudor Vianu a subliniat faptul că, din Antichitate pînă la Kant, estetica — avînd drept concept de bază frumosul — a fost o problemă de teoria cunoașterii și metafizică; Kant a organizat autonomia domeniului, dar deschizîndu-l spre psihologie. Abia prin fenomenologie s-a încercat înțelegerea imixtiunii psihologice, creîndu-se însă posibilitatea unor noi bresle. Ca atare, frumosul pare a deveni un concept insuficient: extremalabilitate a conținutului său a dus la apariția discontinuității genetice în estetică, la acceptarea istoriei esteticii ca serie discontinuă, la înțelegerea metodelor și punctelor de vedere.

Dar consultarea unei istorii a teoriilor estetice ne relevă un amănunt prețios: fără excepție, întotdeauna, arta a fost adusă în raport cu lumea înconjurătoare și cu subiectul, cu existența umană în genere. Așadar, însă, cînd frumosul a început a fi tratat ca mod existențial, insuficiența conținutului a fost evidentă. Au fost simțite ca minore, în noua relație, tensiunile interne ale domeniului; era pauperă structura sa, esența sa. Un nou concept, deci, tînde spre a deveni element prim-artistic.

Din cele mai vechi timpuri, omul a resimțit acut necesitatea de a exista și într-un alt orizont decît cel al realității imediate, concrete. A fost și este orizont cel al artistului, reprezentînd un mod superior de înțelegere și integrare în existența universală, o exorție a ultimului și cel mai înalt posibil mod existențial. Ca valoare impusă prin creație, arta nu poate fi o compensație, ci o necesitate. Actul de creație este un act de existență superioară, un act declanșat în spațiu și pe coordonatele unui „univers” anume: artistic.

MIRCEA BRAGA

Kurt Turcholsky: „CASTELUL GRIPSHOLM”

Prima carte pe care și-o amintesc Castelu Gripsholm este Spuma zilelor a lui Boris Vian. În ambele e vorba de o dragoste simplă, terestră în ton, dar foarte aeriană și flu în apariția ei. Un bărbat tânăr și o femeie tânără se iubesc liber, degajat, nongolant și fac o călătorie în Suedia (n. b., Suedia!). Toată povestea conține, așară de dulce lor far-miente, „salvarea” unei fetițe dintr-un internat unde era terorizată de o zgrîpuroaică directoră, evident: domnișoară bătrînă. Dar episodul cu fetița rămîne exterior cărții, istoric de dragoste de acolo, ca o paranteză.

Kurt și Lydia nu fac nimic deosebit, nici măcar nu se iubesc spectaculos: privește, se privește, conversează, insinuază, mo. flutere. Tocmai pentru asta cartea e dulce, ne sugerează un calm suav, respiră o stare de grație, calmul tandru și plăcut normal, elementare. Așa că o două carte pe care și-o amintesc Castelu Gripsholm este Paul et Virginie. Chiar dacă dragostea din Suedia e ceva mai senină decît cea din pre-exoticul decor al lui Bernardin de Saint-Pierre. Izolarea îndrăgostiților în ei înșiși, refuzul lumii sint aceleasi.

Să apară un al treilea într-un roman cu amor e inerent. Fără el, toată istorioara ar fi fost prea molecată. El, al treilea, se ivește, provoacă o momentană tulburare și dispore la fel de discret și năstrucnic cum apăruse. El, al treilea, e mal mult o sugție, un avertisment vocal: atenție, există oricînd și oriunde un al treilea. El reprezintă a-mestecul exteriorului în trebuirile noastre strict interne. Orice și-ar fi de suficientă stes, lubirea nu e ferită de imixtiuni, și imixtiunile metamorfozează, volt ori nu, multe. Tot o imixtiune, o socialului în sentimental, este și paranteza cu internului și felita. Vorba culva: iubim, dar printre înțituiți.

Concluzie: o carte de vacanță, o carte de volai, o carte — așa cum a vrut autorul — de făcut cadou prietenilor.

GEORGE PRUTEANU

POVESTEA MARMOTEI

O traducere de basme, fie ele și culte, nu-i un lucru la care să se poată ușor angaja cineva. Mai ales dacă printre autorii lor figurează și nume ca cel al lui Celomens Brentano, el însuși culegător de folclor, înseamnă că dificultățile sporesc. De două ori e nevoie de integrarea în spiritul folcloric; cel al poporului de la care traducem și cel al poporului în limba cărui se traduce. Herta Perez și-a asociat pentru supunerea celei de a doua dificultăți, se pare, un poet despre ale cărui legături cu folclorul nu se poate spune încă mai nimic și a încercat să biruiă sinoură, după părerea noastră, izbitind, pe cea dintîi. Căci, tălmăcirea din dialect (asa cum s-a făcut în cazul a două din piesele incluse în sumă) e o probă suplimentară a unei certe realizări.

Desigur, unele situații atestă posibilități neexploatate de stăruință în definitivarea textului. (Chiar la pagina 5 se vorbește de o căldură cu „turnuri și girnele”, alăturîndu-se termenii din care al doilea nu a fost fericit alfat; la pagina 103 se spune despre „tropăiul unei turme de oi” s.a.). Dar, cititorul e cucerit de funcționalitatea pe care romanticii i-au conferit-o genului și obține singur confirmarea judicioaselor observații din post-fata atît de echilibrat construită. Pe nesimțite, basmul îi apare ca o specie cu valori alegorice impresionante, pe care artistul precupit stie să le minuiască servindu-i țelul. Și pentru că adevărurile vizate să nu rămîni ascunse, scriitorii ce au abordat acest fel de literatură, fată de însușirile tradițional-folclorice ale genului, stabilesc un alt echilibru între fantastic și real, ponderea avînd-o veridicul. E a-cesta, poate, un din trăsăturile principale ale basmului cult, unde fantasticul își pierde orice rosturi explicative, fiind invocat doar cu valori etico-estetice.

V. ADASCALIȚEI

HEINRICH MANN, ASTĂZI

(100 de ani de la nașterea scriitorului)

Heinrich Mann este unul dintre cei mai de seamă reprezentanți ai satirei germane. A fost comparat cu Lichtenberg sau Heine. Se impune și comparația cu Tucholsky. La împlinirea a șase decenii de la nașterea lui, în 1931, criticul literar Ludwig Marcuse scria: „În Germania n-a mai existat cineva care să-i semene — poate exceptîndu-l pe Lichtenberg, dar acesta n-a avut de-a face cu astfel de monștri ca dînsul; sau Heine, care a fost însă mai voios și mai jucăus. Heinrich Mann a fost mai „civil” decît ei și mai intranzigent”. Într-un discurs rostit cu același prilej, poetul Gottfried Benn îl consideră pe sîrbătorit ca pe „maestrul care ne-a creat pe noi toți”, ca pe autorul „celei mai tulburătoare creații poetice a timpului”. Asemenea cuvinte entuziaste nu trebuie însă luate ad litteram și ele au fost, oricum, destul de rare.

Lunga tăcere așternută în Germania asupra numelui lui Heinrich Mann, după 1933 nu indică, firește, o scădere a interesului pentru opera sa, ci este o consecință a exilului. În patrie, cărțile îl fuseseră arse în piața publică de nazisti, contactul său direct cu poporul german s-a întrerupt pentru multă vreme; în străinătate, cărțile sale, mai puternic legate decît cele ale fratelui său Thomas, de condiții locale, nu s-au bucurat de audiența largă a scrierilor acestuia. De altfel, și înainte, singurul succes răsunător ce i-a fost hărăzit, se datora romanului *Profesorul Unrat*; și în acest caz, popularitatea cărții era determinată, nu în mică măsură, de ecranizarea și interpretarea rolului principal feminin din filmul *Ingerul albastru* de către Marlene Dietrich. Heinrich Mann a și spus, cu humor, că răsunetul cărții sale e rezultatul „capului meu și al picioarelor Marlenei Dietrich”.

În orice caz, cert este că H. Mann nu s-a bucurat niciodată de „vogă”. Spirit profund neconformist, răzvrătit de timpuri împotriva mediului său — burgheza sub imperiul wilhelmian — el și-a îndreptat atacurile împotriva prusacismului, dar și împotriva ipocriziei Republicii de la Weimar (în care — nu e mai puțin adevărat — crezuse și el un timp), împotriva militarismului reinviat și fascismului. Totodată, consideră ca pe un fel de dușmani personali pe burocratii obtuzi, pe filistini și conformiști și lovea în ei fără cruțare. A stîrnit astfel uri neiertătoare. E suficient un exemplu — concludent și pentru tendința autorului de a reda realitatea prin îngroșare caricaturală — pentru a ne face o imagine despre felul în care Heinrich Mann, nerespectînd tabuurile, asvirlea săgeți împotriva împăratului și a întregului sistem imperial.

Nu e de mirare că scriitorul a fost hulit de spiritele retrograde, supus atacurilor, contestat, la un moment dat chiar de propriul său frate. Mînat de un patriotism greșit înțeles, Thomas a ajuns în conflict cu el pe la începutul primului război mondial. În eseu său despre Zola, Heinrich Mann se desolidarizase de furia soviniștă și militase pentru înțelegere cu Franța și pentru terminarea războiului. Thomas, la rîndul său, situîndu-se pe poziții conservatoare și considerînd pe atunci războiului dus de Germania ca pe un „război popular, grandios, fundamental cîstîit, ba chiar solemn”, formulează în amplul său eseu *Reflecțiile unui a-politic*, un atac la adresa „literaturilor idealist-rationaliste” (*Zivilisationsliteraten*), vizîndu-l — după cum era ușor de recunoscut — pe Heinrich. Mai tirziu, prin evoluția gîndirii lor, frații s-au apropiat din nou. Încă în emigrație fiind, cu ocazia celei de-a 60-a aniversări a lui Thomas, în 1935, Heinrich Mann va spune: „A fost un drum lung, cel pe care l-am parcurs pînă acum, și va mai dura un timp. L-am început în aceeași casă, mai precis în aceeași cameră. Mari porțiuni de drum le-am parcurs împreună, altele le-am făcut despărțiți. În ultima vreme ne-a lovit un destin înrudit: ni l-am croit, desigur, singuri, fiecare pentru sine, într-o secrete armonie. Prin acest destin ni se arată că, de fapt, n-am avut niciodată motive să luăm abaterile de la drum în serios. Ce ni s-ar fi putut întimpla între timp care să nu fi fost cu adevărat frățesc!”

