Proletari din toate țările, uniți-vă!

cronica

SĂPTĂMÎNAL POLITIC-SOCIAL-CULTURAL • ANUL VI • Nr. 18 (273) • SÎMBĂTĂ 1 V 1971 • 12 PAGINI 1 LEU

1 MAI 1971

In acest an jubiliar, al semicentenarului partidului, ziua de 1 mai revine ca un leit motiv în numeroase evocări în care este reconstituită istoria de dramatică luptă și hotărîtoare biruință a mișcării muncitorești din țara noastră. Devenită încă de la sfîrșitul secolului trecut zi a solidarității celor ce muncesc din lumea întreagă, ea și-a împletit la noi sensul simbolic militant cu cel tradițional sărbătoresc al Armindenului, prinos adus primăverii înnoitoare. In acest fel, tradiția îmbogățește metaforic caracterul manifestărilor de 1 mai, marcînd evenimentul cu o particulară notă a distinctei spiritualități românești. Prezentă în folclor, cîntată de poeți, sărbătorită de întregul popor, luna mai a alimentat prin explozia ei de vitalitate și frumusețe elanul oamenilor acestui pămînt, angajați într-o acțiune plină de generozitate și dăruire pe linia marilor împliniri de neatîrnare, libertate și echitate socială. Intr-adevăr, în luna mai ne-am cucerit independența de stat, în mai am sărbătorit victoria Eliberării, în mai sărbătorim constituirea în țara noastră, acum 50 de ani, a Partidului Comunist Român, care conduce poporul pe drum de bărbătească luptă și patetică participare la făurirea unui destin măreț, cutezător.

Se cuvine deci să întîmpinăm cu emoție și legitimă mîndrie ziua de 1 mai, integrată tot mai profund istoriei și conștiinței poporului nostru prin ceea ce a reprezentat și reprezintă ca manifestare a voinței și hotărîrii de acțiune unită a clasei muncitoare, ca desfășurare de forțe antrenate în lupta pentru bunăstare, progres și solidaritate internaționalistă.

De pe platforma dinamicului șantier pe care-l constituie azi țara, aflată în plin proces de desăvîrșire a construcției socialiste, de la nivelul înaltelor cote cucerite ca urmare a realizării obiectivelor trasate de Congresele al IX-lea și al X-lea, ziua de 1 mai din acest an ne oferă perspectiva unei Românii socialiste înfloritoare, prestigios afirmată în concertul relațiilor internaționale politice, economice, culturale. In organizarea și conducerea revoluției și construcției socialiste, Partidul Comunist Român se călăuzește după concepția marxist-leninistă despre socialism, ca orînduire în care proletariatul, eliberîndu-se pe sine, eliberează întreaga societate, în care tot ce se înfăptuiește trebuie să aibă drept rațiune supremă desăvîrșirea bunăstării materiale și spirituale a omului, asigurării libertății, dezvoltării și afirmării plenare a personalității fiecăruia. Această concepție și-a găsit o reflectare fidelă în programul de făurire a societății socialiste multilateral dezvoltate, cuprinzător fundamentat teoretic și practic în raportul prezentat la Congresul al X-lea al partidului de către tovarășul Nicolae Ceaușescu. Pentru a atinge obiectivul stabilit se are în vedere, în egală măsură, dezvoltarea și modernizarea rapidă a forțelor de producție, permanenta expansiune a științei, învățămîntului și culturii, perfecționarea neîntreruptă a relațiilor sociale, lărgirea din ce în ce mai mult a democrației, organizarea mereu mai bună a societății, creșterea sistematică a nivelului de trai al poporului.

Primele luni ale noului cincinal desfășoară în această perspectivă un impunător bilanț al succeselor dedicate zilei de 1 mai, Ziua Muncii, și semicentenarului partidului, dedicate vieții noastre noi care-și găsește în imaginea primăverii înfloritoare cel mai desăvîrșit simbol.

CRONICA

Ștefan cel Mare — Foto: ION MICLEA (din ciclul „Iașul marilor iubiri").

Estetică și viață

TRANSFER DE SEMNIFICAȚII

Trăim epoca ritmurilor accelerate și nostalgia claustrării în spații de viață care să ne aparțină exclusiv. Practic, civilizația modernă, această civilizație tehnică perfectibilă, ne-a plasat de mai bine de jumătate de secol într-un spațiu deschis în care nu ne mai putem ascunde. Calitativ, izolarea astronauților din echipajele Apollo nu are nimic comun cu retragerea neștiută de nimeni a călugărului eremit în propria sa chilie. „Experiența" de viață a lui Simion stîlpnicul nu mai poate fi reeditată iar individul care ar încerca ceva asemănător s-ar expune permanent flashurilor fotoreporterilor și muzicii aparatelor de radio cu tranzistori atîrnate de umărul turiștilor, veniți în căutarea unor peisaje umane inedite. Performanțele navigatorilor solitari, coborîrea în peșteri sau traiul subacvatic în conteinere la cincizeci de metri sub nivelul mării sînt urmărite cu sufletul la gură pe ecranele televizoarelor, în emisiuni palpitante, organizate amănunțit cu concursul autoclaustraților. Robinsoniadelor moderne, cu alura lor de performanță sportivă, le lipsește „gratuitatea" actului și gustul neprevăzutului. Inainte de a pune piciorul pe lună, omul a pipăit scoarța selenară cu zeci de aparate, poate și din ambiția ca, atunci cînd pasul va fi făcut, o cameră de luat vederi să transmită temerarul gest la milioane de kilometri distanță. De fapt, așa s-a și întîmplat.

Mutîndu-ne grăbiți dintr-un deceniu în altul, dintr-un an în celălalt, din ziua de azi în ziua de mîine, lăsăm în urmă, aruncînd la oficiul istoriei, obiceiuri, norme de viață, sisteme de gîndire, opțiuni sociale, idealuri uzate. In febra mutării uităm uneori și unele lucruri care ne-ar mai putea folosi și pe care ne reîntoarcem să le aducem în ziua de azi. Alteori, luăm cu noi, dintr-un fel de nostalgie a trecutului, mărunte lucruri, „suave inutilități", pe care le ocrotim cu un soi de afecțiune paternă, instalîndu-le comod în sistemul nostru de viață. Pentru că (citindu-l din memorie pe G. Călinescu), „tot ce este vechi, este poetic", iar ape-

CORNELIU STURZU

(Continuare în pag. 5-a)

rază de viitor

Ziua de azi sporește lumina pe lacuri
și lebăda mîinii mele scrie așa:
numai pe-aici sprinceana Costinului
e miezul vergilian de floare,
numai pe-aici munții sînt atît
de înalte morminte de roade,
poet fără cîntec, pasăre fără grai
nu se află nici în pîntec de mume,
sufletul meu se leagă cu fringhii
de mătase de toți copacii tăi
feciorelnici, gură de rai,
au nu ești tu, scrierea mea, vestea
cu o rază de viitor în cioc?

OVIDIU GENARU

INDUSTRIALIZAREA

Problema industrializării României a frămîntat poporul român timp de peste un veac. „Încă din secolul trecut — scrie tovarășul Nicolae Ceaușescu — numeroși patrioți, animați de idealuri progresiste și de grijă pentru soarta țării s-au preocupat să găsească soluțiile care să schimbe situația social-economică deosebit de grea a României din vremea lor. Ei au atras atenția că aceasta nu se poate înfăptui fără dezvoltarea puternică a industriei".

Într-adevăr, încă din secolul trecut, cei mai de seamă cărturari ai neamului au fundamentat necesitatea industrializării țării, deoarece vedeau în aceasta chezășia propășirii economice și spirituale a poporului român, condiția fundamentală pentru apărarea ființei sale naționale.

Lupta de idei în jurul problemei industrializării României a fost deosebit de ascuțită în secolul trecut. Economiștii români, ca D. P. Marțian, B. P. Hasdeu, G. Barițiu, P. S. Aurelian, A. D. Xenopol — ca să nu amintim decît cîțiva din cei mai de seamă — au avut de luptat, pe de o parte cu dogmatismul școlii liberale din Occident care avea interesul de a se păstra monopolul industrial de către țările capitaliste dezvoltate și a se permanentiza caracterul agrar și implicit înapoierea economică în celelalte țări, printre care și România, iar pe de altă parte, împotriva unor idei retrograde din interior, care exprimau interesele unor clase și grupuri sociale conservatoare și reacționare.

Gînditorii români din secolul trecut au dat dovadă de multă originalitate, deoarece ei au pornit la analiza tuturor problemelor economice, și în primul rînd a industrializării țării, de la o realitate, și anume — națiunea și necesitatea propășirii ei. Meritul lor este că, încă de timpuriu, încă înaintea apariției în 1841 a lucrării „Sistem național de economie politică" a lui Friedrich List, au studiat problemele formării și dezvoltării complexului economic național, contribuind în acest fel la fundamentarea teoriei economiei naționale. Școala noastră națională de economie a înțeles că nu poate fi vorba de o știință economică valabilă pentru toate țările, independent de treapta de dezvoltare în care se află, ci dimpotrivă a arătat că fiecare țară trebuie să-și creeze știința sa economică proprie, idee care este de mare actualitate în zilele noastre.

În concepția economiștilor români din secolul trecut, dezvoltarea complexului economic național putea să aibă loc în primul rînd prin crearea și dezvoltarea unei puternice industrii, statului revenindu-i un mare rol în acest sens, prin

MIHAI TODOSIA

(continuare în pag. 11)

LECȚII ȘI IAR LECȚII

Slavă domnului, nu ducem lipsă de lecții! Nu este scăpat nici un prilej ca să fim învățați cum și despre ce să scriem. In ultima vreme, unii dintre noi parcă s-au specializat în a administra asemenea lecții. Cuvîntul lor, care niciodată nu se lasă prea mult rugat, devine, nu o dată, sceptic; „da, domnule, avem cîteva cărți, în ultimii zece ani... aproape nimic" — și, în secret, cred că tare ar mai dori ca acest ultim cuvînt să fie tipărit cu majuscule. Invocînd exigența, criteriul valorii (bineînțeles, și acestea după împrejurări, după „poziția" autorului discutat), sînt trimise la colț, nu de puține ori, cărți excelente. Și atunci, de ce să ne mai lamentăm că pătrundem atît de greu peste hotare.