Spre deosebire de Thomas, Heinrich nu s-a bucurat de notorietate decît foarte tirziu și niciodată în același grad ca autorul romanului *Doktor Faustus*. Între altele și din cauza inegalității scrierilor sale, dintre care unele păcătuiesc prin stridențe sau patetism, apoi pentru că la Heinrich condițiile locale istorico-politice ale Germaniei se reflectă de multe ori atît de direct, încît dincolo de granitele patriei, ecoul cărților sale era firesc să fie mai slab. Iată însă că, după război, H. Mann revine la actualitate, mai cu seamă în Germania democrată, unde e redescoperit masiv pe toate suprafețele posibile: i se consacră studii, i se retipăresc cărțile. Început cu încetul e restabilit — după multă ezitare, explicabilă în conjunctura politică a perioadei postbelice — în drepturile sale și de exegeza vest-germană. „Acesta-i operă — își încheie Siegfried Sudhof considerațiile sale asupra operei lui H. Mann — ar trebui reluată și studiată din nou, pentru a face dreptate autorului său, un poet important și un mare stilist. Prin această operă va putea fi, totodată, înțeles mai bine timpul care a generat-o și a făcut-o să se înalte spre glorie”.

E ușor de observat că recomandarea „studierii din nou” a lui H. Mann pornește de la constatarea necesității reabilitării operei sale în realitatea vest-germană, unde, nu de mult, cu prilejul unei anchete inițiată de redacția revistei „Akzente” din Munchen, din 26 de scrieri și publicități întrebări cu privire la opinia lor despre H. Mann, doar 6 au dat curs invitației. Celelalte răspunsuri sunau cam așa: „Ar trebui să-l citesc din nou pe H. Mann”, „Nu sînt familiarizat cu opera lui”, „Am început să citesc pe Henri IV și am renunțat”. Aprofundînd cartea de memorii a lui H. Mann, O episod e trecut în revistă, în toată complexitatea și semnificația ei, un exeget vest-german, Klaus Schröter, subliniază actualitatea scriitorului, latura durabilă a operei și încheie în cuvinte valabile pentru întreaga creație manniană: „De cînd Friedrich Sieburg a comentat memoriile lui Heinrich Mann, de cînd Ludwig Marcuse s-a manifestat cu pedernia sa pentru Heinrich Mann, Hermann Kesten cu contribuțiile comemorative și Hans Magnus Enzensberger a editat și o culegere din eseurile sale politice, n-au lipsit în Germania occidentală voci care să-i deosească apăsăt și cu seriozitate acestei opere fără seamăn pe linia tradițiilor germane, influență și eficiență. Ne abținem să formulăm dorința din nou. În schimb ne permitem, cu satisfacția pe care o produce logica, să constatăm ce lăpșete unei opinii publice care nu aude pe unul din're cei mai mari educatori ai săi și nu-i este recunoscător.”

Heinrich Mann a fost un scriitor excelent, fără îndoială unul din scriitorii de frunte ai Germaniei. Ceea ce izbește înainte de toate în cele mai bune cărți ale sale este stăpînirea mijloacelor literare, puterea evocatoare a stilului,

arta compozițională. Autorul *Orășelului* și al monumentalei biografii a lui Henric al IV-lea este un scriitor ancorat în tradițiile literare ale secolului al XIX-lea, care a anticipat însă nu puțin din tendințele artei moderne — între altele e considerat drept unul din „părinții” expresionismului în Germania. A descris oameni și situații caracteristice pentru vremea în care a trăit cu o forță de sugesție atît de puternică încît multe din ele nu și-au pierdut încă din valabilitate. („Am fost mirat — scria recent Heinrich Böll — cînd am recitit *Supusul*, mirat și speriat: cincizeci de ani după apariția cărții am mai recunoscut în ea modelul unei societăți „supuse”).

Complexitatea personalității prozatorului german se traduce și prin diversitatea modurilor de exprimare: satiră pamfletară, grandoare și patetism, ironie și luciditate, toate supuse unei atitudini unitare și constante umanismului militant în numele căruia ia în mînă condeiul.

Cercul tematic în care se înscriu cărțile lui H. Mann coincide intractiv cu cel al operei lui Thomas: diversificat în zeci de personaje găsim și la Heinrich pe „artist”, opus burghezului conformist sau burghez el însuși fascinat de aventurile sensibilității. În *Orășelul*, un mic oraș italian e bulversat de sosirea unei trupe de operă în turneu, prilej pentru autor de a descrie pe omul de artă în numeroase ipostaze. O reprezentantă a artei-divertisment e cîntăreața Fröhlich din *Profesorul Unrat*, la fel Adele din *Viața serioasă*. Să pomenim și de neamuratele acțiuni din romanele și nuvelele lui H. Mann: Ute Ende și Franchini din *Goana după dragoste*, Leonie Hallmann din nuvela *Actrița*, Lea din *Capul* etc. etc. Remarcabilă e la H. Mann în-deosebi împletirea temei artistului cu motivul jocului, motiv ce-l însușește din perioada începuturilor sale. Scriitorul situează jocul printre elementele de bază ale existenței umane, urmîndu-l în două din variantele sale. Actul ludic ia la H. Mann pe de o parte înfățișarea unui joc al ființelor puternice de debordante de energie-e forma sub care găsim acest motiv în trilogia *Zeifele*, unde devine baza întregii construcții romanești, apoi, în continuare, în întreaga operă a lui H. Mann, pînă la scrierea de bătrînețe *Sullul*, manifestîndu-și valența sa eliberatoare și purificatoare. Fără de altfel, Mann figurează în epica sa și latura negativă a jocului, sfidare de către *homo ludens* a legilor morale, jocul paraziților, al drojdiei sociale care ajunge la putere în condițiile unei societăți ostile adevăratelor valori și-si ascunde lipsa de substanță sub masca minciunilor. Acest cabotinism sau „teatru de prost gust” — cum îl numește prozatorul, — capătă pentru el semnificația unei caracteristici de bază a epocii contemporane. Se ajunge astfel la o conexiune între motivul jocului și motivul escrocului, pe care o regăsim în câteva opere manniane de factură diferită, ca în strălucita satiră *Supusul* sau în opera fragmentară *Trista poveste despre Frederic cel Mare*, sugerîndu-se ideea cabotinismului care diminuează pînă și acele calități de jucător ale aventurierului ca iscusința sau temeritatea, însușiri pe care le posedă de exemplu simpaticul escroc Felix Krull al lui Thomas Mann. Latura aceasta a jocului o relevă la fel întreaga operă a lui Heinrich Mann de la *In țara huzurului* pînă la *Primire în lume*. În cea dintîi din lucrările amintite, Andreas Zumsee, o primă variantă a tipului de escroc în opera lui H. Mann, își folosește aptitudinile de comediant pentru a-și croi drumul spre înalta societate și eșuează doar pentru că nu se află la înălțimea rolului jucat. Junele arivist este o intruchipare a exocrochierii concepute ca o adaptare banal-burgheză la normal, în fond Andreas e un filistin, supus regulilor jocului într-o lume în care nimic nu e autentic, ci totul, fiecare fapt, fiecare gest, fiecare cuvînt, fiecare tăcere sînt numai manifestări ale unui ceremonial. Personajul principal imaginează, într-o serie de variante, aventuri erotice sordide, sau se joacă de-a scriitorul „înselat de puritate”. Minciunile lui Andreas, simulațiile sale au un caracter specific de surogat de prost gust și trivialitate. Sufletul fiind gol, poate fi umplut și golit după nevoi. Sentimentele și opiniile, preferințele și idiosincraziile sînt doar recuzite, mize în jocul arivismului. Folosîndu-se de formele nietzscheene face elogiul „partidelor” jucate în cercurile înalte: „Lichelismul — spune el — poate avea frumusețe și grandoare. Cineva care ruinează mase întregi de oameni, ca să bage în buzunar milioane nenumerate, ar fi criticabil din punct de vedere moral, dar, estetic, vorbind, ar fi o trăsătură de mărție. El întreprinde expediții de jaf ziua în amiaza mare și-si bate joc de lege.”

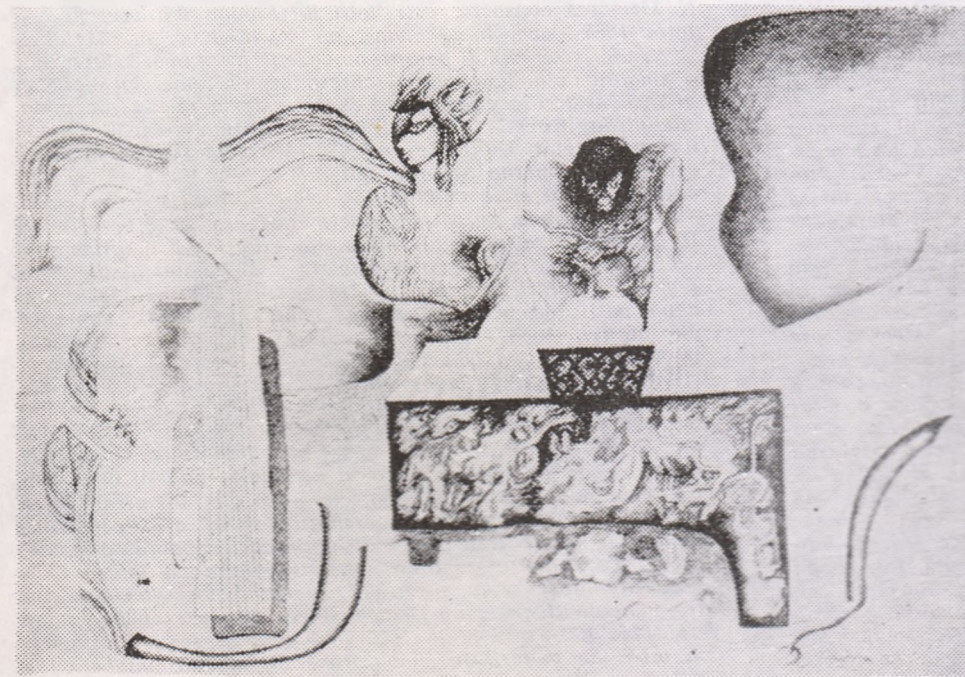
Marea temă contemporană a responsabilității omului, considerată ca o componentă a unui colectiv, face și ea parte din ciclul tematic mannian. Tratată cu participare pasională, o găsim în povestea lui Henric al IV-lea, regele Franței, erou umanist care stie să închine armonios așdirea și fapta; să subordoneze puterea politică puterii rațiunii. Pentru a crea figura lui Henric, H. Mann a cules datele din istoria Franței, ceea ce vrea însă romancierul să intruchipeze e triumful rațiunii asupra fanatismului de pretutindeni și de oricînd, cu scopul de a lovi în forțele înopozite ale spiritului său. O declară de altfel fățîș prin intermediul lui Henric, care se adresează generațiilor de după el: „Uitați-vă în ochii mei. Sînt un om ca voi; nu contează moartea, nici senințele ce ne despart. Păstrați-vă tot curajul în groaznică înclăntare în care alții dușmanii se aruncă asupra voastră. Opreși ai poporului pe care i-am detestat alții vor continua să existe; abia dacă și-au schimbat portul, nicidecum înălțisarea”.

Grandios și liric uneori, ironic altădată, H. Mann a fost mai cu seamă un scriitor satiric, cu un fond al satirei dure-nos. Paternic, direct și conștient legat de epoca trăită, minuieste satira în mod deliberat, ca armă politică. În primul rînd vizează țările profunde ale lumii în care trăiește, paze degetul pe rîni, se revoltă, strîgă, biciuiește. Adesea sarcasmele sale sînt amare și crispate, satira mai totdeauna puternic sarjată. Recurgem pentru exemplificare tot la *Supusul*. Iată una din cele mai faimoase secvențe: înflințea lui Diederich cu împăratul, moment crucial în existența „supusului”. Scena se petrece la Berlin. Împăratul se plimbă călare, de o parte și de alta a străzii e adunată multimea. La un moment dat, Diederich, împins de fanatismul său, rupe cordonul de poliști și se apropie de împărat, dar în avîntul său, luncă și cade într-o băltoacă. Împăratul trece mai departe rîzînd, căci își dă seama că e vorba de un supus devotat. Diederich rămîne un timp, sezînd în băltoacă, minjit cu noroi dar fericit că barem pentru o clipă a respirat același aer cu obiectul adorației sale, s-a simțit, mai puternic ca oricînd, o celulă din ansamblul puterii.

Nu întotdeauna se manifestă însă la H. Mann tendința de a scoate din viață ceea ce este general valabil. Modul în care își tratează materialul poartă cîteodată prea tare imprimată pecetea timpului, ceea ce face ca unele pagini din opera sa să nu mai aibă azi decît interes documentar.

O altă parte, cea mai importantă, din creația lui H. Mann a supraviețuit însă și face ca el să figureze printre numele celebre ale literaturii mondiale din secolul nostru.

HERTHA PEREZ



TIBERIU NICORESCU:

„Concert”

ȘCOALA SOCIALISTĂ DE LA IAȘI

Avântul revoluționar pe care l-a cunoscut România în anii de după primul război mondial s-a manifestat în primul rând prin puternica efervescență care domnea în mișcarea muncitorească din patria noastră. În cadrul procesului de refacere, pe baze noi, a mișcării care devine o coordonată principală a luptei proletariatului român, Iașul va fi mult timp în centrul evenimentelor, iar acțiunile din acest centru al mișcării muncitorești vor polariza atenția maselor muncitoare din întreaga Moldovă.

Elementele revoluționare din Iași au hotărât dezvoltarea mișcării muncitorești în concordanță cu noile condiții existente după greva generală din octombrie 1920. Una din măsurile preconizate în acest sens a fost înființarea Școlii Socialiste care avea o serie de obiective legate de problemele majore ce frământau masele muncitoare și intelectualitatea progresistă a acelor ani. Pentru realizarea proiectului menționat au fost stabilite, contacte cu profesorul C.I. Parhon, avocatul I. Schreiber, ziaristul C.R. Ghiulea și alți intelectuali cu vederi democratice, simpatizanți ai mișcării muncitorești. Activitatea Școlii Socialiste, alături de alte forme ale muncii de propagandă care i-au succedat în orașul Iași, a reînnoit firul tradițional al educării politico-

ideologice a membrilor de partid și a sindicaliștilor, a tuturor muncitorilor și intelectualilor progresiști. Astfel, Școala Socialistă ieșeană reprezintă o continuare la un nivel superior a cursurilor organizate de socialiștii români, la sfârșitul secolului XIX și începutul secolului XX, având sub aspectul structurii programului, unele asemănări cu Școala Socialistă din București, înființată de P.S.D.R. în anul 1913.

Școala Socialistă de la Iași a înscris o pagină remarcabilă în istoria mișcării democratice, contribuind din plin la răspândirea cunoștințelor științifice, la propagarea ideilor revoluționare în rândul maselor. Deschiderea ei s-a făcut la 20 martie 1921, în sediul din strada Langa (azi str. Max Wexler), în prezența a peste 400 de persoane. Cu acest prilej a fost sărbătorită și împlinirea a 50 de ani de la Comuna din Paris. În cadrul reuniunii au luat cuvântul C. I. Parhon — care a prezidat adunarea — Constantin Vornicescu, Eugen Relgis și ar L. Ghelenter. Adresându-se majorității auditoriului, format din numeroase categorii de muncitori și salariați din întreprinderile ieșene, organizatorii au arătat că „școala va fi condusă de profesori și studenți care, prin activitatea lor, vor contribui din plin la idealul socialist”.

Presa muncitorească a timpului a publicat cu regularitate informații privitoare la programul și disciplinele predate, precum și numele profesorilor și conferențiarilor invitați pentru a ține prelegeri în această școală. Astfel, ziarul „Iașul socialist” arăta că, din inițiativa unor elemente muncitorești și intelectuale, a fost înființată Școala Socialistă „care a reușit să adune toate elementele proletare conștiente rămase izolate după greva generală din octombrie 1920. Spre a exemplifica cinstea și martirajul socialist, Școala poartă numele lui Max Wexler”. În același număr al ziarului a fost publicat statutul școlii „al cărei principal scop este de a da muncitorilor socialiste cunoștințele necesare preceperii socialismului științific”. Articolele statutului se ocupau de organizarea cursurilor și activităților școlii, de componența corpului profesoral, de comitetul ei de direcție etc. În privința disciplinelor ce figurau în programul școlii, articolul 9 menționa că ele erau de două feluri: 1) științe pure ca medicina populară, fizica, matematica, chimia, biologia etc. și 2) științe sociale ca istoria, economia politică, sociologia, materialismul istoric etc. Toate aceste discipline au fost predate de nume cunoscute pentru mediul intelectual ieșean, între care C.I. Parhon, C. R. Ghiulea, Eugen Relgis,

S. Waldman, Al. Triandaf, Cr. Ilie, Dan Hulubei ș.a.

De-a lungul anilor, Școala Socialistă din Iași, și-a format un auditoriu constant, compus din muncitori, studenți, funcționari etc. Printre temele predate, cele legate de problemele sociale aveau o deosebită frecvență și aderență la masa cursanților, fapt care producea o vizibilă îngrijorare în rândul autorităților. Activitatea școlii a fost permanent în atenția organelor represive, care trimiteau cu regularitate forurilor superioare rapoarte amănunțite cu privire la cele ce se petreceau în cadrul ei. Dintr-un asemenea raport aflăm că atmosfera vie, dinamică și stimulatorie care domnea în cadrul dezbaterilor era întreținută de teme ca „Socialism și comunism”, „Viața lui J. Jaurès” etc. care iscau cele mai vii discuții, vorbitorii sprijinindu-și afirmațiile cu citate din opera lui Marx și Engels. Ocupându-se de cei care asigurau buna desfășurare a cursurilor școlii, rapoartele menționau că profesorii și studenții alegeau în special subiecte cu nuanță politică ce permiteau o pronunțată propagandă revoluționară. Asupra caracterului și a scopurilor școlii n-a existat nici un dubiu, organele civile și militare raportând că „școala are un evident caracter politic și revoluționar, tinerele elemente muncitorești fiind îndrumate spre comunism, aceasta servind ca loc de întâlnire a comunistilor locali...”. Peciind de faptul că școala nu poseda autorizație de funcționare și că în fruntea ei fuseseră descoperite elemente comuniste, organele oficiale au ce-

rut Ministerului de Interne închiderea acesteia „ca fiind un pericol contra siguranței statului”.

Ca suprem argument asupra „pericolului” pe care îl reprezenta Școala Socialistă era menționat faptul că nu de puține ori, în cadrul dezbaterilor inițiate de aceasta, erau discutate problemele legate de înființarea Partidului Comunist Român și afiliierii sale la Internaționala a III-a. Activitatea acestei școli a devenit din ce în ce mai cunoscută, mai apreciată, conferințele și expunerile ținute aici având un răsunet tot mai mare în diversele straturi ale societății ieșene din acei ani. Într-o perioadă de câteva luni a sporit simțitor alți numărul celor înscriși cât și al celor care participau voluntar la activitățile sale. Din informațiile documentare de care dispunem și din mărturiile pe care le-am adunat rezultă că, ne lîngă profesorii citați anterior, au mai susținut conferințe și cursuri în cadrul acestei școli, precum și al Școlii Sindicale, Ecaterina Arbore. Timotei Marin, P. Constantinescu-Iași, L. Gheller, Dr. V. Mărza ș.a.

Constatănd creșterea influenței școlii în rândurile muncitorimii și altor categorii sociale din orașul Iași, organele represive au căutat să împiedice cu brutalitate desfășurarea activității acesteia, arestînd și deferind curții marțiale pe câțiva din membrii ei.

Tradiția creată prin bogata activitate desfășurată a avut un însemnat ecou în epocă, generînd inițiative similare. Astfel, ca o continuare a Școlii Socialiste, în primăvara anului 1925, comisia locală a

sindicatelor din Iași a organizat o școală sindicală pentru cadrele care lucrau în domeniul muncii revoluționare. Alături practic sub conducerea Comitetului județean al P.C.R. Iași, școala sindicală a format numeroase cadre necesare mișcării sindicale și organizațiilor de masă. Bucurîndu-se de o numeroasă audiență, mai ales în rândurile tineretului muncitor, școala sindicală (pe care o considerăm o continuare a Școlii Socialiste datorită obiectivelor și profilului ei similar) a reluat cursurile de istorie a României, economie politică, istorie a socialismului, administrație sindicală, marxism-leninism etc., ținute de cei cunoscuți pentru legăturile lor active cu mișcarea muncitorească, între care menționăm pe Zoe Frunză, Vasile Mărza, M. Held, B. Braunstein, și mulți alții. Cursurile acestei școli s-au ținut, de asemenea, în sediul din str. Langa, de trei ori pe săptămînă, fiind urmate de seminarii și dezbateri pe marginea temelor predate.