In paranteză fie spus, chiar dacă voi irita pe cineva, nu citim mai întîi pe criticii lui Camus, ci operele lui, și abia pe urmă ce s-a scris despre el, adică beletristica interesează în primul rînd peste hotare și apoi critica, dar casele de presă, editorii etc. nu pot să nu se intereseze cum sînt văzute cărțile respective în propria țară. Cineva spunea că noi, românii, sîntem prea exigenți, prea ne facem probleme. Cred că exagera, ca și atunci cînd afirma că scriitorul român are un ciudat și nejustificat complex de inferioritate față de cel care trăiește — să spunem — la Paris. Dacă ar fi să admitem ceva din afirmația respectivă, atunci trebuie să admitem că nu numai scriitorului i se poate reproșa asta. Să fiu înțeles, nu pledez pentru o publicitate zgomotoasă, pentru toleranța mediocrității și imposturii, departe de mine gîndul abdicării de la criteriile de valoare — conform îndemnului „scrieți, băieți, numai scrieți!" — dar nici nu pot lua în seamă exigența de conjunctură, potrivit principiului: asta se poartă acum, despre asta vorbesc! Vreau să spun că este descurajant faptul să întîlnești întoarceri de 180°, mai ales față de acei în care investești o oarecare încredere. Acum cîțiva ani, unii se extaziau în fața unor pagini încîlcite (foarte puține de altfel la număr), pretins moderne, acceptîndu-le fără rezerve gongorismul lor stilistic și snobismul intelectual, și acum, tocmai aceștia ne administrează aspre lecții despre autenticitatea, verosimilul, firescul, în sfîrșit, viața din cărțile noastre; cît este ea sau nu este tipică pentru tot ce ne înconjoară. N-am citit nicăieri, atunci ceva despre experiența de viață a unui autor care, într-un discurs interminabil, descria aventurile unui gîndăcel, în schimb, aud acum voci ce se întreabă: ce experiență de viață are X, care în 1944 avea cinci ani, ca să îndrăznească să scrie un roman despre război și moarte?... Ești bătut măgulitor pe umăr: mai aștepți stimabile, experiența ta de viață este foarte firavă! — ca și cum aceasta ar fi problema hotărîtoare în construcția unei cărți, ca și cum nu se știe prea bine că tocmai faptul de biografie al autorului, mai întotdeauna, se convertește, din multe considerente, foarte pernicios în literatură. Mai mult decît atît, nu ezită să ți se adreseze cu „tinere" — ca și cum tinerețea ar fi un viciu, o etapă de care trebuie să scapi cît mai repede, ca abia apoi să faci literatură serioasă. Ciudat, pînă și inteligența, informația, într-un cuvînt pregătirea, a devenit ceva peste care trebuie să punem semnul de întrebare: este prea deștept, domnule, ca să poată scrie o carte firească, autentică! Nu mai vorbim, că unii tin pînă și socoteala frecvenței editoriale a cutăruia sau cutăruia autor, devenit, la a doua sau la a treia carte, nici mai mult nici mai puțin, decît industrias de literatură. Un autor poate intra în „raftul de sus" — ca să întrebuințez expresia unui amator de clasamente — printr-o singură plachetă de versuri, scrisă o viață întreagă, dar și prin masivitatea cărților sale. Imi aduc aminte, că într-o împrejurare, un tînăr și foarte talentat prozator, susținea că romanul trebuie să aibă un caracter popular, în sensul îmbrățișării lui imediate de către public. Ideea a fost primită cu zîmbete evident disprețuitoare, ca ceva mai tîrziu, cei care zîmbiseră, să invoce numele unor cărți de valoare, pe care — spuneau ei — pur și simplu nu au fost atît de „rezistenți" ca să le parcurgă, insinuînd astfel lipsa valorii. Ce să mai înțelegi? S-a vorbit și se vorbește foarte mult despre „inactualitatea" unor cărți, despre evaziunea lor din realitatea dată, ca, cel puțin paradoxal, să constați că este un viciu tocmai faptul că ești prea actual, prea frontal. Cred că n-ar deranja pe nimeni acest lucru, dacă opiniile respective ar fi susținute de oameni diferiți, dar cînd ele aparțin aceloraşi oameni, nu poți să nu te gîndești la neseriozitate, sau tocmai la criteriul valorii, atît de des invocat. Pun toate aceste probleme în strînsă legătură cu o alta, mult discutată în ultima vreme, și anume, cea a debutului. Oare aceste oscilații, chiar puține, dacă sînt — nu au repercusiuni asupra debutantului? Să admitem că el, debutantul, nu are nevoie de orientare, în sensul unei dădăceli permanente — așa cum ar dori-o unii — oricum, însă îi este necesar un dram de încredere în opiniile unor nume cunoscute. Gestul lui Marin Preda, cu o carte bună („Dihorul") m-a convins mult mai mult decît opiniile asemănătoare cocoșilor de tablă de pe casele țărănești...

Am spus cîndva, spre iritarea unora, că cei care sînt chemați să ne judece — criticii — să fie lăsați în pace, să-și facă munca lor extrem de dificilă. Stimindu-i sincer, n-am îndreptat aceste gînduri spre ei, ci mai ales spre unii dintre confrați, care simt subit chemarea de a spune da sau nu altor cărți, trădindu-și prin aceasta exclusivismul, orgoliul dus la extrem. Oare cîte etichete puse cu mare îngăduință sau cu mare asprime au fost înlăturate de timp?...

CORNELIU ȘTEFANACHE

Desen de CONST. CIOSU

N. BAGDASAR

Vestea, fulgerătoare, ne-a lovit cu duritatea ei: a încetat din viață profesorul-filozof distins și om de aleasă cultură — Nicolaie Bagdasar.

S-a născut în luna februarie a anului 1896, în comuna Roșiești din județul Vaslui, dintr-o modestă familie de muncitori agricoli. Familia aceasta a dat culturii românești doi valoroși intelectuali, pe doctorul Dumitru Bagdasar, decedat prematur, și pe fratele său, Nicolaie Bagdasar, de care ne despărțim în aceste clipe. Dacă cel dintîi, ca savant și medic neuro-chirurg, a așezat primele trepte ale neurochirurgiei românești, cel de al doilea a inițiat primele elemente ale unei filozofii critice românești, ale unui **raționalism de substrat critic științific.**

Prima sa formație intelectuală și filozofică aparține universităților din București și Berlin. La Universitatea din Berlin, profesorul Bagdasar și-a trecut doctoratul în 1926, cu o teză despre **Conceptul de valoare teoretică la Rickert (Der Begriffe des theoretischen Werte bei Rickert,** Berlin, 1927). Dar adevărata sa formare și cristalizare ca gînditor se datorește neobositei munci personale în disciplinele de logică, teoria cunoștinței, filozofia istoriei, filozofia culturii, istoria filozofiei și chiar într-o disciplină filozofică nouă — istoria filozofiei românești, fiind primul filozof român care a publicat o asemenea lucrare în acest domeniu (1940). La precizarea și maturizarea gîndirii sale filozofice, nu mai puțin au contribuit și cursurile de logică ținute la Facultatea de Filozofie din București între anii 1928—1938, ca și cursurile de mai tîrziu profesate la Facultatea de Filozofie a Universității din Iași, în urma numirii sale ca profesor. De la început, N. Bagdasar s-a afirmat ca un cercetător asiduu, publicînd succesiv următoarele scrieri esențiale: **Filozofia istoriei** (1930), Din **Problemele Culturii europene** (1931). **Filozofia istoriei** (1932, în volumul omagial al profesorului C. Rădulescu-Motru), **Teoria Cunoștinței,** în două ediții (1941 și 1944), — precum și cîteva studii monografice despre Husserl, Natorp, Rabindranath Tagore, Windelband, Spengler și Mircea Djuvara — în **Revista de Filozofie** între anii 1928—1940. In 1969 a publicat **Teoreticieni ai civilizației** (Colecția Sinteze Sociologice). A mai publicat, de asemenea, înainte ca și după 1944, numeroase și instructive introduceri filozofice făcute unei serii de traduceri autorizate din clasicii filozofiei europene, dintre care ultima este introducerea făcută traducerii proprii — **Critica rațiunii pure** (Kritik der reinen Vernunft) a lui Immanuel Kant. Prin publicarea acestor lucrări și studii s-a pus în circulație un material filozofic informativ de mare volum și densitate, iar exemplul său a fost totodată un stimulent pentru toți cercetătorii tineri care au activat în domeniul filozofiei românești între anii 1928—1944, mobilizîndu-le activitatea la **Revista de filozofie,** al cărui conducător și redactor a fost, alături de profesorul C. Rădulescu-Motru.

Caracteristice și dominante în activitatea sa filozofică, pe lîngă preocupările de informare și de dezvoltare a unei mișcări filozofice românești, au mai fost preocupările de metodologie filozofică și de întemeiere a unei filozofii critice a teoriei cunoștinței, bazată pe noi idei și metode de cercetare. Cursurile de logică ținute la Facultatea de Filozofie din București, între anii 1933—1938, în particular acelea din anul școlar 1937—1938, cuprind expuse principiile și regulile unei „metodologii" în vederea descoperirii cunoștințelor adevărate în știință și filozofie (p. 475—510). Din parcurgerea lor se desprinde ideea că însăși filozofia în cercetările sale, trebuie să se inspire din metodele de cercetare ale științelor.

Filozoful N. Bagdsar reprezintă în filozofia românească o atitudine și concepție de teorie a cunoașterii antimetafizică, antipsihologică, antiteologică și antiidealistă. Putem spune că gîndirea sa este a unui **raționalist de tip pozitivist,** care acceptă în filozofie folosirea metodelor matematice și fizice ca și a ideilor acestor discipline pentru explicarea lumii reale, cu condiția ca obiectele lumii reale să nu fie reduse la structura obiectelor ideale matematice.

O altă trăsătură a spiritului filozofic al acestui gînditor, alături de viziunea critică reconstructivă a problemelor de filozofie — mai este și **simțul său de previziune științifică** și de justă intuire a valorii deosebitelor teorii explicative ale fenomenelor istorice și de cultură europeană. Acestea sînt-în particular, vizibile în scrierile sale de **Filozofia istoriei** 1930—1931) și în scrierea **Din Problemele culturii Europene** (1931). Relevăm că în ambele scrieri de filozofia istoriei s-a afirmat și recunoscut superioritatea teoriei **Materialismului Istoric** al lui Marx și Engels, atît ca concepție, cît și ca metodă interpretativă a istoriei universale, — față de concepțiile de filozofia istoriei datorate filozofilor din secolele 18, 19. 20 (Montesquieu, Vico, Voltaire, Turgot, Condorcet, Rousseau, Comte, Dilthey, Windelband, Spengler, Rickert ș. a.). Observațiuni de rară imparțialitate și previziune istorică în acest sens au fost scrise acum 41 de ani. Ținînd seama de aceste anticipații nu este de loc surprinzător că în ultima scriere a gînditorului — **Teoreticieni ai civilizației** (Toynbee. Jaspers, Berdiaeff). — se subliniază din nou valoarea științifică a teoriei Materialismului Istoric față de teoriile acestor gînditori.