În cei patru ani de activitate, Școala Socialistă s-a dovedit a fi o adevărată pepinieră de cadre bine pregătite. Programul Școlii Socialiste a constituit o autentică revelație, caracterizîndu-se printr-un spirit novator și modern, care îi relevă pe reprezentanții mișcării muncitorești ca și pe cei atrași de idealul revoluționar, ca pe adevărați pionieri și propagatori ai științelor sociale.

Activitatea Școlii Socialiste a avut urmări importante pentru dezvoltarea ulterioară a mișcării muncitorești, revoluționare și democratice din întreaga Moldovă.

L. EȘANU

BIBLIOGRAPHIA HISTORICA ROMANIAE

„La bibliographie est la science du livre et la condition première de toute science” nota un francez (vezi Barbu Theodorescu, Istoria bibliografiei române, București, 1945, p. 8). Această fericită formulă lapidară închide în ea semnificațiile și însemnătatea unei materii astăzi omniprezentă, care s-a transformat dintr-o „condiție primă a oricărei științe”, într-o condiție a progresului societății contemporane.

Efortul individual de întocmire a unei bibliografii exhaustive pentru o temă dată poate fi asemuit astăzi cu un Moloh ce devorează timpul și forțele întreprinzătorului, alterîndu-i grav eficiența și valoarea creației. Constatarea (veche, actualmente banală) este valabilă și pentru domeniul cercetării istorice, unde, pînă nu de mult, eram confrunțați cu o serioasă rămînere în urmă în această materie. Și iată că, într-un singur an (1970), încercăm satisfacția apariției a două bibliografii istorice generale consacrate perioadei ultimelor decenii: Robert Deutsch, Istoricii și știința istorică din România 1944—1969 și Bibliografia istorică a României I 1944—1969, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București, 1970, 386 p. (Autori: Ioachim Crăciun, Gheorghe Hristodol, Marcel Știrban, Ludovic Bathory, Gheorghe Iancu, Gelu Neamțu, Gheorghe Dumitrașcu).

Această din urmă bibliografie (la care ne referim în cele ce urmează) reprezintă volumul I dintr-o colecție intitulată Bibliographia Historica Romaniae, ceea ce înseamnă că va urma volumul al II-lea și că s-au pus bazele alcătuirii bibliografiei științifice curente a istoriei României. Este vorba, așadar, de un eveniment cărui se cuvine să-i acordăm o atenție particulară. O vom face, pe cît ne stă în putere, nu din unghiul de vedere al bibliografului, ci din cel al bene-

ficiarului, adică al istoricului cercetător. Ce-i drept, Bibliografia istorică a României este o operă de uz general. Colecția în care ea se integrează, structura lucrării și editura care a tipărit-o vădese însă că Bibliografia se adresează, în primul rând, omului de știință, oferîndu-i un instrument de lucru mult așteptat, menit să înlesnească sensibil progresul cercetării istorice. Tocmai acesta este, după părerea noastră, și punctul de plecare de la care trebuie să pornescă aprecierile celor interesați.

Neîndoielnic că experiența autorilor, judicioasa împărțire a materiei, cuprinderea a 7701 de titluri traduse și în limba franceză asigură volumului o largă audiență și utilitate. Specialistul în istoria României nu va fi însă scutit de unele dezamăgiri provocate, în parte, de motive independente de voința autorilor lucrării. Deși aceasta din urmă deschide seria unei colecții, cititorul nu are de unde lua cunoștință de menirea acesteia, de principiile pe care se va întemeia alcătuirea ei, de unele explicații tehnice necesare etc. (Ce înseamnă, de pildă, un asterisc la un nume? — p. 208, nr. 4746). Dar neajunsul cel mai supărător este caracterul selectiv al Bibliografiei, ceea ce presupune (volens, nolens) acceptarea unei doze de arbitrar și, în consecință, alterarea imperativului științific al colecției. Este regretabil acest consum de energie și mijloace bănești pentru o operă ce nu poate fi socotită nici completă, nici definitivă, nici fără cusur științifică, și cu atît mai mult cu cît ea inaugurează o serie ce ar trebui să ne ofere periodic bibliografia curentă a istoriei patriei. Să mai adăugăm că zgîrcenia cu care autorii au inclus lucrările românilor publicate în străinătate și, îndeosebi, inexplicabila lipsă a contribuțiilor științifice (consacrate istoriei țării noastre) apărute în străinătate și elaborate de străini stîrbesc vizibil din valoarea Bibliografiei. Ce se va întîmpla în volumul al II-lea, de pildă, cu lucrarea lui Hitchens privitoare la istoria modernă a Transilvaniei? Va fi inclusă numai pentru că a fost tradusă în limba română? Este de observat și cuprinderea unui număr redus de studii apărute în țară în 1969. În această privință, ce-i drept, trebuie luat în considerare și maniera de lucru a editurilor și tipografiilor, deși volumul a fost bun de tipar de abia la 15 decembrie 1970. Dacă volumul al II-lea va începe, cum este și firesc, cu anul 1970, este posibil să fie omisă o parte a producției științifice a anului precedent.

Bibliografia (așa cum a fost tipărită, nu așa cum am fi dorit-o) cuprinde — spune acad. C. Daicoviciu în Cuvînt înainte — „scrierile mai importante din domeniul științelor istorice apărute în cei 25 de ani de la eliberarea țării noastre [...], tot ceea ce s-a scris mai valoros” (p. V—VI). Promisiunea a fost, în mare, împlinită, lădă însă ca volumul să fie scutit de grave lipsuri și de unele erori. Ce-i drept, oricît de mare ar fi stăduințele și competența celor ce au elaborat Bibliografia, o ierarhizare perfectă a valorilor (mi de titluri) este imposibilă. Operația rămîne în bună măsură un act subiectiv și, oricum, va trezi destule nemulțumiri, știut fiind că unii autori au cele mai bune păreri despre propriile lor lucrări. De aceea am socotit o meschinărie eventualele reproșuri care ar viza numărul studiilor cu care s-au y a fost inclus în Bibliografie. Ceea ce am impuț autorilor, sînt lipsurile șocante și erorile evitabile. Iată doar cîteva exemple. Omiterea unor bibliografii (cea publicată în „Studii și cercetări științifice. Istorie”, Iași, an. IX, 1959, fasc. 1—2, p. 199 și urm.; Octav Păduraru, Anglo-Romanian and Rouman-English Bibliography, București, 1946 — circa 9000 de titluri), unor retrospective istoriografice (Al. V. Boidur, Știința istorică română în ultimii 25 de ani, Iași, 1946) apare cu atît mai inexplicabil, cu cît Bibliografia care face obiectul prezentării noastre este selectivă. De asemenea, au fost omise unele reviste, între care și „Revista medico-chirurgicală” din Iași, care are o rubrică specială de istorie medicală, din ea reținîndu-se numai o singură lucrare (nr. 4065). Lipsesc unele monografii (deci nu articole), cum ar fi cele ale lui Barbu Theodorescu, Un concurs universitar ce-

lebru (N. Iorga), București, 1945 și D. Ciurea, Moldova sub domnia lui Mihail Sturdza, Iași, 1947, ambele citate curent în istoriografia actuală.

Sînt greu explicabile și criteriile care au stat la baza alegerii micromonografiilor (monumente istorice) tipărite în editura Meridiane. În Bibliografie a fost inclusă, de pildă, micromonografia Cetățuia, București, 1966 (N. Grigoraș) și alte, dar lipsesc Curtea și biserica domnească din Piața Neamț, Zamca (ambele ale lui Leon Simanschi), Arbure și Biserica Sf. Gheorghe din Suceava (ambele ale lui I. Caproșu). Curios este faptul că autorii au preferat între micromonografia Biserica Trei Ierarhi din Iași (Editura Meridiane, București, 1965) și cartea purtînd același titlu (Iași, 1962, 118 p.) — ambele aparținînd lui N. Grigoraș — pe cea dintîi (un rezumat), omițînd-o pe cea de a doua.

Se pare că autorii Bibliografiei au manifestat o oarecare slăbiciune pentru lucrări ocazionale, editoriale etc. care, de regulă, nu aduc contribuții originale. În dreptul numelui L. Boicu figurează un editorial de 4 pagini (nr. 4614), dar lipsește studiul consacrat raporturilor româno-franceze publicat în Studii privind Unirea Principatelor, București, 1960. N. Grigoraș figurează (în detrimentul unor studii) cu un alt editorial (nr. 4096) din „Mitropolia Moldovei și Sucevei”, nr. 1—2, 1959. D. Șandru nu este menționat cu unul din cele mai valoroase studii ale sale despre politica Italiei în Balcani și România între 1924—1926 („Studii și cercetări științifice. Istorie”, Iași, nr. 2, 1962, p. 185—208). Exemplele ar putea fi continuate.

În domeniul istoriei universale autorii au fost nevoiți să se arate mai generoși (Figurează și dări de seamă, deși lipsesc și unele studii ca, de pildă, D. Ciurea, Problema începutului evului mediu occidental, în „Ethos”, vol. II, 1945). Socotim, pornind de la procedeele astfel general-uzitate, că partea a II-a, Istoria universală (p. 343 și urm.), trebuia să fie precedată de un capitol special consacrat istoriei relațiilor internaționale ale României. Or, studiile din acest domeniu au fost incluse la partea rezervată Istoriei României (p. 3 și urm.), deși este cît se poate de limpede că ele angajează în egală măsură (uneori chiar preponderent) istoria altor țări, istoria regională sau universală.

Un caz special, după părerea noastră, îl formează acele Contribuții științifice care sînt publicate în periodice de cultură generală. Credem că ele n-ar trebui ocolite de vreme ce publică uneori contribuții originale, care respectă metoda științifică de investigare, elaborare și prezentare. Dintre multe altele, avem la îndemînă un exemplu: articolul lui N. Grigoraș consacrat activității lui Simion Bărnuțiu la Iași între 1855—1864, în „Steaua”, an. XVII, 1966, nr. 8 (iulie).

Autorii au optat pentru procedeele menționării lucrărilor o singură dată, la capitolul corespunzător temei lor, fără să ia în considerare eventualele excepții de la regulă. De pildă, studiul lui Const. C. Angelescu, Dezvoltarea constituțională a Principatelor Unite de la 1859—1862 figurează numai la capitolul Formarea statului național român, 1859—1866 (nr. 4026), nu însă și la capitolul Istoria statului (p. 278).

Am semnalat, în sfîrșit, unele inadvertențe și erori: lui D. Șandru i se atribuie un studiu care nu-i aparține (nr. 3265), aceleași studii, publicate în mai multe limbi, figurează ca lucrări diferite (nr. 214 și 215, 1860 și 1862 ș.a.); două părți ale aceluiași studiu poartă indicative numerice diferite (nr. 1604 și 1605); Studii privind Unirea Principatelor, București, 1960, deși este o culegere de contribuții științifice (21 de articole), apare (nr. 4138) ca o monografie sau lucrare de sinteză; unii dintre colaboratorii la Contribuții la istoria dezvoltării Universității din Iași 1860—1960, vol. I—II, București, 1960, apar în bibliografie cu părțile elaborate de ei, alții (contribuții esențiale) nu; niciuna dintre cele cinci ediții prescurtate (apărute în cinci limbi străine) ale istoricului universității ieșene n-a fost menționată în bibliografie; la indice, Barbu Theodorescu apare, greșit, Theodorescu; nici un semn tipografic nu indică deosebirea dintre volum și articol; unele necorespondențe între indicativul citric din indice și cel din text: 6024 în loc de 6025, 1603 în loc de 1605 (evidentă greșeală de tipar); la tabla de materii în limba franceză, indexul alfabetic de autori nu este trecut în încheiere, ci la începutul părții a doua, l'histoire générale.

L. BOICU



VALERIU GONCIARUC :

„Clown”

STRAJĂ LA VIOLETE

— E o poveste cu zmei răi și zine frumoase?

— Este o întâmplare cu oameni. Ne-o relatează Karl Stefanic-Allmayer în inspiratul său vademecum: 33 de principii de conducere a întreprinderii. Se pare că împăratul Iosif al II-lea al Austriei în obisnuita sa plimbare prin parcul de la Schönbrunn a dat într-o zi peste o sentinelă într-un loc unde nu era nimic de păzit. Nici sentinela nici comandantul găzii nu au putut lămuri pe împărat ce anume se păzește în acel loc pustiu. Ei știau doar că din todeauna a existat acolo un post de sentinelă. Situația a putut fi clarificată făcându-se cercetări în arhivă. Se descoperă în fine, că Maria Tereza, copilă fiind, fusese fermecată de prezența primăvarațică a unei violete solitare în acel loc. Deoarece manifesta intensă îngrijorare cu privire la soarta acelei violete și pentru a se face plăcere unui copil răsfățat, s-a postat acolo o sentinelă. Cu timpul floarea s-a oștuit, Maria-Tereza și-a alinat alte pasiuni, dar straja a rămas, înfruntând anii.

— E o fabulă.

— Delicioasă și actuală. Istetul autor al celor 33 de principii se delectează urmărind omniprezența „străjei la violete” în variatele compartimente ale administrației. Gîndește-te numai cite rubrici sînt de prisos și rămîn albe în orice formulă care a devenit respectabil, avînd oarecare vechime. Și multe alte stereotipii, care ar fi doar amuzante, dacă n-ar absorbi energie socială.

— Anacronisme.

— Firește. Dar ni se atrage atenția ca acestea sînt de două feluri. Unele lucruri devin anacronice, altele se nasc anacronisme.

— Primul mi se pare un proces normal pînă la un punct, învechirea fiind o lege a devenirii.

— Firește, e normal ca instituțiile, organizarea, formele să îmbătrînesc. Dar nu e normal ca noi să nu observăm aceasta și să nu luăm măsuri.

— Mai grav este atunci cînd forma de organizare este de la început nepotrivită.

— Ca o haină rău croită, care ne împiedică să ne mișcăm în voie.

— Am descoperit un principiu de organizare.

— Ștefanic-Allmayer îl numește adaptarea continuă. A fi de veghe permanent.

— Astfel?

— Devenim ridicoli și înregistrăm pierderi. Bergson era convins că așa se naște comicul: „c'est du mécanique plaqué sur du vivant”, reflexul mecanic care acoperă viața.

— Știu: vameșii care își oficiază obșnuitul control asupra unor nenorociți naufragiați.

— Părinții care continuă să impună copiilor același program rigid și în timpul vacanței.

— Fiindcă ai ajuns la educație, mie îmi face impresia că „străjele la violete” prosperă pe terenul învătămintului.

— Cu efecte nu numai hazii, dar și păcătoare. Școala a rămas todeauna în urma societății. Abia astăzi ne dăm seama cite prejudecăți si pălînesc aici și încercăm să ne scuturăm de ele. Astfel, înfruntînd tradiții respectabile, reputatul psiholog și pedagog J. S. Bruner pornește la lucru cu ipoteza culezătoare că, folosind forme adecvate, se poate preda oricărui copil la orice vîrstă orice obiect. Experiențele pedagogice efectuate încurajează acest punct de vedere.

— O revoluție în învățămînt: din moment ce etapele procesului de dezvoltare a copilului nu mai au cuvîntul hotărîtor, putem adapta mai bine programul de învățămînt la cerințele societății, la idealul educativ.

— La aceasta trebuie adăugat legea valorilor atît de sugestiv exprimată de Corneille: „La valeur n'attend pas le nombre des années” — „Valoarea nu așteaptă ca vîrsta s-o măsoare” (St. O. Iosif).

— Ce vrei să spui?

— La o universitate americană, un student s-a distins în așa măsură în probleme de logică matematică, încît a fost însărcinat să predea cursuri colegilor săi. După cum vezi, el este și student și profesor în același timp.

— Și crezi că e bine?

— Excelent. Încă o „strajă la violete” a fost concediată. E bine să fie măsuri diferite pentru capacități diferite. Să facem loc talentelor, să cadă formalitățile din jurul lor.

— În acest scop s-au creat la noi clase speciale.

— Și trebuie să perseverăm pe această cale. Cît mai multă mobilitate. Are de câștigat și dezvoltarea individuală și progresul social.

— Dar cursurile, seminariile, examenele universitare?

— Universitățile au fost timp îndelungat adevărate muzee pedagogice, rezervații didactice, în care procedeele scolastice s-au fosilizat.

— Învățămînt oral și învățare mecanică.

— De care a venit în fine momentul să ne despărțim. Spiritul viu al căutării și înnoirii fertilizează acum acest teren.

— Febra preiacerilor ne-a contaminat și pe noi?

— Cu acest semestru intrăm în faza de experimentare.

— Va fi ușor?

— Va fi greu. Avem deprinderi.

PETRE BOTEZATU

Într-o definiție de largă circulație ce-și are punctul de plecare în gîndirea lui Aristotel, cauza este categoria filosofică care desemnează acel fenomen care în anumite condiții precede și determină un alt fenomen. Cauzalitatea se realizează în procesul intern al structurilor, unde sînt corelate cauza, efectul și condiția. Observăm ca literatura de specialitate folosește termenul cauzalitate sub mai multe înțelesuri. Aceasta a și făcut dificilă înțelegerea cauzalității, conducînd totodată la schimbări în formularea sa. Astfel cuvîntul „cauzalitate” este folosit pentru a desemna **legătura cauzală în general**, precum și dependența cauzală în particular, apoi îl găsim utilizat în sens de **principiu al cauzalității**, forma în care se afirmă legea cauzalității ca urmare a derivării permanente a cauzelor una din alta, și, în sfîrșit, îl găsim folosit ca **doctrină** care atestă semnificația universală a principiului cauzalității. (Vezi M. Bunge, Pricinnosti... Moskva, 1962).

Înțelegem în acest din urmă sens, cauzalitatea se identifică, conform unor opinii, cu determinismul, cum se procedează, de exemplu, în lucrarea „Problema cauzalității în fizica modernă” apărută în Editura științifică, București, 1963. Dar cuvîntul cauzalitate și determinism nu le putem acorda același înțeles. Relația cauzală are un domeniu de aplicare limitat, subsumîndu-se determinismului general.

Este necesar totodată să examinăm diferențiat utilizarea termenilor „cauzare” și „determinare”, aceste două noțiuni fiind socotite de unii filosofi ca echivalente, iar de alții, dimpotrivă, ca neechivalente. Într-o lucrare a sa, **The Foundations of Empirical Knowledge**, filosoful neopozitivist Ayer consideră că, de fapt, noțiunile determinare și cauzare nu se deosebesc prin nimic prezentîndu-se ca identice. „A determină B” și „A reprezintă cauza lui B”, sînt propoziții identice.

În lucrarea citată, M. Bunge arată că utilizarea cuvîntului „determinare” are semnificații diferite printre care aceea de: proprietate (calitate) sau trăsătură caracteristică, legătură necesară și procesul cu ajutorul căruia obiectul este supus ordinii în care se prezintă, proces în care obiectul dobîndeste determinarea sa (în sens de calitate). Prin urmare, pentru un obiect, a fi cauzat nu este același lucru cu a fi determinat.

Semnaltăm, de asemenea, că există interpretări diferite în ceea ce privește folosirea termenilor de condiție și cauză. S-a impus în această direcție punctul de vedere, susținut printre alții de Călina Mare, conform căruia, baza ontologică a distincției dintre condiții și cauze o constituie diversitatea calitativă a interacțiunilor din univers. Distincția constă în aceea că în ansamblul relațiilor de condiționare putem desprinde relațiile de generare care sînt tocmai relațiile cauzale. Din punct de vedere logic „relația de condiționare apare diferențiată de relația de cauzalitate, așa cum este deosebită condiționarea necesară de condiționarea suficientă” (Vezi P. Botezatu, „Schiață a unei logici naturale”, Buc. 1969, p. 254).

Ca relație între fenomene distincte, unde un fenomen este dat iar celălalt se află în

NATURA CAUZALITĂȚII

devenire cauzalitatea nu se identifică cu interacțiunea, unde sînt corelate fenomene deja existente. Nu orice interacțiune are caracter cauzal, ci numai interacțiunea genetică, care implică derivarea unui fenomen din altul. Cauzalitatea apare ca un gen de interacțiune, dezvoltîndu-se, astfel, dintr-o perspectivă relaționistă. Pe acest fond se ridică o problemă esențială, aceea a naturii relației cauzale, a statutului categoriei de cauzalitate.

După concepția empiristă, statutul categoriei de cauzalitate se prezintă în exclusivitate epistemologică, ea există numai ca relație dobîndită de experiența noastră în cunoașterea obiectelor.