Ne rămîne, în urma dispariției sale fizice de astăzi, o operă vastă, o sinteză de gîndire temeinică, creatoare, dinamică, în ale cărei articulații intime sînt implicate semnificații ce justifică, pe linia actualității, tot efortul de cercetare și valorificare.

CONSTANTIN GEORGIADE

SPORT NOTE RĂZLEȚE

Pretutindeni, spiridușul Incze IV stimește panică printre apărători și averse de aplauze în tribune. Acest excelent tehnician, mic de stat și mare de talent, a făcut, în campionatul trecut, o „tușă" disperată și stupidă. De unde se vede că valoarea în sine nu-i argument hotărîtor cîtă vreme nu-i cine s-o înțeleagă și s-o prețuiască...

Discutînd cu un cunoscut arbitru, i-am pus o întrebare la care am solicitat un răspuns pe cît putință sincer:

— Dacă un arbitru și-ar propune să fluiere absolut cinstit, indiferent de situație, loc, conjunctură, ce șanse ar avea vis-a-vis de gratiile presei, publicului, colegiului ș.a.m.d.?

Interlocutorul m-a privit cam jenat:

— **Nu prea multe, nea Mircea.**

Trist, foarte trist, dar adevărat.

Marele derby în campionatul județului Suceava: „Străduința" Itcani joacă, pe teren propriu, cu „Avîntul" Frasin. Echipa cîștigătoare urmează să preia conducerea în clasament. Minutul 2: mingea se află în careul gazdelor, cînd arbitrul, brusc, fluieră. Ce s-a întîmplat? In celălalt careu, (!!!) cineva... vorbise! Lovitură liberă, șut, gol. Maurul și-a făcut datoria, gazdele conduc cu 1—0. Din punctul de vedere al regulamentului, întreprinzătorului arbitru nu i se poate reproșa absolut nimic. Pariez însă (un leu contra zece mii) că, dacă situația era inversă, „cavalerul fluierului" ar fi tăcut mîlc.

Asta-i viața.

Gil Mărdărescu se confesează:

— Am fost întotdeauna un om cu simțul realității, știind ce se poate și ce nu se poate, ce este și ce nu este îngăduit.

— Dar lumea s-a foarte minunat cînd ați prezis că „Politehnica" va lua campionatul.

— Și credeți că barem o clipă am crezut asta?

— ?!

— Simplu: respectiva afirmație, chiar dacă unora li s-a părut bizară ori inoportună, **a turnat jar în vinele politehniștilor, care, dindu-și seama că pot mai mult, au dat mai mult.**

Mă tem că, la anul, Don Gil va prezice aducerea Cupei intercontinentale pe malul Bahluiului.

Duminică. Drum prin Moldova și Bucovina. In fiecare sat, zeci, sute de copii (și nu numai copii) sînt prezenți pe terenuri, imașuri, poieni, în tovărășia mingilor cu picățele. Sînt sigur că, peste cîțiva ani, principalul „rezervor de cadre" pentru fotbalul românesc va deveni mediul rural. Fiindcă în orașe, dispărînd maidanele și locurile de joacă, dispar, pe încetul, și sumedenia echipelor de „pitici" prezente cîndva în mai toate cartierele. Fenomenul, în sens invers, l-a sesizat și moș Toader Hrib, autorul acelei cărți de absolută excepție („Cronica de la Arbore"): „Copiii aleargă veseli pe ulițe, aproape fiecare băiat și copilă au cîte o minge de gumă pe care o aruncă în sus, o prind, o joacă și o bat cu piciorul. Nu se mai vede **hapucul** din păr de animale, nu se mai văd **lunca, rindunica** și alte jocuri vechi românești, care erau o adevărată bucurie primăvara..."

In schimb, am citit undeva că în orașul x a luat ființă o echipă de oină.

M. R. I.

MOMENT

„SHOW" BRÂNCUȘI-PALEOLOG ÎN „RAMURI"

Vestită cu cîteva numere înainte, fabuloasa recoltă iconografică consacrată lui Brâncuși a văzut lumina zilei într-un supliment de 4 pagini al revistei Ramuri. *Grupajul alcătuit de V. G. Paleolog cuprinde un număr de 20 documente-„referințe": nouă (9) fotografii reprezentînd pe sculptor în diverse ipostaze, două (2) necunoscute imagini ale atelierului, patru (4) lucrări ale lui Brâncuși dintre care un surprinzător „așa zis autoportret" pus în paralelă „cu o auto-figurație tot cercuală" (sic), cu „o codificare colorată, labirintică și abstractă a eului din arta Tantra", care ar tinde, chipurile, să explice un straniu desen botezat „autoportret". V. G. Paleolog mai publică trei alte fotografii de un interes doar tangențial, dintre care una apărută — o zei! nu știm cum de s-a putut întîmpla o asemenea bicisnicie? — „fără știința noastră în „Săptămîna culturală a Capitalei"... și, în fine, un pomelnic — cităm: „proscomidialnic al bisericuței... înălțată de moșnenii sătucului în sîc călugărașilor de la Tismana", pomelnic în care figurează și doi strămoși ai sculptorului.*

Iconografia brâncușiană tipărită în Ramuri *este desigur foarte importantă și interesantă; dar rămîne regretabil faptul că G. V. Paleolog omite să indice unele surse bibliografice: de pildă, cea de a doua fotografie a atelierului Școlii naționale de arte frumoase din București a fost publicată întîia oară de Petru Comarnescu; și tot regretatul critic și istoric de artă este cel care a descoperit prima adresă a lui Brâncuși de la Paris: Cité Condorcet nr. 9. Socotim că nu este „fair" să te împăunezi cu meritele celor care nu mai sînt în viață. Dar V. G. Paleolog mai folosește și alte stratageme: cînd pomenește de ansamblul funerar de la Buzău, în loc să citeze pe cei care efectiv au elucidat împrejurări deloc neglijabile, (Sidney Geist sau Barbu Brezianu) — menționează de astă dată un articol al lui Petru Comarnescu în care acesta, cu toată onestitatea ce-l caracterizează, se referea tocmai la cei doi confrați — ca din întîmplare uitați în frumosul supliment ilustrat al revistei* Ramuri.

Deoarece tot sîntem la „capitolul" rectificări, atragem respectuos atenția tovarășului V. G. Paleolog că doamna care apare în fotografia nr. 8 între Erik Satie și Brâncuși, nu a fost niciodată soția scriitorului francez Henri-Pierre Roché — astfel cum imaginează comentatorul — ci este autoarea volumului Rock-Flower, *poeta americană Jeanne Robert Foster, ale cărei poeme închinate lui Brâncuși au fost recent traduse și în limba română de Ion Caraion în antologia sa de texte* Masa Tăcerii.

„LUMEA" LUI DOSTOIEVSKI

Un excelent eseu purtînd acest titlu semnează Nicolae Manolescu în *Luceafărul* (nr. 15, 10 aprilie). Punctul de plecare al demersului critic îl constituie memorabila propoziție a lui Marmeladov, *„Înțelegi dumneata ce înseamnă să n-ai unde te duce?"*, acceptată ca semn distinctiv al eroului lui Dostoievski. Personajele viețuiesc într-un univers închis, o lume-miniatură în care nu pot nici măcar pentru o clipă să fie singure cu propriile lor gînduri. Acest spațiu infim este teatrul marilor tragedii dostoievskiene: întocmai ca într-un stup de albine, nimic nu poate căpăta intimitate, totul devine un bun al existenței colective, producîndu-se astfel o violare a interiorității insului. Drama se joacă aici ca urmare firească a publicizării eului pe de o parte, ca tentativă de a se regăsi pe sine, pe de alta. Din prima decurge totala depersonalizare a individului, din cea de a doua tentativele de salvare de la anihilare: revoltă, crimă, jertfă, uitare de sine, moarte. Dar succesivele încercări nu se pot solda decît cu eșecuri, chiar dacă eroii intenționează să plece din acest spațiu și timp care îi sufocă prin densitate; ei nu o vor putea face niciodată pe deplin pentru că marele și adevăratul rău nu este în afară, în universul absorbant, ci în propria lor ființă de unde nu poate fi îndepărtat.

Bunăoară crima, explică N. Manolescu, se organizează la Dostoievski ca dovadă a libertății. „Raskolnikov ucide spre a și dovedi lui însuși că e liber, necondiționat de împrejurări, de lume, puternic și capabil să și împlinească destinul". Drama lui Raskolnikov nu provine așadar din faptul că acesta a ucis, cît din constatarea posterioară că actul era inutil. Crima nu numai că nu l-a convins de propria-i libertate dar, mai mult, i-a arătat că „din puterea lumii nu există scăpare". Personajul dostoievskian este deci un condamnat *à priori*, stigmatizat de propria-i ființare.

Se mai ivește o problemă, pe care autorul eseului nu o ia în discuție, de vreme ce ea duce la tot aceeași concluzie: ce valoare capătă atunci condamnarea propriu-zisă a insului, în speță deportarea lui Raskolnikov? E de la sine înțeles că, odată plecat din microcosmosul tiranic, Raskolnikov se eliberează, devine stăpîn pe propriul destin pentru că acum *are unde să se ducă*. Situația, așa cum am prezentat-o, este pur momentană. El *are unde să se ducă* numai atîta timp *cît nu a ajuns deja acolo*. Este liber numai pînă nu se oprește, pînă nu-și atinge ținta. Libertatea ține de dinamic, depersonalizarea de statornicire. Odată *ajuns*, eroul redevine o rotiță a mecanismului pe care nu de mult l-a părăsit. Libertatea personajului dostoievskian este iluzorie, ea putîndu-se realiza numai printr-o perpetuă peregrinare, dacă e cu putință, spre un orizont asocial. Așa ceva e de neconceput la Dostoievski, oamenii cărților sale nefiind niciodată și nicăieri cu adevărat singuri.

convorbirile „cronicii"

cu ALEXANDRU PALEOLOGU:

CUNOAŞTEREA PRIN LITERATURĂ

DAN CIACHIR: Domnule Paleologu, adevărata literatură a fost mai totdeauna circumscrisă socialului... De curînd, sub auspiciile „României literare", a avut loc masa rotundă, *„Socialul şi literatura"*. Nu numai fiindcă Dv. nu aţi participat — şi am fost miraţi — dar pentru că v-aţi dovedit preocupat de reflexia socialului în artă (v. „Spiritul şi Litera", Eminescu, 1970), vă întrebăm: a fost „ocolit", „compromis", „răstălmăcit" acest concept? Trebuie el turnat în „formă nouă" de către scriitorul actual?