Cauzalitatea însă nu se manifestă ca o categorie ce desemnează relațiile dintre idei, ci ca o categorie ce reflectă conexiuni și determinații din realitatea obiectivă. În acest fel, statutul său este ontologic. Contrar empirismului, cauzalitatea nu se manifestă ca o parte constitutivă a experienței, ci ca o formă a interdependenței obiectelor și fenomenelor materiale. Cauzalitatea are un statut epistemologic tocmai prin faptul că are o bază ontologică. Dacă, de exemplu, noi putem stabili intensitatea proprietății lui Y prin cunoașterea legăturii cu proprietatea lui X, pe baza relației $Y=f(X)$ aceasta o putem face numai pentru că în măsura în care această relație matematică are un sens epistemologic, în aceeași măsură ea are un corispondent obiectiv. În structura raportului de cauzalitate, ontologicul, gnosologicul și logicul se găsesc într-o strînsă interdependență.

Unilateralitatea în interpretarea cauzalității se manifestă și atunci cînd legea ontică a cauzalității este confundată cu legea întemeierii logice (rațiuni suficiente). Confundarea principiului cauzalității, care are un statut ontologic cu principiul rațiunii suficiente, care reprezintă în sine o procedură epistemologică, caracterizează raționalismul din epoca Renașterii cît și raționalismul contemporan. În epoca Renașterii, această confuzie a fost utilă pentru știință, întrucît ea s-a bazat pe încrederea nemărginită în explicarea raționalistă, în înțelegerea clară a structurii realității. Considerarea actuală a cauzalității exclusiv sub „aspect intelectual”, cum spune Enriquez, ca simplă regulă metodologică este cu totul nejustificată. Afirmînd că legătura cauzală nu este un raport logic, avem în vedere în primul rînd, faptul că nu reprezintă în sine un raport abstract de tipul xRy între obiecte abstracte. Cauzalitatea poate fi analizată cu ajutorul logicii, dar nu poate fi redusă la o noțiune logică. Deși paradoxal, pentru prima oară un filosof idealist, Leibniz, a arătat că în planul gîndirii logice, cauzalitatea se manifestă ca raport de necesitate logică, introducînd astfel distincția explicită între temeiul logic și cauza fizică sau reală.

Elucidarea naturii cauzalității capătă o semnificație deosebită prin raportarea principiului cauzalității la principiul inducției.

Important de reținut este faptul că acestea nu se identifică, deoarece legile naturii nu oglîndesc toate un raport de cauză la efect. Principiul inducției se răsfrînge pe de o parte la legăturile empirice, care constituie obiectul raționamentului inductiv, și prin aceasta principiul cauzalității apare mai larg, de altă parte principiul inducției se extinde la legăturile care nu sînt succesive, de asemenea obiect al raționamentului inductiv, și prin aceasta principiul cauzalității este mai restrîns. (Vezi E. Goblot, *Traité de logique*, Paris, 1928).

Rezultă că natura ontologică a cauzalității nu contravine cu nimic faptului că ea are și un aspect logic și epistemologic, numai că aceasta constituie o altă problemă filosofică.

În abordarea problematicii actuale a cauzalității un aport substanțial, prin aspectul ei general teoretic, îl aduce știința fizicii, care a și impus, de altfel, o nouă formulare a principiului cauzalității. Vorbim astăzi de o cauzalitate statistică, care constituie generalizarea noțiunii de cauzalitate dinamică din mecanica clasică. Noțiunea de cauzalitate statistică exprimînd corelația dintre cauzalitate și statisticitate, are un caracter neliniar, neunivoc. Deosebirea dintre relațiile cauzale dinamice și relațiile cauzale statistice se subordonează pe un plan mai general deosebiri între legile dinamice și legile statistice. De aici decurge actualitatea prezicării raportului dintre legile dinamice și legile statistice în fizică elucidarea problemei originii legilor statistice cît și înțelegerea filosofică a acestora. Procesele cuantice, în care relațiile cauzale interacționează cu factorii aleatorii, se supun acțiunii legilor statistice, ceea ce face ca starea viitoare a unui sistem cuantic să nu poată fi prevăzută cu certitudine ci cu probabilitate. Probabilitatea nu apare ca o negare a cauzalității în general ci a cauzalității mecanice, univoce. Sfera noțiunii de cauzalitate se mărește prin afirmarea compatibilității sale cu noțiunea de probabilitate, fapt care generează concluzia conform căreia determinismul nu este incompatibil cu statisticitatea, ci dimpotrivă îmbracă o nouă formă, proprie fenomenelor de masă aleatorii, unde interacțiunea cauzală este influențată de un cerc larg de condiții și interacțiuni. Categoria cauzalității include aîft comportare univocă cît și cea neunivocă, conducînd la o variantă neclasică a determinismului, determinismul statistic. Această nouă concepție despre cauzalitate și determinism este acceptată de numeroși oameni de știință și filosofi.

În contextul controversei actuale privind explicarea cauzalității, filosofia marxistă își dovedește cu prisosință forța interactivă și valoarea metodologică, bazată pe datele științei contemporane care, prin evoluția sa internă, a evidențiat cu intensitate funcția logică a categoriilor filosofice, cît și noile semnificații proprii acestora.

ȘTEFAN CELMARE



un diplomat ilustru: NICOLAE TITULESCU

„... în condițiile politice și diplomatice europene drept unul din cei mai remarcabili diplomați. Impresionat de marele talent al lui Titulescu, Edward Herriot a spus: „Acest ministru al unor țări mici este politic în stil mare. Ce am simțit...”

Titulescu a căutat să creeze bunăînțelegere și înțelegere între statele mici și cele mari. Pe această linie se înscriu eforturile sale pentru a menține pacea și relații de prietenie cu statele vecine și la același timp să extindă aceste relații și cu alte țări: „Orice politică externă serioasă se întemeiază înainte de toate pe bune raporturi cu statele vecine”. În toată activitatea sa diplomatică, Titulescu a făcut eforturi uriașe — conform propriilor sale înțelesuri: „Pace la război...” — pentru a realiza o alianță solidă cu Uniunea Sovietică: „Eu nu cunosc lăcomie în nici o discuție. Nu cunosc limită în setea mea de a înțelege cu alții”.

Dar pentru înțelegere între popoare era necesară pacea, amenințată de politica revanșardă promovată de state ca Germania și Italia. Titulescu a fost un antirevanșard și un antifascist convins. De la tribuna Națiunilor Unite, diplomatul român a înfăruit toate acțiunile ce subminau pacea și securitatea lumii. El și-a ridicat glasul cu vehemență împotriva pregătirilor de război și a creșterii pericolului fascist. Politica externă a României a fost orientată în această perioadă spre acest fel, politic despre care Titulescu spunea că nu a fost „nici monopoliul unui om, nici aporagiul unui

stat”, ci o politică a păcii și înțelegerii între popoare. Deși reprezentat o serie de mîini — ca și pe un muzicant — cu simțul rol de observator în deciziile importante de politică externă, Titulescu a avut înțelesul că diplomația română a avut înțelesul în numeroase probleme politice. Acțiunile diplomatice întreprinse de Titulescu în 1923 au avut succes și au marcat. Dar pe lângă aceste prestigii și succese internaționale, a crescut și influența sa în țară, pe se opunerea ideilor și concepțiilor sale progresiste. Pe această linie se înscriu eforturile sale pentru a realiza o alianță solidă cu Uniunea Sovietică. Titulescu a fost un antirevanșard și un antifascist convins. De la tribuna Națiunilor Unite, diplomatul român a înfăruit toate acțiunile ce subminau pacea și securitatea lumii. El și-a ridicat glasul cu vehemență împotriva pregătirilor de război și a creșterii pericolului fascist. Politica externă a României a fost orientată în această perioadă spre acest fel, politic despre care Titulescu spunea că nu a fost „nici monopoliul unui om, nici aporagiul unui

stat” și va zbate între viață și moarte. În numeroase localități ale țării, organizațiile democratice și muncitorești și-au arătat atașamentul și recunoștința lor față de marele patriot și diplomat. Cu ocazia unei întruniri publice din septembrie 1936, convocată în sala „Tomis”, Președintele sindicatului cereștilor din București declara: „Am un mandat din partea muncitorilor C.F.R. de a ura sănătate și viață lungă d-lui Titulescu care este singurul om politic de marcă, care a declarat în parlamentul românesc că dorește pacea (...) la război. Și nu există nici un muncitor care să dorească războiul”.

Omagii asemănătoare au venit și din alte colțuri ale țării.

După înălțările, Titulescu se va expatria în Franța. Pînă la sfîrșitul vieții, deși nu va influența direct politica externă a României, își va servi țara cu același devotament și patriotîm. Sub viziunea sumbră a conflagrației mondiale, a pătrunderii armatei germane a celui de-al III-lea Reich pe teritoriul multălit al României, în acel început de primăvară a anului 1941, se stîngea din viață, la Cannes, unul din cei mai mari diplomați pe care i-a dat vreedată pămîntul românesc. La 17 martie, Titulescu ieșea din timp pentru a reîntra veșnic în timp.

Activitatea lui Titulescu constituie pentru poporul român o pagină de mîndrie națională.

„Am fost prea sărac, ca să avem diplomați medocri”. Aceste cuvinte rostite de un om politic român, au fost confirmate pe deplin de Nicolae Titulescu.

ANGHEL POPA

Cea mai senzațională descoperire a secolului făcută în domeniul lingvisticii și cea mai bogată în consecințe privind istoria și sociologia e desigur cea a lui Maurice Guignard, autorul cărții „Cum am descifrat limba etruscă”, apărută recent și tradusă deja în cîteva limbi.

Ceea ce l-a îndemnat pe Guignard la acest studiu au fost în primul rînd tradițiile de familie normande și toponimia locurilor. Iar lumina, revelația, l-a venit din nord, de la vikingi, care au lăsat în obiceșuirea și toponimia normandă urme atît de adînci, încît sînt evidente și astăzi. Islandezii, în special, a fost cheia care l-a ajutat să forțeze secretele tabelor etrusce.

E lesne de închipuit, de pildă, emoția cercetătorului aflînd că acest cuvînt *thusc* (care înseamnă popoare din nord) se găsește identic în etruscă, islandeză și vechea norvegiană. Toscana, țara etruscilor, se numea *Thuscia* în limba latină. *Tusca*, numele femeii etrusce corespunde *Thuskăi*, numele femeii de rasă saxo-nă sau germanică. Falisci e numele unui trib etrusc, iar în norvegiană găsim *Falisk*. Sufixul *sk* în norvegiană se utilizează pentru a indica pe cel care aparține unei comunități, unei rase. Deci, *Falisk* înseamnă din neamul lui Fala, iar la islandeză așa erau indicate preotesele care celebrau sacrificiul divin și care formau o singură familie. Sînt aceleași preotese uriașe care apar în egipt pe unele monede ale orașelor mediteraniene sau sculptate în prora corăbiilor, înaripate și cu inscripția *Faleion*. Cum poate fi tradusă această inscripție gravată și pe binecunoscuta medalie a Elidei pelopone-

LINGVICĂ ȘI ISTORIE

ziene: FALCION-FA? Aici intervin elementele de gînușă, limba vorbită de către locuitorii de odinioară ai insulelor Canare, de la care spaniolii au preluat circa 500 de cuvinte. Gușna e înrudită cu etruscă și cu islandeză, astfel că Guignard a descifrat o tot prin islandeză, *Faleion-Fa* se traduce în islandeză *Faluhion-Fa*. Falu e genitivul de la Fala, preotessa uriașă, hion indică familia, mărișul, iar fa înseamnă a lupta. Deci inscripția se traduce „percheite unite prin preotessa uriașă luptă”. În ce privește orașul Elide, el are origine gușnă, numele lui derivînd din El-ild, adică „poporul fierciorii războinice”.

Traducerea textelor lidiene (inclusiv inscripțiile sardae) permit reconstituirea limbii gușne în cele două faze de evoluție. Basca a ieșit din prima fază, iar din a doua s-au născut limbile vorbite de tracii, lidieni, frigieni, etrusci și celti. Tot de aici derivă latina și greaca.

Deci fondarea cetății romane ar fi opera etruscilor sau a descendenților lor. Italia, de exemplu, vine de la Italia care în etruscă înseamnă „pășune divizată și împrejmuțată”, iar itali sau italiuni vine de la Italia-Lyth, adică „popor al pășunelor”.

La sfîrșitul regalității, etrusca era limba oficială și cîntă în timp ce latina se forma ca limbă populară. În ce privește greaca, să cităm un exemplu. La Atena și în Tesalia agapele erau numite *Elaphéboles*, cuvînt descinzînd din islandeză și anume din

Elja-Afi-Boti care înseamnă „pahar pentru băut al lecioriei preotese”.

În feiul acesta, știm acum că toate limbile europene și deci toate popoarele respective au aceeași origine. Cit privește absența consoanelor sonore în inscripțiile etrusce, ea e explicată de Guignard prin legile prescurtărilor.

Gratie inscripțiilor lidiene descifrate, s-a stabilit, între altele, că în societățile primitive etrusce și gușne autoritatea era exercitată de o singură lecioră, ea deținînd puterea maritală asupra consoanelor ei și puterea paternă asupra nepoților, care se considerau copii ei și cărora le transmitea numele de familie. Sistemul a lăsat urme în instituțiile care, mai tîrziu, i-au luat locul. Una dintre acestea e colegiul vestelilor de la romani. Pe măsură ce sistemul agnatic și patriarhal se impuse, zeii luară locul zeitelor.

Astfel, la evrei Guignard descerne nu numai o origine gușnă și lidiană reflectată în numele proprii din vechiul testament, ci ne demonstrează că levitii au sters din textele biblice tot ce amintea sistemul bazat pe matriarhat și că, chiar originile creștinismului urcă la gușni și esenienii.

Iată, deci, unde se poate ajunge pornînd de la un simplu studiu lingvistic.

(După „Le Figaro Littéraire” nr. 1288—1971).

ZDRAVSTVUI, MOSKVA! (III)

Respirația modernă a capitalei sovietice pare domolită într-un sens, de faptul că Moscova trecută, Moscova muzeală nu-și cedează zonele de influență. Marile galerii, saloanele de artă, expozițiile sînt deschise zilnic și cunosc o mare afinență de vizitatori. Casele memoriale, arhivele, plăcile de pe zidurile caselor, statuile fac să trăiască în prezent umbrele și șoaptele unui cortegiu impunător de mari luptători revoluționari și deopotrivă de mari cărturari. Sînt nume care acoperă istoria, știința, literatura, teatrul, muzica, baletul și care și-au legat soarta de acest oraș. Mai presus de amintirea păstrată în arhive și documente, e vorba de un spirit specific care a însușit și dominat, constituind secretul persistenței unui flux cultural și artistic, o asimilare a valorilor din lume și o restituire a aceleiași lumi în versiuni, după cum se știe, aceeași exemplare. Trecutul trăiește în prezent și participă la definirea acestui prezent, încadrat în structura istoriei contemporane.

Cu precădere, cinstirea memoriei marilor poeți, a marilor scriitori, care au fost adesea și marii profeti ai Rusiei ține de spiritualitatea și psihologia specifică a acestui popor. Nicăieri poate literatura nu definește mai pregnant elementele esențiale ale spiritului întregii culturi, permițînd pătrunderea în procesul și stilul civilizației rusești.

Brahms spunea că „muzica face parte din temperamentul vienezului”. Tot astfel s-ar putea afirma că literatura face parte din temperamentul rusului. Scriitorii sînt aici cunoscuți, respectați, iubii și oameni de diverse profesii sau interese, nu sînt niciodată plictisiți de vreo temă literară. Ideea de literatură nu e sinonimă cu divertismentul, e o noțiune complexă ce se ridică ce-i drept pe temelile unei mari tradiții. Despre acest lucru, poate convingător de exemplu, succesul nebănuit de care se bucură spectacolele în care un singur actor recită versuri din poezi clasice și contemporane. Publicul vine nu numai ca să se îmbete de muzica versurilor, ci vrea să audă răspunsul lor: social, vrea să găsească ceva care să-i satisfacă o dorință, căutările, să răspundă la întrebările lui civice.

Aceeași afinență a publicului la serile organizate la Casa Centrală a literaților.

Ca invitată la scriitorului Fazil Iskander și a soției sale, particip la o seară închinată memoriei lui Lev Kossig. Cuvîntul de deschidere e rostit de Konstantin Simonov, veteran, robust, sprinten. Doar părul alb și unele cute pe obraz îi trădează vîrsta. Personalități marcante din diferite domenii evocă figura scriitorului comemorat. Sala arhitecturală, climatul de frumoasă reculegere face corp comun cu sensibilitatea rusească, în care concepția despre scriitor și literatură trezește ecouri adînci. „Cloc-ul serii e ocazia însă apariția poetului Andrei Voznesenski, alt de fapt și atît de disputat. Celebritatea lui timpurie și amplitudinea de desfășurare mondială, a dat deseori pieptis cu critica. Scrisoarea aparține a lui Voznesenski este însă capabilă să răsunec într-un edificiu de contestații și scepticisme. Cu alina lui tinerească, adolescențină aproape, într-o jachetă de piele și un pulover albastru pe gît, cu ceva sfios și refuzat în gesturi, cu niște ochi meditațivi și totodată de o stranie încordare, ființa lui reală se suprapune exact pe admirabila caracterizare pe care i-a făcut-o Valentin Kataev: „O eprubetă cu un reactiv luminos de o putere deabolice. Un Arthur Rimbaud pictat de Rubliov”. Recită versuri noi și vechi și întreaga sală îl ascultă într-o înaltă atenție, urmărindu-i buzele albite de emoție. Sentimental fondamental pe care îl transmite este acela că adevăratele poezii începe în momentul cînd poetul, deslușit de convențiile formei, metricii, tradițiile de gust, își coboară vocea unică, irepetabilă, îndrăzneată, tensă la început, calmă, gândirea lui liberă, scâpătoare.

La o altă seară, închinată amintirii lui Ehrenburg, vocea scriitorului, imprimată pe bandă, ne dăruie versuri ce par scrise în acest an, în această iarnă. Margarita Aligher spunea în acea seară: „Destinul lui a fost feroce pentru că a trăit o viață desfășurată în călătorii, în lărmă, în fața, o viață plină, coplesitor de interesant. Pentru că a fost un destin de creator, oricît de multe perioade de adversitate i-a fost dat să întâmpine de-a lungul unei vieți de luptă. Pentru că Ehrenburg n-a ajuns să cunoască bătrînețea suferințelor. Pînă și în moarte a fost feroce, pentru că e la răpît nu după vreo îndelungată și umiltoare scierință...”

Desigur, cunoașterea scriitorilor sovietici „la ei acasă” își capătă adevăratele semnificații nu atît în ocazii de aniversare, care își au inerent rigiditățile lor, ci în contacte umane firești, apropiate, lipsite de orice convenționalism și de aceea reconfortante. Ele își deranjează stilul mediului literar sovietic, atmosfera acelei „sreda”, cu viața ei intelectuală viguroasă, sănătoasă și dură în cîmpul ei, bine informată și sensibilă la adevărul moral și intelectual.

Ceea ce dă conținut acestor relații de o surprinzătoare cordialitate, discuțiilor „de durată” seara sau noaptea la un „pahar de ceai” (care înseamnă de fapt o adevărată masă) este desigur opera, creațiile literare citite, cunoscute în prealabil.

Proza lui Fazil Iskander, spirit satiric de născut aparte, este cunoscută la noi prin volumul „Zodia Kozloturului” și mai recent, prin cel apărut la „Junimea” — Iasi sub titlul „Să-i dăm de rușine pe falsificatorii de bani”. Este o proză fluentă și limpede — idealul din totdeauna al scriitorilor ruși, — care exploatează viguros o admirabilă și expresivă limbă rusă cu un spațiu de reflecție și sugestie ce atestă o deplină maturitate a prozatorului. Convorbirea cu el este savuroasă, așa cum se putea bănuși și din ceea ce scrie, iar relațiile cu el și cu fermecătoarea sa soție Tonia se înnoadă ușor și firesc, simplu și cordial de parcă am fi prieteni de cînd lumea. La invitația sa, l-am vizitat, împreună cu Tonia Iskander, la Casa de creație a scriitorilor de la Maleevka (se află la vreo 200 de km de Moscova, înconjurată de pădure, liniște și aer pur. În treacărt fie spus, vizitatorul, fie el simplu iubitor de literatură, fie el specialist, poate întîlni aici reprezentanții cei mai diferiți ai literaturii sovietice contemporane)

Sotii Iskander și cercul lor de prieteni își fac o plăcere să te invite, să te introducă în diferite medii intelectuale. La Maleevka, au ținut cu orice preț să cunosc pe unii dintre celebrii lor cîntăreți cu ghitară. Este vorba de un gen cu totul specific, care înfloarește azi nu în muzica, ci în poezia sovietică. Pentru că aceste „cîntece” sînt de fapt un chip deosebit de a face poezie, un chip nou de a transmite versurile, un adaos de manifestare a talentului ce se dăruie lumii.