ALEXANDRU PALEOLOGU: Ştim de două milenii şi jumătate, de la Aristotel, că omul este o fiinţă socială; cum arta şi literatura sînt îndeletniciri esenţial-umane, şi fără de care rangul uman se pierde, e de la sine înţeles că ele au în mod necesar, inevitabil o condiţionare socială. Nenorocirea este că termenul de *„social"* a cam fost compromis printr-o accepţie limitată, unilaterală şi programatică, prin care nu omul a fost rupt de social, ci socialul ca noţiune a fost segregat de uman (se înţelege că doar artificial şi abstract căci în esenţă e imposibil). S-a preconizat o artă „socială" care de fapt nu era artă, deci nu era umană, deci nu era cu adevărat socială. Dacă unii astăzi se leapădă sau ocolesc socialul (mai mult termenul decît esenţa lui) o fac puţin cam pe negîndite şi cam pripit, dar reacţia lor e de înţeles. Ei o fac în numele artei, deci al umanului, aşadar, vrînd nevrînd, în ultimă instanţă al socialului; iar cei care izbutesc cu adevărat o creaţie de artă implică neapărat, direct sau indirect socialul. Ceilalţi însă, care se văicăresc de abandonarea temelor sociale în literatură oricît îşi iau precauţiuni destul de ipocrite prin repudierea mai mult declarativă a ce s-a numit „schematismul" sau „dogmatismul", exprimă în fond nostalgia acelei perioade căci lor nu talentul, pe care nu-l poţi mima, ci tematica de care e mai uşor să te prevalezi, le stă la îndemînă.

Fireşte, există opere cu un context social vădit, obiectiv şi există şi altele în care contextul acesta e mai puţin aparent, raportarea la el fiind implicită sau indirectă, şi care explorează zone mai obscure ale individualului, imaginarului sau infraconştientului. Nu avem niciun motiv să preferăm a priori şi teoretic pe unele sau pe celălalte; cu atît mai puţin să respingem pe unele în folosul celorlalte.

Dar e adevărat că marea literatură are întotdeauna o largă cuprindere socială, indiferent cîtă implicaţie „metafizică" sau „abisală" ar avea. E destul să amintim de Saint-Simon, Molière, Balzac, Dostoievski, Proust, Joyce. Acestea sînt lucruri evidente şi mă mir că pot face obiect de controversă. Dar de fapt, cum spuneam, protestele contra pretinsei absenţe a socialului în literatura ultimului deceniu sînt o tentativă de a absolvi perioada anilor '50.

D.C.: Nu numai la mai sus amintita „table ronde" dar prin articole, scrisori deschise, luări de poziţie, doi scriitori (dintre care unul refuzase invitaţia) *Paul Anghel* şi *Paul Everac* au căutat să impună proprii interpretări, să emită puncte de vedere vis-a-vis de literatura actuală şi condiţia scriitorului român contemporan. La început patosul şi rîvna celor doi autori dramatici au fost bine salutate dar căzînd aceştia în metehne recidiviste s-a ajuns la o mare „vărsare de bilă" determinată de motive personale. În special ni s-a părut inacceptabilă eticheta atribuită scriitorului Al. Ivasiuc, autorul unei cărţi deosebite şi sociale. Care este opinia Dv. domnule Paleologu, în chestiunea Anghel-Everac?

A.P.: L-am urmărit în ultimii ani pe Paul Anghel în articolele şi eseurile lui, am apreciat mult „arhiva sentimentală", nu mai puţin şi „arhiva politică" pe care o ţinea la un moment dat, am aprobat nu puţine luări de atitudine pe care le-a avut, mă gîndesc între altele la un interviu din „România literară". Faptul că nu-l gust deloc ca dramaturg poate fi doar o chestiune de temperament. M-a indispus însă foarte adînc un articol de al său de acum un an şi mai bine, care se intitula *„Tinereţe bolnavă"* şi care mi s-a părut sumar şi conjunctural. Dar campania lui recentă împotriva a ceea ce a numit el *„genul confuz"* mi se pare o probă gravă de confuzie din partea lui, şi de-o confuzie cam voită. El a făcut o serie întreagă de insinuări pe care n-a binevoit să le lămurească. Ele vizau totuşi în mod destul de vizibil pe cîţiva scriitori şi poeţi mai mult sau mai puţin tineri şi care au în orice caz meritul de a fi talentaţi, inteligenţi şi cultivaţi, din care unii au dat iar alţii pot să dea opere de valoare.

Paul Anghel a mai recurs şi la procedeul demagogic şi inconcludent de a publica o listă de corespondenţi care l-au felicitat. Ar trebui publicată şi lista celor care nu-l felicită şi în care îmi scriu numele cu litere mari. Scrisoarea lui deschisă publicată în „R.L." n-a explicat nimic dar a perseverat în insinuări dubioase sau a lansat dubii nominalizate, de pildă foarte puţin loiala şi nemarxista referinţă la marxismul aşa-zis întîrziat al lui Ivasiuc. Nu interesează cît de întîrziat sau nu e marxismul cuiva ci cît de autentic şi filosoficeşte asimilat. Paul Anghel dă impresia că pledează pentru cineva, pentru nişte nemulţumiţi cu tratamentul sau lipsa de tratament faţă de a criticii actuale, liberă, estetică nu mai puţin (ba chiar mai mult) marxistă decît cea veche, administrativă şi pseudoprincipială, care îi lăudase cîndva, ajutîndu-le în promovarea lor.

D.C.: Fiindcă atmosfera de „bilanţ literar" s-a mai spulberat şi timpul este propice pentru decantarea opiniilor am vrea să-l întrebăm pe cel ce cu maliţie se autodefineşte *„pseudocritic"* ce carte de critică apărută în 1970 l-a reţinut?

A.P.: Pot să vorbesc foarte degajat fiindcă nu sînt de fapt un critic: preocuparea mea nu este cunoaşterea literaturii ci cunoaşterea prin literatură şi nu ţin un registru al apariţiilor literare. Nefiind deci propriu-zis un critic, nu mă implic pe mine însumi cînd constat nivelul remarcabil al criticii noastre de azi. De asemenea, nu mă refer la colegii mei de generaţie, fie că au o activitate mai veche în spatele lor, fie că nu au reintrat în arena publică decît în ultimii ani. Preţuirea mea este foarte mare pentru Manolescu, Lucian Raicu, S. Damian, dar nu vreau să fac o listă pentru că nu-mi recunosc calitatea de a face atari clasamente, care riscă să devină recensămînt. Ceea ce vreau să subliniez acum, fiindcă am prilejul, este talentul şi pătrunderea lui Valeriu Cristea. Scrisul lui este clar, neted, concis; are un dar remarcabil de portretist şi o maliţie subtilă şi acidă; ştie să demonteze în articulaţiile ei toate operele demontabile adică pe cele fără coeziune organică; cele cîteva execuţii ale lui sînt disecţie pe cadavru. Afară de aceasta are un simţ foarte fin şi totodată foarte ferm al nuanţelor, asociaţiilor inefabile şi severelor voluptăţi ale bibliotecii, ale lecturii şi reveriei; e cult fără pedanterie, elegant fără podoabă. Eseurile lui: „Tichia lui Saint-Simon", „Mozart şi Cehov", portretul lui Ibrăileanu sau paginile introductive ale cărţii lui recent apărute sînt de o superioară simplitate şi cumpănire, nu lipsite de umor şi melancolie. Remarcabil mi s-a părut articolul despre „Principele" lui Eugen Barbu. Mi s-a părut scris în adevăr *sine ira et studio* recunoscînd calităţile de scriitor ale autorului şi totodată gravele defecte ale acestei cărţi, şi tentaţiile care-l împiedică pe Eugen Barbu să-şi dea veritabila măsură. Eu nu voi repeta aici obiecţiile aduse acestei cărţi (care începe splendid şi mai are episoade de veritabilă artă literară dar e fundamental viciată de un schematism anecdotic pueril şi de ambiţia inutilă de a epata cu o erudiţie îngrămădită cu lopata (şi care nu epatează decît pe semidocţi). De altminteri chiar „Groapa" care l-a impus şi care e neîndoielnic o carte excelentă, constat că nu cîştigă la recitire. Adevărul e că e doar o carte de pitoresc ceea ce pînă la urmă nu duce departe. „Groapa" a dovedit mai ales înzestrarea de scriitor a autorului, adică *posibilităţile* lui. Ea este superioară indiscutabil „Maidanului cu dragoste" al lui G. M. Zamfirescu, dar această superioritate e sub nivelul ambiţiei şi talentului lui Eugen Barbu. Eu prefer cu mult nişte nuvele ale lui, cele adunate în volumul „Prînzul de duminică". Una e cu adevărat superbă, se numeşte: „Sfîrşitul vacanţei"; mai sînt excelente şi: „Un pumn de caise" şi „Pe ploaie". Mă întreb dacă în adevăr autorul are suflu şi putere de construcţie pentru un roman? Pe de altă parte mi s-a părut că are o bună înzestrare pentru pamflet, dar îi lipseşte pasiunea arzătoare, violenţa cavalerească, sacra mînie. E doar irascibil fără panaş: invectiva lui prea sună: „las'că te prind eu pe strada mea!"

DAN CIACHIR

cu prof. dr. arhitect ADRIAN GHEORGHIU:

EXPRESIVITATEA ARHITECTURII

— Ne aflăm într-un imens proces constructiv. Se construieşte rapid în toate domeniile, la toate scările. Toate construcţiile trec prin proiectarea de arhitectură. Se discută — mai ales în public — rezultatele raportate la o „obişnuinţă". Arhitectura românească actuală trebuie să utilizeze mijloacele de expresie ale arhitecturii tradiţionale? Răspunde noua arhitectură acestui deziderat?

— Expresivitatea arhitecturii nu rezultă din nişte mijloace catalogate ca expresive şi mai ales ca specifice, extrase din arhitectura tradiţională. De fapt, nici nu se pot extrage. Ele aparţin unor structuri, unor programe, unui timp. De aceea nici nu pot fi utilizate ca atare. Dar ele pot, şi trebuie să contribuie la dezvăluirea unui spirit propriu tradiţional, sau mai bine zis, la afirmarea unui profil spiritual. Altfel, aceste mijloace, extrase şi utilizate, rămîn o simplă mască. Ar fi de dorit să actualizăm o expresie tradiţională, să ne înscriem într-o modalitate proprie de valori permanente culturale, nu neapărat cu mijloace, elemente sau forme tradiţionale. Să fim înţeleşi: vorbim de o singură latură a arhitecturii, de expresivitatea ei ca produs de cultură, ca mod de exprimare al unei societăţi şi al unei naţiuni, ca nevoie spirituală a insului şi a colectivităţii. Evident, şi a creatorului de arhitectură însuşi, chiar dacă el refuză să se apropie — afectiv şi lucid totodată — de această tradiţie culturală. În sensul în care vorbim despre specific şi tradiţie, dacă am analiza mai atent arhitectura noastră realizată în ultimii 20 de ani, dominată de ideea economicităţii, tipizării, am putea descoperi totuşi cazuri în care se transmite discret, adecuat, tocmai acest spirit tradiţional, specific, dincolo de nişte elemente sau „mijloace-mască". Poate că autorii nici nu au urmărit acest lucru dar cazurile se cer valorificate. În general, atunci cînd se urmăreşte cu tot dinadinsul un specific, se ajunge la folclorizare superficială.

— Trebuie să existe un efort de a traduce şi în arhitectură — ca să spun astfel —, tradiţionalul în modern, după cum s-a făcut cu succes în alte domenii: poezie, muzică, artă plastică.

— Da, acest efort şi această traducere sau transpunere — dacă vreţi —, trebuie să se petreacă pe dinăuntru — cum spuneam — atît afectiv cît şi lucid, dar mai ales printr-o trăire estetică personală a întregului fenomen de arhitectură, *fenomen social, istoric, cultural, spaţial. Un asemenea efort s-a mai făcut, dar cu accentul dominant pe componenta istorică. Tradiţionalul în arhitectura românească este, într-o mică măsură, compromis de aşa zisa* „arhitectură neromânească" *de tip burghez, începută puţin înainte de 1900. Este drept, a fost atunci o reacţie împotriva arhitecţilor străini aduşi în ţară, dar a fost şi o teză — să zicem — a romantismului, fapt care a iniţiat o întoarcere către arta populară în general. Curios, în timp ce numeroşi poeţi au cules poezia populară şi au creat pe baza ei, arhitecţii s-au adresat mai puţin arhitecturii populare româneşti — pe care în nici un caz nu au cules-o sistematic —, şi mai mult arhitecturii monumentale bisericeşti şi monastice. Aşa încît „mijloacele expresive": arcada, coloana, ornamentica, jocul de acoperişe şi altele, au intrat cu acest caracter în arhitectura civilă. Ceea ce rămîne însă important şi valoros pentru acea vreme, este efortul de a realiza o arhitectură românească monumentală. În cadrul ei se îmbină „clasicul" cu nevoile noilor programe-civile. După primul război mondial, aceasta a degenerat într-o „modă" aflată la marginea „neoromânescului".*

— Ce s-a încercat în acest domeniu în ultimele trei decenii?

— Mai întîi nevoile de construcţii — imense ansambluri de locuit —, ca şi noile zone industriale cerute a fi repede şi ieftin realizate, au constituit o întoarcere la un sens al arhitecturii, simplu şi direct, fără mască. Cu toate că — trebuie amintit — am alunecat şi într-un anume formalism sau anume excese clasicizante, „via cultul personalităţii". Dar chiar şi printre acestea trebuie remarcate unele reuşite — fie ele şi parţiale —, proprii experienţei de prelucrare, a aceloraşi mijloace expresive tradiţionale. Interesant este faptul că la marile ansambluri de locuit, arhitectura nu poate rămîne străină de problema noilor zone industriale, nici de aceea a transformării naturii. În regiunile Hunedoara, Bicaz ca şi în Dobrogea, a apărut prin 1948—1950, ideea de documentare multilaterală complexă şi de sistematizare pe regiuni sau microregiuni. S-au format colective multidisciplinare de coordonare a cercetărilor pe regiune, avînd la dispoziţie „echipe de plasă", compuse dintr-un geograf, un sociolog şi un arhitect, care studiau sat de sat. A fost inclusă bineînţeles şi o documentare asupra arhitecturii populare.

— Ce s-a încercat şi ce s-a realizat atunci printr-o astfel de anchetă de tip sociologic, cît de puţin cunoscută şi se pare nerepetată?

— În adevăr, de tip sociologic, în cel mai larg sens, dar cu o finalitate constructivă de sistematizare corelată a teritoriului, a populaţiei în aşezări, a producţiei în zone sau puncte industriale, agricole. S-a încercat o cunoaştere profundă a întregului context al vieţii sub aspect social-economic, în respectiva regiune. Arhitectura populară era documentată într-un spirit nou, de la aşezare — prin gospodărie — pînă la casă şi acareturi, şi toate acestea în legătură cu spaţiul geografico-istoric, cu producţia, cu deplasările, cu obiceiurile, cu materialele de construcţie. Ce s-a realizat atunci? În primul rînd o serie de monografii — am spune astăzi de ordin spaţial —, dar şi pe specialităţi, pe întreaga regiune, iar în al doilea rînd o metodologie. Documentarea a servit mulţi ani — bineînţeles în mare —, cu reconsiderările necesare ca bază la sistematizările ulterioare ce au fost elaborate în regiunea Hunedoarei, a văii Jiului, a Bicazului, a Dobrogei şi a Litoralului. Astfel a fost pusă la dispoziţia arhitecţilor o documentare de arhitectură populară. Pentru tinerii arhitecţi — unii, studenţi — care au participat la aceste studii, s-a desemnat clar necesitatea terenului ca şcoală şi a muncii în colectiv. Într-un colectiv format din doi arhitecţi şi doi sociologi-etnografi — fără a uita pe geografi şi istorici —, s-au elaborat primele cinci volume de arhitectură populară românească pe regiuni, apărute între 1956—1959. Al şaselea volum a rămas netipărit pînă astăzi, din cauza altor... arhitecţi şi a unor... reprofilări de edituri. De altfel, Institutul de Arhitectură „Ion Mincu", prin catedra de istorie, intensifică documentarea de arhitectură populară. Dacă mai adăugăm şi unele articole privind sistematizarea regională, ne dăm seama că o asemenea încercare putea fi cunoscută... Arhitectul — şi mai general urbanistul, este un creator, un ordonator, un armonizator al „spaţiului-fenomen". Includzînd în proiectarea actuală de arhitectură — ca fenomen cultural — şi spiritul tradiţional propriu, vom considera arhitectura ca o ştiinţă a naturii, a mediului, sau mai precis, a spaţiului — timp — materie *în continuă transformare şi însuşire de către om şi societate. Intră în acest mediu, tot ce a crescut pe un teren dat, deci şi arhitectura populară, ca şi arhitectura monumentală mai veche sau mai nouă — unicate şi exponate ale unui continuu dialog între arhitectura populară proprie şi unele cerinţe de o anume universalitate. Numai aşa ne putem înscrie în „genuis loci" cu noile noastre creaţii arhitecturale.*

— Nu ştiu cum se face — şi e ciudat acest lucru —, că noi nu acordăm atenţia cuvenită specificului românesc în arhitectură, în timp ce străinii care vin la noi îl admiră, îi recunosc originalitatea şi — se pare —, o şi utilizează...

— Este adevărat că, — spre deosebire de alte ţări din occident —, avem încă o arhitectură populară vie, *adică una tradiţională în funcţie, şi chiar una nouă, de multe ori, valoroasă. Şi mai avem acel strălucit „Muzeu al Satului" din Bucureşti, unic în lume, astăzi nu numai multiplicat în ţară, dar şi luat ca exemplu în străinătate. Mai mult încă, mă tem că au fost utilizate în străinătate şi structurile sau formele arhitecturii populare româneşti. În nişte articole publicate mai de mult timp în „Scînteia", am pus alături prima structură de beton armat a lui Le Corbusier pentru casele în serie, — pe la 1920 —, cu casa Beuran de la Curtişoara, din „Muzeul satului". Sînt aidoma. Or, Le Corbusier a vizitat cam tot în acel timp, cu carnetul de schiţe în mînă, Balcanii şi Japonia. Undeva se arată că a fost şi în România. Era firesc atunci, ca un adevărat deschizător de drumuri ridicat împotriva unei arhitecturi „clasice" cu orice preţ, şi adept al noilor materiale şi mijloace de construcţie, să găsească o apropiere între arhitectura de lemn populară de peste tot, şi noua arhitectură de beton armat în puritatea ei. Şi astăzi, găsim realizări de locuinţe în plină natură la Vancouver sau Connecticut, semănînd cu case ţărăneşti de la noi, din Vîlcea sau Gorj.*

— Arhitecţii noştri sînt şi ei la fel de dispuşi să întrebuinţeze elementele mici în marile construcţii?

— La noi, se spune aşa: „arhitectura populară românească este mică, şi noi construim blocuri...", sau: „o arhitectură cu specific, este mai scumpă decît o arhitectură simplă, universală", ceea ce nu este deloc valabil. Înseamnă că vrem fie un „model" gata făcut — la scara care ne convine —, fie să considerăm specificul românesc un ados de mijloace expresive, tradiţionale, dar devenite convenţionale. Este necesară o poziţie activă, creatoare, din, şi pentru spaţiul propriu, din, şi pentru propria societate. Este vorba de a descoperi în această arhitectură mică, pitorească, — în fond economică, pentru că ţăranul român a ştiut de-a-lungul generaţiilor să-şi adapteze casa la teren, la microclimă, la materiale, de a descoperi — zic —, acele valenţe sau potenţialităţi — chiar monumentale —, susceptibile de reinterpretări la altă scară, în alte materiale. Este vorba de nişte „invarianţi", sau de o „matrice stilistică", un mod de a retrăi procesul de creaţie anonimă, spontană. Şi atunci, ne întoarcem la nevoia de cunoaştere a terenului cu tot ce a fost şi se află pe el.

— Observ că nu acordaţi prea mare importanţă decorului în proiectarea construcţiilor, în schimb, puneţi un accent deosebit pe rolul spaţiului verde în arhitectură. Le

FLORIN COLONAŞ

(Continuare în pag. a 10-a)

CURIER

„MUSICA SERENA"

Atracția pe care o exercită asupra omului contemporan (fie el muzician sau simplu meloman) muzica preclasică sau, mai precis, acea creație instrumentală și vocal instrumentală care într-o circumscriere teoretică, istorică și stilistică, este decretată ca aparținînd Barocului muzical, se datorează nu numai valorii intrinseci a acesteia (considerabilă și meritînd fără îndoială atenția) ci și echilibrului psihic pe care îl degajă, echilibru pe care epoca noastră zbuciumată îl jindurește în permanență fie conștient, fie intuitiv.

Pentru interpret, mai ales atunci cînd se află în stadiul de inițiere, de instruire mai mult sau mai puțin avansată, problema se mai pune și altfel, în sensul că nu muzica aceasta vine spre el ci el trebuie să se apropie de ea printr-un efort de ordonare interioară, de controlare strictă a reflexelor tehnice și emoțional-reactive. Această muzică atît de blîndă, atît de pură, atît de armonioasă, care într-o redare finisată îl învăluie pe ascultător este, sub aparența sa pașnică, cel mai drastic cenzor al imposturii muzicale, al lipsei de pregătire, al superficialității tehnice sau de înțelegere.