Șansonetistii sovietici — să le spunem așa, deși termenul este impropriu, pentru că nu se pune problema „execuției” propriu-zise — nu pot fi comparați cu cei străini. Sînt în primul rînd poeți.

Acasă la familia Iskander, am avut onoarea să o cunosc pe fiica lui Ehrenburg, Irina Ilinicina, despre care se vor-

bește în „Oameni, ani, viață” și care nu aparține numai memorialisticii ilustriului ei părinte, ci unei mari și supreme aristocrații — aristocrația spiritului. De asemenea, pe criticul B. Sarnov, a cărui aleasă și solidă cultură, unită cu un talent fin și subtil de critic și istoric literar

l-au impus în primul plan al criticii sovietice contemporane. Împreună cu soții Iskander și cu prietenii lor — poeții Oleg Ciuhontev și Huta Gauča (Gruzia) am petrecut o după amiază în atelierul pictorului Boris Birgher — un alt bun prieten al lui Fazil Iskander și după părerea noastră, al literaților profane — unul dintre reprezentanții cei mai de seamă ai picturii sovietice.

Oleg Ciuhontev, pe care îl cunoșteam din poezia sa în care stăpînește desăvîrșit intonațiile înalte, proprii poeziei clasice ruse, e un om închis în sine, ceea ce nu înseamnă posomorît. Are un fel de indiferență severă și totodată luminoasă, o cufundare totală în viața continuă a sufletului, într-o încordare sfîrșită de propriile-i poezii. Trăsăturile acestea sînt relevate și în portretul pe care i l-a făcut Birgher și pe care-l avem în fața ochilor, alături de cel al unei femei fulgurante, ireale tragice, care o înfățișează pe Nadejda Mandelștam (soția poetului Osip Mandelștam).

Garza noastră are un aer afabil și zîmbitor — dacă n-ai ști că e pictor, l-ai putea lua orice altceva: sportiv, fizician etc. Ochiul lui cu sclipiri vii, cercetătoare, pătrunzătoare îți corectează însă pe loc impresia. Două pinze înfățișează perechea Don Quijote — Sancho Panza — una din ele îi era deja oferită lui Heinrich Böll, prietenul lui Birgher. Povestea lui Don Quijote în limbajul culorilor lui Birgher nu vrea să impună o concluzie anume, este o structură deschisă care propune o stare de spirit, o predispoziție, o meditație. Există în ambele variante un dramatism fără violență și duritate. Contemplăm, de asemenea, nuduri într-o viziune cu totul neobișnuită pentru pictura rusă, după cite îmi dau seama. Culorile pe care le preferă amintesc ușor de ardența calmă a unui Bonnard sau Marquet, dar țin de o paletă personală care are vocația unui drum inedit, rezemat pe o înzestrare temperamentală. Sînt pinze în care totul se contopește într-un elan de tandrețe și împăcare, pinze care sfidează orice discuție despre „criza imaginii”, prin neobișnuita capacitate de a stabili instantaneu comunicarea cu spațiul convențional al tabloului. Boris Birgher preferă însă naturile statice. După cum mărturisește „construiesc cadre nu pentru că vreau să formulez o opinie utilă altora despre ele, ci pentru că imaginea subtilă, dar nu subterană, a purei picturalității mă obsedează. Restul este completat de... Sfîntul Pafnutie!” (Mi se explică că așa e numit aici patronul artelor plastice).

Boris Birgher duce o viață foarte modestă, nu face declarații în grup despre vreo solidaritate de școală sau tendință, considerînd că experiența artei moderne nu poate fi decît una prin excelență individuală și singulară (Chiar și asupra tablourilor pe care ni le-a prezentat glumea, căuțind să ne convingă că: Don Quijote este Oleg Ciuhontev, Sancho Panza — Iskander, iar Rosinanta... e el însuși!). Nu este stăpînit de dorința de a sparge lăcerea din jur, de a-și auzi numele rostit de alte guri și stăpînind cugete. E un caz exemplar care convinge că orgoliul și arta sînt netangente între ele. În ambianța unei asemenea picturii s-au dus în acea după amiază discuții învîlmășite, blajine, dar care într-o clipă deveneau aprinse, despre artă și literatură despre realizări și izbînzii ce se măsurau prin etalonul artistic al unor înaintași celebri. Protecția fascinantă a altor nume prestigioase și altor evenimente de istorie literară nu stă însă sub semnul conservatorismului. Dimpotrivă, remarcă pe care am făcut-o și cu alte prilejuri, nevoia permanentă de confruntare, tipică pentru acel mediu intelectual sovietic pe care l-am cunoscut, are oroare de lucruri definitive, de autorități implacabile. Scriitorii, filozofii, artiștii din trecut îndepărtat sau apropiat, sînt puși în circuitul vieții contemporane, trebuie să dea seama, cu mult după ce au murit, de ceea ce au făcut sau au gîndit.

Momentul învăluit în încrederea spontană și necondiționată, invită în numele Literaturii și Artei îți dădea certitudinea că, trăind cu intensitate viața, oamenii se pot înțelege, că nu există bariere în calea comunicării.

NATALIA CANTEMIR
Moscova, ianuarie 1971



EILA HILTUNEN: „Monumentul lui Sibelius (Fragment)”

comentariu

ȚĂRILE ANDINE

Situate la sud de Rio Grande, cele cinci țări care alcătuiesc Pactul Andin (Peru, Bolivia, Chile, Ecuador și Columbia) cunosc în prezent mutații deosebit de semnificative, pe linia întăririi suveranității naționale asupra bogățiilor acaparate de monopolurile străine, în special nord-americană. Ele au hotărît să supună investițiile de fonduri străine propriilor interese economice — care merg în sensul accelerării dezvoltării lor industriale — și să interzică acestor investiții accesul în principalele sectoare ale activității economice. Din capitalele andine se apreciază că prin aceste hotărîri, care urmează să intre în vigoare pe la mijlocul anului curent, balanța de plăți a acestor țări va beneficia de noi asigurări, iar guvernele respective își vor exercita cu și mai multă fermitate dezvoltarea economiei lor naționale. „Țările Pactului Andin, declara Jorge Valencia Jaramillo, ministrul columbian al dezvoltării și actualul președinte al grupării, au reușit ca pentru prima dată, să cadă de acord asupra unor măsuri de o asemenea importanță”.

Fixarea sectoarelor tabu pentru investitorii străini, limitarea la numai 14 la sută a transferurilor lor anuale de beneficii în exterior și creșterea participării naționale în cadrul întreprinderilor străine din zona andină — iată tot atâtea atuuri cîștigate de țările din America Latină în lupta pentru o independență economică deplină.

Dar sînt și alte aspecte, tot atît de semnificative pentru transformările ce au loc în aceste țări. În Peru și Bolivia, imensele „haciendes” deținute în majoritate de firme străine au fost expropriate și s-a trecut la practicarea unei agriculturi de tip cooperatist. În lunile din urmă, Frontul Unității Populare, venit la putere în Chile, a trecut la măsuri concrete. Una dintre acestea a fost crearea Consiliului național al muncitorilor agricoli cu menirea de a conlucra în adoptarea deciziilor guvernamentale privind agricultura.

Guvernele Alvarado și Allende au adoptat măsuri similare și în domeniul industrial. Instalațiile din industria de extracție a cuprului și a petrolului aparținînd monopolurilor nord-americană au fost naționalizate. Guvernul Alvarado a început seria de reforme economice prin naționalizarea complexului petrolifer Talara aparținînd societății International Petroleum Company. Cîrînd, după acest prim act, a fost anunțată preluarea administrației minelor societății „Anaconda”. Aceas-

tă societate va trebui să facă față unei noi lovituri deoarece actualul guvern chilian a înscris în programul său un punct similar. În concepția administrației peruviene, industria va fi dirijată de stat în baza unei legislații speciale, așa-numita „ley de industrias”, despre care președintele Alvarado spunea că este menită să „stimuleze dezvoltarea unei industrii dinamice, cu adevărat naționale, care tinde să garanteze independența economică a Perului”.

Episodul bolivian, precedat de cel peruvian, constituie doar un element al procesului mai larg de reevaluări ce cuprinde în prezent nu numai țările andine, ci întreaga Americă Latină. În presa mondială se vorbește chiar despre un „fenomen peruvian”, ce se repetă într-un fel și în Bolivia, și care este cu totul neobișnuit din punctul de vedere al concepției tradiționale despre rolul armatei în țările Americii Latine. Prelund puterea, ofițerii peruvieni au lansat un program ce poate fi rezumat în îndăturarea rămirii în urmă a țării și, în strînsă legătură cu aceasta, cucerirea independenței economice. Programul, ce a depășit stadiul proclamării, după cum am văzut mai sus, denotă într-adevăr apariția unor tendințe progresiste în rîndul forțelor armate din această zonă geografică — firește nu în toate — și care au și alte explicații: schimbări în componența socială a ofițerimii, care devine tot mai legată de reprezentanții intereselor economice naționale, tradițiile patriotice moștenite din perioada luptei împotriva asupririi coloniale spaniole. „Acesta nu este o lovitură de stat ca celelalte... multă vreme în Peru și alte țări ale Americii Latine loviturile de stat se reduceau la aceeași schemă: anumite grupuri politice obțineau sprijinul unui general care acționa pentru ele în vederea înlăturării guvernului... Dar armata s-a schimbat... A învățat multe și a devenit tot mai conștientă de probleme naționale... declara revistei „Express” generalul Sanchez, primul ministru peruvian.

Fenomenele care au loc în țările andine sînt privite cu interes, deoarece ele urmăresc în ultimă instanță asigurarea independenței politice și economice a țărilor din această parte a continentului sud-american. Din acest punct de vedere, activitatea Pactului Andin reprezintă „una din cele mai eficiente inițiative luate în ultimul timp de țările sud-americană”, după cum aprecia recent președintele ecuadorian Velasco Ibarra.

RADU SIMIONESCU

cronica

săptămînal politic, social, cultural

Colegiul de redacție:

AL. ANDRIESCU, N. BARBU (redactor șef adj.), CONST. CIOPRAGA ION CREANGĂ, AL. DIMA, ILIE GRĂMĂDĂ, DAN HATMANU, MIRCEA RADU IACOBAN, GAVRIL ISTRATE, LIVIU LEONTE (redactor șef) GEORGE IESNEA, P. MILCOMETE, ȘTEFAN OPREA (secretar general de redacție) CR. SIMIONESCU, CORNELIU STURZU, CORNELIU ȘTEFANACHE (redactor șef adj.), NICOLAE TATOMIR.

Prezentare grafică
VALER MITRU