Privit, în primul rînd, din acest unghi concertul formației „Musica serena" a Conservatorului „George Enescu" are semnificația unui examen trecut cu brio. Examenul, de fapt, l-au dat cei doi studenți: violonistul Bujor Prelipceanu și violoncelistul Dan Prelipceanu și nu Ioan Welt, creierul și sensibilitatea diriguitoare a acestui mic grup instrumental.

Artist pe deplin format și ca pregătire tehnică și ca posibilități de orientare concepțională, Ioan Welt (care în lucrările prezentate a susținut la orgă electronică și clavecin partea de basso continuo) s-a relevat nu numai ca un interpret de înaltă clasă, de subtilă vibrație lirică ci și ca îndrumător de mare talent.

Pregătirea acestui concert ce se cere înscris printre evenimentele muzicale ale stagiunii, marcînd totodată un moment însemnat în istoria Conservatorului ieșean, a însemnat o minuțioasă șlefuire nu numai de ordin muzical (și care a avut drept rezultat o acuratețe intonațională ireproșabilă, o desăvîrșită coordonare din punct de vedere sonor și ca intenție expresivă a celor trei instrumentiști, o frazare caracterizată printr-o rară frumusețe a conducerii liniei mari și totodată o grijă pentru fiecare detaliu expresiv) ci și de ordin psihic. Mă refer la acea atitudine de concentrare, de reculegere, de elevație care resimțită interior, înnobilează gestul, expresia feței reflectîndu-se firesc și convingător în muzică.

Această noblețe a ținutei sufletești, născută uneori spontan, (prin însăși orientarea, plierea pe firul adevărului muzical) dar cerîndu-se cultivată și conștient, deliberat, este tot atît de importantă ca execuția însăși.

În legătură cu concertul formației „Musica serena" (nu se putea găsi un apelativ mai potrivit pentru a o caracteriza !) mai merită o subliniere aparte și modul de alcătuire a programului, care a cuprins, într-o succesiune de voită simetrie, trei lucrări de Tomaso Albinoni și una de Iohann Philipp Krieger, în prima parte, iar în a doua parte tot trei lucrări, de Georg Philipp Telemann, urmate de una de Ioseph Bodin de Boismortier (o sonată pentru vioară și clavecin și trei trio-uri pentru vioară, violoncel și clavecin).

Este, de asemenea, demn de remarcat felul în care acest instrument de construcție modernă, care este orga electronică, a fost valorificat în contextul muzicii preclasice, suplinind cu eficiență pe omonimul său din biserici și sălile mari de concert, atît de greu de construit și, ca atare, atît de greu accesibil.

LILIANA GHERMAN

ACTORUL BORIS OLINESCU LA ARAD

La invitația teatrului arădean și cu acordul binevoitor al Naționalului ieșean, actorul Boris Olinescu, a fost detașat, pentru o stagiune, în orașul de pe Mureș.

Debutul pe scena arădeană, Boris Olinescu și l-a făcut cu rolul Angelo din „Măsură pentru măsură" de Shakespeare, regizată de Ivan Helmer. Cronicarii s-au pronunțat elogios despre realizarea lui Boris Olinescu: „O prezență remarcabilă e în scenă oaspetele ieșean Boris Olinescu. Cu o binevenită economie de mijloace, el creează figura aparent austeră a guvernatorului Angelo. O tensiune reținută dospește sub masca sa de gheață..." (Stela Gabor, Flacăra roșie). Cu toate rezervele față de unele aspecte ale reprezentației, criticul Valentin Silvestru îl vede pe Boris Olinescu în tiranul Angelo ca o prezență statuară, ca un imperator romantic, hugolian.

Dincolo de aprecierile cronicarilor, ne simțim obligați a spune că Boris Olinescu a lucrat asupra acestei partituri cu sîrguință, cu seriozitate și devoțiune.

Am reîntîlnit aceeași profesionalitate manifestă într-un rol mai modest, dar nu lipsit de dificultăți, pe care l-a avut de realizat Boris Olinescu în „Diluviul", un spectacol-document dedicat aniversării semicentenarului partidului. Joca un reporter, care plimbîndu-se cînd pe scenă, cînd în sală, printre spectatori, repovestea evenimentele tragice ale inundațiilor din luna mai, anul trecut, și introducea diversele scene ale piesei în acest comperaj. Simplitatea, căldura glasului, nonșalanța lui organică dădeau personajului interpretat o încărcătură emotională remarcabilă.

În aceste zile va avea loc la Arad premiera piesei „Privește înapoi cu mînie" de Osborne, în care Boris Olinescu interpretează pe Jimmy Porter. Știu că e un vis vechi al lui, așa cum e și al regizorului Dan Alecsandrescu. Așteptăm cu emoție roadele acestei duble întîlniri cu celebrul autor englez, care a inaugurat cu piesa lui „valul furioșilor". Vrem să credem — cel puțin judecînd dintrepetițiile văzute pînă în prezent — că vom avea un spectacol original, vibrant, nu atît în elementele sale exterioare, cît în subteranele simțirii și trăirii umane.

E. ROȘCOVICI

În sălile Muzeului județean de istorie din Piatra Neamț s-a deschis expoziția jubiliară — mai 1971 în care expun membrii Cenaclului U.A.P.: N. Milord, Iulia Hălăucescu, Clement Pompiliu, Theodor V. Morariu, Zenaida Mădescu, P. Petrescu, Mihai Mădescu, V. Jora, Radu Ceontea, Gh. Iliescu, Romeo Vlad, Mimi Lefter Kalumban, V. Ulian, Gh. Diaconu, Mihai Agape, Safta Pompiliu, Gh. Trăistaru și Victor Stanciu.

Reproducem — „Portret de tînără cooperatoare" semnat de N. Milord.

fișă trimestrială

SE POARTĂ FARSA

Anticipam, dintr-un firesc optimism critic, posibilele împliniri, în texte dramatice noi ale unor autori. Deasemeni, speram într-o recoltă de piese calitativ superioare. Și asta nu numai la gîndul că se apropie scadența unui concurs. În linii mari, puține din aceste previziuni s-au împlinit. Dramaturgia publicată rămîne în evidentă întîrziere — ca viziune, actualitate a gîndirii și a formulei estetice, modalitate a angajamentului social — față de poezie sau proză. Au ajuns astfel pe scenă vechi scenarii radiofonice, metamorfozate apoi în piese într-un act pentru formațiile de amatori („Epoleții invizibili" de Theodor Mănescu și Silvia Andreescu) sau texte supuse ad-hoc unei dilatări („Carabina" de Radu Bădilă, publicat de revista „Tribuna" și devenit acum „Patru oameni fără nume", jucată, pare-se, de șapte teatre). Referitor la acestea, observăm că intenția ce le animă rămîne superioară realizării literare ca atare. Lectura (ca și versiunile scenice) descoperă deseori un mod de exprimare defectuos. De asemeni modele, frecventate oarecum întîmplător. Aici — cazul „Epoleților..."—descoperi reminiscente din „Azilul de noapte" (scena de la arestul poliției), ceva din tonul melodramei, contrapunctul dramatic întemeindu-se pe fragmentele colate din balada populară. Autorii recurg la o schemă conflictuală pe care o folosesc ca rachetă purtătoare a unui anumit mesaj. Din aliajul de intenție morală și gratuitate a situației conflictuale se întemeiază prea rar o imagine de sine stătătoare. „Carabina", de pildă, se susține, ca text într-un act, prin situația ei. Redimensionat, el pierde din tensiunea confruntării celor patru personaje și lasă impresia de vorbă în gol.

Ne refeream, pe scurt, în fișa trecută, asupra unui fragment al unei piese de Ion Istrati publicat în „Cronica". Acum cunoaștem întregul ei. Și credem că partea cea mai împlinită rămîne fragmentul cu pricina. „Luciditatea genului afectiv" (dramă în 3 acte — „Convorbiri Literare" nr. 2, 971) prezintă destinul unor oameni pe care evenimentele din august 1944 îi surprind într-o destul de complicată relație. Pe de o parte Ana și fiica ei Angela, Marin și Octav — situați pe poziția înțelegerii sensului evenimentelor (sau chiar, unii dintre ei, participînd la ele), pe de alta Ștefan, ofițer, filozof al „libertății absurde", logodnic al Angelei ce încearcă să o convingă să fugă în străinătate. Actul I cunoaște cîteva momente de tensiune — și în orice caz uciderea lui Marin și rănirea fiicei lui, Angela, de către Ștefan (tatăl ei nelegitim), în finalul actului, are această calitate. Evoluția ulterioară e însă lineară, ușor de anticipat. Ofițerul revine, încearcă un soi de șantaj sentimental, e evident spion, arestat, copilul crește și află, aproape de sfîrșitul piesei, că nu Octav căsătorit între timp cu Angela și ajuns un renumit neuro-chirurg, e tatăl lui Criză, o nouă apariție a lui Ștefan, demascarea definitivă în fața fiicei sale care îl reneagă acum în cunoștință de cauză. Autorul are simțul replicii, scrie colorat (uneori excesiv — o indicație de paranteză ajunge: „încearcă să o ogoaie") și izbutește să depășească schematismul unor situații, conferind o consistență tipologică unora dintre eroi. Piesa rămîne însă inegală, diluată, în prea mare măsură expozitivă. Se înțelege dealtminteri greu că o anumită temă, oricît de generoasă, nu este în măsură să confere prin ea însăși valabilitate estetică unei opere. Deasemeni, a vorbi despre istorie (trecută sau prezentă) înseamnă a ambiționa depășirea condiției jurnaliere. În „Cetatea de foc" a lui Mihail Davidoglu se scria cronica unor ani hotărîtori, chipurile lui Petru și Pavel Arjoca binemeritînd locul ce-l ocupă în memoria noastră culturală și afectivă. „Ochii dragi ai bunicului" (Teatrul nr. 3 1971) este o reluare, urmărind destinul acestei familii de oțelari, oprindu-se la tînărul Petruț — inginer specialist aflat în pragul unei plecări în străinătate cu o bursă de doctorat. Sursele conflictului ajung însă de o asemenea flagrantă convenționalitate încît chiar și personajele ce-și dovediseră viabilitatea în textul anterior, cedează. Răbufnirea unor vechi înfruntări între familii (Arjoca și Brebenar), motivația slabă a unor manifestări ce trezesc suspiciuni (așa-zisele aventuri ale lui Pavel, de fapt călătorii secrete la o stupină) și, în fine, ciudata poveste cu dosarul pe care Petruț ar vrea să-l valorifice în străinătate, sînt exemple de falsă tensiune și fals conflict. La flacăra dintîi, aceea a „Cetății de foc", se distilează acum atitudini noi — piesa vrea să fie o confruntare de atitudini — dar schema e atît de evidentă și unele personaje atît de paupere (Viorel Pruncu, un Jago, adjunct la oțelărie, Julieta-Joli, Ponoran Ion, Tibi) încît nici măcar racordul la „piesa-mamă" nu mai e posibil.

De intenție acuzat publicistică, textul lui Vasile Nicorovici „Diluviul" (tipărit de A.T.M.) propune un colaj în maniera teatrului documentar. Autorul nu e la prima încercare (într-un text anterior aducerea alături de cîteva tipuri paradoxale a unui „personaj" de tipul corului din tragedia antică ne reținuse atenția, dar ceea ce scrie e încă puternic grevat de exclamația reportericească. Semne, dar de alt tip lăsat asupra lui Mihai Neagu Basarab tipul foarte concentrat (aproape eliptic în termenii metaforei) de scris pe care-l practică. „Poetul și pîinea" (Amfiteatru nr. 3/1971) consemnează un moment din evoluția unui tînăr (Costin, 21 ani student în filozofie), anume acela în care se petrece adeziunea sa la activitatea unui grup comunist aflat în ilegalitate. Densitatea dramatică este meritul esențial al acestei piese într-un act (figura comisarului Iordache fiind o nefericită reminiscență a aceloraşi tendințe spre schematism de care aminteam înainte).

Titlul fișei noastre are în vedere, în ce privește practicarea farsei, și piesele amintite pînă aici. Ea este totuși întîmplătoare (accidentul omului de legătură în „Patru oameni fără nume", descărcarea pistolului și moartea femeii în „Epoleții invizibili", „aventura" lui Pavel în piesa lui Davidoglu ș.a.m.d.). Leonida Teodorescu o practică însă declarat. Piesa lui (România literară, 25 martie), se numește „Excelsior" (farsă) sau cel puțin așa rezultă din felul în care ne-o propune revista (de altfel labilă în gusturile ei privind dramaturgia — vezi textele publicate în ultimii ani). Nu e un text scenic. Dialogul fără amplele explicații, scrise colorat, nu ca text alb de paranteză, nu semnifică nimic. E deci o nuvelă deghizată, sinistră, rece, uscată. Calitatea ei literară nu e de pus în discuție, poate doar gratuitatea. Farsa în sine decade la nivelul umorului negru. Muzica („și din difuzor a izbucnit deodată o muzică veselă") după uciderea lui Filip de către Adina și rendez-vous-ul ce și-l dă cu Marin, e un accesoriu inutil. Ce a fost de fixat, se fixează perfect în ultima replică.

Altfel de farsă e aceea din „Pisica în noaptea Anului nou" de D. R. Popescu (Teatru nr. 2). Forțarea logicii (dispariția cadavrului ale cărui picioare de abia se văzuseră atîrnînd, fluxul amintirii întrerupt de violentele replici de chef ș.a.m.d.), asumarea unei atitudini critice deschise (replicile Gildei), aparența accidentului (comis de Aurel) toate servesc unei demonstrații cu caracter etic, realizată însă la înalta temperatură a unei clare și curajoase angajări. Adevărul de factură documentară trece în planul secund; el a servit la sinteza metaforei care este una globală. Fragmentarea planurilor nu mai ține de tehnică, ci e implicată în dramă. De farsă ține și ideea improvizației în piesa lui Mihai Sabin („Final de mare montare", discurs dramatic în două părți, „Ateneu") care-l recomandă pe autorul ei ca un dramaturg interesant. El și Ea — actori nerealizați — ar urma să-și joace viața într-o piesă „despre sensul fundamental și starea de spirit care colorează acest sens". Faptul că ei depășesc succesiunea de situații convenționale propusă de un al treilea, numit „Autorul" (situațiile sînt: salvarea ei de la înec, așteptarea comună la o audiență, o despărțire, variațiuni pe tema cuplului) și descoperă adevărul simplu al unui substrat ce-i leagă, ține de modul unei demonstrații à rebours. Optimist în aparență, finalul e aproape zguduitor. Farsa se consumă în plinul ei, plină de consecințe și revelații.

MIHAI NADIN

VOCAȚIA ISTORICULUI (II)

Marcînd un eveniment artistic demn de reținut, filmul „Dacii" făcea, în 1967, dovada posibilităților pe care cinematografia noastră le are în edificarea acelei epopei naționale despre care s-a vorbit și s-a scris atît de mult. Numai un an mai tîrziu, un alt regizor, Mircea Drăgan, descoperind o dimensiune nouă a pasiunii sale pentru istorie, continua această temă a începuturilor existenței noastre ca popor. Columna relua dramaticele evenimente istorice ale începutului primului mileniu, le relua de acolo de unde le lăsase filmul lui Nicolaescu, urmărindu-le pe o distanță de aproape zece ani, timp în care s-au petrecut fapte și întîmplări hotărîtoare pentru nașterea poporului român. Scenaristul Titus Popovici și regizorul Mircea Drăgan n-au mai insistat asupra încleștării războinice dintre cele două popoare, începîndu-și filmul cu căderea Sarmisegetuzei; accentul a fost, așadar, deplasat de pe spectaculosul luptelor (atît de insistent în „Dacii") pe o dinamică a destinelor omenești, a caracterelor, a încleștărilor individuale ridicate la simbol. Victoria romanilor — victoria unui colos superior organizat asupra unui popor viteaz dar neavînd o armată și o tehnică de luptă în stare să țină piept cuceritorilor de profesie — nu mai trebuia demonstrată în film. Problema care se punea era alta, mai adîncă, mai dramatică; era problema supraviețuirii unei nații prin asimilarea a ceea ce Roma trimisese peste ea. Cuceritorii trebuiau integrați locuitorilor acestui pămînt printr-un bilateral proces de „însușire" spirituală, de osmoză fertilă. Ciungul, personajul simbol al înțelepciunii dace, este cel care intuiește necesitatea acestui proces, singurul în stare să mențină poporul dac pe aceste pămînturi ale sale. Fără a-i iubi pe cuceritori, îi acceptă și colaborează cu ei la edificarea noului stat, a unui stat calitativ superior. Nașterea poporului român se impunea, prin judecata de o profundă simplitate a acestui personaj, ca o necesitate istorică. Este în acest personaj pe care îl socotim superior tuturor celorlalte și ca produs al concepției scenaristului și ca interpretare — o încarnare ideală a echilibrului și înțelepciunii milenare a unui popor, o expresie plină de forță și vitalitate a experienței de faptă și de gînd, care s-au păstrat nealterate pînă astăzi — moștenire nobilă — în esența spiritualității românești. Sigur că meritul mare este al lui Titus Popovici care i-a găsit Ciungului dimensiuni în același timp simple și monumentale. Dar marele și regretatul actor Ștefan Ciubotărașu a îmbogățit atît de mult acest personaj cu sensuri, cu gînduri, cu suferință și înțelepciune, cu spirit de sacrificiu și de dreptate, cu dragoste de pămîntul natal și cu ură strecurată prin filtrul răbdării și al înțelegerii gravității faptelor, încît el trebuie socotit adevăratul creator al Ciungului. În foarte puține filme românești am avut ocazia să întîlnim un personaj atît de bine realizat, construit pe o gamă atît de întinsă de sentimente și realizat cu atît de firești mijloace actoricești. Ștefan Ciubotărașu a fost cel mai mare actor de film pe care l-am avut, singurul care putea sta alături de oricare vestit interpret din cinematografia mondială. În „Columna", el domină întreaga distribuție, în care se află mari actori pentru care, cum se va vedea mai jos, avem toată stima și prețuirea. Ciungul este punctul de echilibru al filmului și trebuie apreciată inspirația cineaștilor de a fi centrat totul în jurul lui. El este punctul fix pe care se mișcă balanțele filmului. S-a spus despre acest personaj — pe bună dreptate — că ține în singura lui mînă independența statului dac și nașterea poporului român.

Cu foarte multă precizie și știință a mișcării — nu a mișcării în fața aparatului de filmat, ci a mișcării ideilor și sentimentelor, actorul Richard Johnson a creat tipul cuceritorului roman, aspru, viteaz, neînfricat, ușor înfatuat, marcat de obișnuința victoriilor, capabil însă și de sentimente pașnice, de omenie și chiar de delicatețe în relațiile intime de soț și părinte. Amedeo Nazari, apariție meteorică în această peliculă, impune, ca întotdeauna, printr-o aleasă prestanță și o mare capacitate de rotunjire a expresiei. Cu totul remarcabilă este apariția, de asemenea segmentară, a lui Gheorghe Dinică, excelentul actor de teatru care, aici, dezvăluie niște potențe cinematografice tulburătoare. Personajul său (Bastus), nobil dac, vanitos și trădător al lui Decebal, înfruntă ura și disprețul dacilor. O mască deosebit de plastică și o complicată contorsionare fizică și sufletească dau personajului o excelentă expresivitate specific cinematografică. Ilarion Ciobanu (Gerula) impune prin figura aspră, duritatea de stîncă a chipului și fanatismul cu care

TRANSFER DE SEMNIFICAŢII

(urmare din pag. 1)

vitul reveriei nu ne-a părăsit încă. Dar, firește, nu este vorba, în cazul acesta, numai de reverie ci de un mod mai general de a ne trăi existența.

Una din achiziţiile omenirii de care nu ne putem despărţi, privește distincția realizată dintre calitatea muncii artistice, în general, și activitatea artizanală. Diviziunea socială a muncii a impins pînă la ultimele ei consecinţe acest mod de a gîndi, deosebirea, cu tot cortegiul ei de consecinţe pozitive și, uneori, negative pentru civilizaţie. Nu este cazul să revenim asupra ei. Ceea ce mi se pare esenţial se referă la faptul că secolul nostru a depășit, într-un anumit sens, această antinomie, în primul rînd prin restrîngerea serioasă a muncii artizanale și realizarea pe scară mondială a producţiei de serie. Crearea „unicatului" a rămas apanajul strict al activităţii scriitorului, pictorului, muzicianului, deși și această „unicitate" mai trebuie discutată. Dar aceasta este altă chestiune. Ceea ce, cred, ne poate interesa acum se referă la curioasa metamorfocă a bunurilor în valori artistice sau obiecte, după consumarea lor ca bunuri, le atribuim o valoare estetică. În casele din Germania federală, în locul vazelor de flori se află mașini de călcat de pe vremea bunicii în care sînt așezate buchete de ghiocei sau pansele. Arhitectura vechilor construcţii industriale de pe la mijlocul secolului trecut este receptată astăzi ca însumînd forme arhitectonice de o valoare estetică remarcabilă. Fluctuaţiile modei feminine care dau atîta bătaie de cap industriei ușoare nu exprimă numai labilitatea gustului dar și dobîndirea unei valori estetice de către o vestimentaţie ieșită din uz.

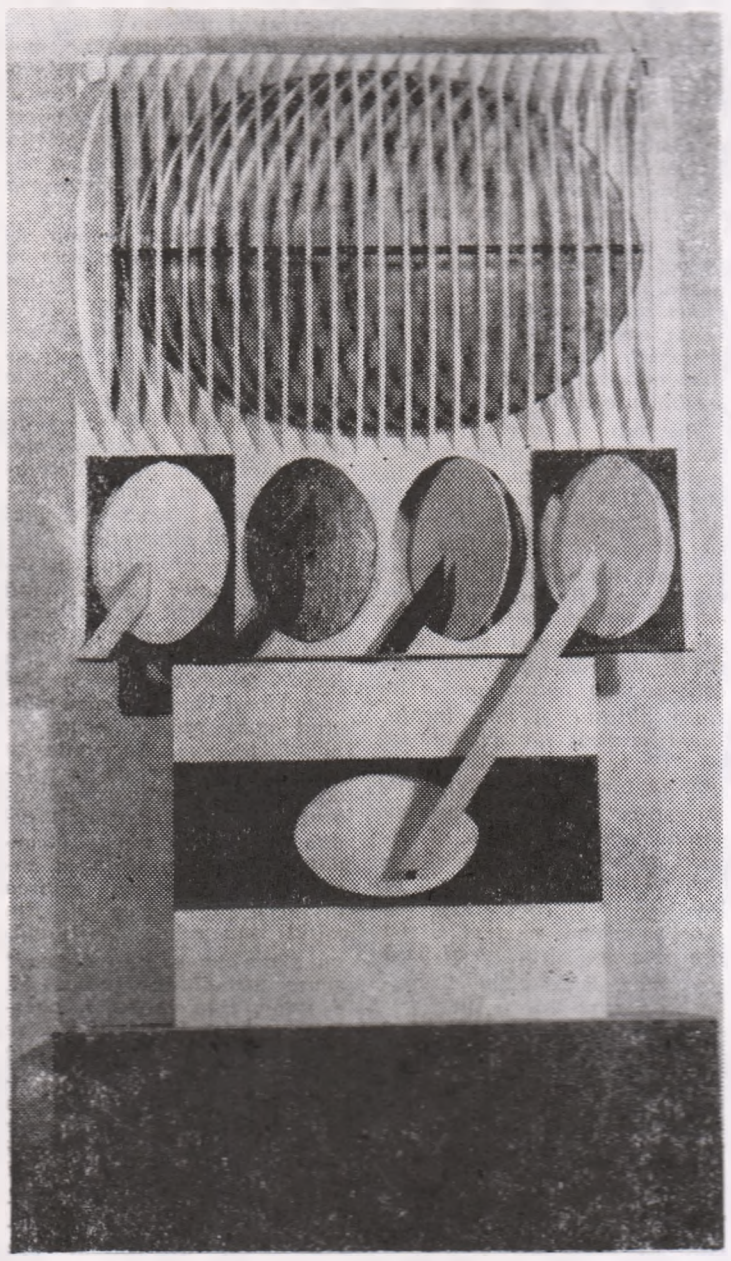
A moșteni nu înseamnă însă, cel puţin în cazul de faţă, a colecţiona. Societatea nu reprezintă un achizitor colectiv care acumulează, așa cum un individ poate aduna timbre, cutii de chibrituri sau porțelanuri de Saxa. Depășind afirmaţia rudimentară după care preluăm din trecut valori estetice pe care le integrăm în civilizaţia noastră, trebuie să ne punem întrebarea dacă nu în chiar procesul acestei preluări se produce o mutaţie a semnificaţiei obiectului respectiv, prin actul însuși de acceptare de către societate a acestui obiect, dacă nu noi înșine ne proiectăm, așa cum sîntem, în acest bun, dîndu-i o nouă viaţă.

Mă întreb dacă acest transfer de semnificaţii de la bunul industrial la valoarea estetică nu implică și altceva: propria noastră condiţie de oameni ce evoluăm într-un spaţiu social deschis. Mișcîndu-ne în acest spaţiu, ne descoperim astfel permanent în faţa lumii și a noastră înșine. Zidul dintre ego și umanitate odată străpuns, ne aflăm în faţa universului așa cum sîntem. Ceea ce, trebuie să recunoaștem, ne produce ușoare ameţeli.

Simţim nevoia de a ne autosupraveghea perpetuu nu numai în ceea ce facem dar și cum facem, construindu-ne un stil de a fi, absolut indispensabil. Alături de o etică a comportamentului ne regăsim într-o estetică a lui, nu mai puţin importantă astăzi. Mișcîndu-ne într-o lume de valori materiale și morale, evoluăm ca indivizi, într-o succesiune continuă de atitudini exprimînd nu convenienţe supraadăugate esenţei noastre ci moduri de existenţă a acestor esenţe. Ne justificăm într-un stil al comportamentului, al comportamentului social, așa cum ne justificăm printr-un limbaj al acestuia în relaţie cu semnificaţia obiectelor lumii materiale. Este, poate, cazul să ne întrebăm dacă civilizaţia noastră în alertă continuă nu impune, cu necesitate, de a regîndi estetica vieţii în ansamblu și în detaliile ei mai mult sau mai puţin spectaculoase, dacă nu cumva ceea ce noi considerăm ca fiind esenţa noastră nu este însuși felul nostru de a ne mișca în lume.

Întrebări, firește, la care nu se poate da un răspuns definitiv, așa cum nu se știe încă dacă în univers mai există sau nu viaţă.

Poate este cazul să ne întrebăm iarăși dacă ceea ce René Huyghe și alţii numesc „civilizaţia vizibilului" nu exprimă un alt mod de conservare a valorilor estetice cîștigate de umanitate, un mod întrucîtva inedit faţă de epocile anterioare și în concordanţă cu cinetica societăţii. În sfîrșit, un mod care permite nu numai integrarea acestor valori în umanitatea de azi dar, implicit, conţine și posibilitatea de a ne dispensa de ele atunci cînd devin caduce. Și, din această perspectivă, oare cine ne împiedică să nu ne luăm în serios rolul de a fi proprii noștri Pygmalioni?



EUGEN STANCULESCU: „TIMP"

crochiu

PALLADY

Pallady e un rafinat. Rafinamentul său e la un pas de decadenţă dar nu atinge decadenţa pentru că artistul e un clasicizant, postat în real și crezînd structural în acesta. Tentaţiile vin odată cu perfecţionarea, se înmulţesc, sînt din ce în ce mai odemenitoare dar Pallady rezistă ispitelor. Aventura nu are loc. Totul se termină bine, sub o lumină mereu egală cu ea însăși. Adevăr sau adevăr pe jumătate? Cine poate ști? Știm doar că Pallady este ceea ce este în pictura noastră și nu avem motive să frecventăm acum micile reproșuri, cînd iarăși știm prea bine că în panteonul românesc el ocupă un loc de primă nobleţe. Adesea însă sîntem ispitiţi să ne întrebăm ce s-ar fi întîmplat dacă impulsurile subterane ar fi lucrat mai puternic și n-ar mai fi fost stunite în așa măsură? Ce s-ar fi întîmplat cu acest om însingurat, retras în ambiţiile lui tenace, ostil lumii mărunte, blazat și orgolios, meticulos și boem, duios și cinic? Dacă nu ar fi reușit să împace în el extremele? Ne place să spunem că dacă astăzi moștenim de la Pallady o operă atît de nobilă, aceasta se datorează dualităţilor firii sale și, în ultimă instanţă, împăcării lor. Este adevărat. Să recurgem la Matisse, cel cu care Pallady a fost pus adesea împreună, urmărindu-se epigonizarea mesajului palladyan. Să recurgem deci o clipă la Matisse, dar nu din rîvna pomenită mai înainte ci, dimpotrivă, din plăcerea de a-l îndepărta pe Pallady și mai mult de Matisse. Ne oprim acum doar la decorativ, modalitate care a stat în vederea ambilor artiști. Matisse își însușește decorativul făcîndu-și din el un scop. Îl vedem la sfîrșitul carierei tăind hîrtii colorate și compunînd cu ele. Distanţa dintre ceea ce face acum, în al doisprezecelea ceas, și ceea ce făcea la început este enormă. Decorativul aruncă o lumină nouă asupra întregii arte matissiene. Rămîne dominant în definirea operei. Dar decorativul matissian, oricît ar însemna un impuls spectaculos dat artei moderne, aruncă asupra operei matissiene însăși o tentă de ușoară frivolitate, de provizorat tehnic, de precaritate. Pallady nu ajunge aici și va trebui odată să ne gîndim la resorturile foarte intime care l-au împiedicat să adopte soluţia prietenului său francez. Deocamdată să recunoaștem că opera lui Pallady e ferită de tentaţia decorativistă în manieră matissiană. Asta nu înseamnă că Pallady nu și-a însușit decorativul. Dimpotrivă. Dar soluţia sa este dintre cele mai rezonabile. La Pallady decorativul de esenţă românească este convertit în structurile compoziţionale cu discreţia pe care nobleţea i-o dicta în toate. Această discreţie decorativă îi și dă operei sale alura de neconfundat. Încă un aspect. Pallady n-a exagerat în însușirea decorativului, rămînînd pînă la urmă într-o cumpănire tenace. Iată de ce întrebarea pe care ne-o puneam la început revine acum și mai justificat. Ne putem întreba, ca și în cazul altor destine de creatori, nu cumva însușirea unei modalităţi dominante, aici decorativul, dar numai pe jumătate, înseamnă și jumătate de adevăr, în ordinea impunerii unei estetici-mesaj? Ne întrebăm astfel pentru că îl vedem pe Pallady rezistînd într-adevăr ispitei decorativului net, dar îl vedem și cedînd adesea incidentalului, amănuntului, obiectului.

Întrebări, întrebări. Ele și fac exegeza palladyană atît de pasionantă... Asta nu înseamnă că ne împiedică să conchidem rotund. Pallady e un rafinat. Rafinamentul său implică tentaţiile extreme dar, din fericire, și împăcarea lor definitivă. Aventura nu poate avea loc. Totul se termină bine, sub o lumină mereu egală cu ea însăși...

VAL. GHEORGHIU

P. S.

Mulţumesc pe această cale celor care în mod constant mă felicită pentru frumoasele articole apărute în ziarul „Flacăra lașului", deși sînt nevoit să le atrag atenţia că aceste articole nu-mi aparţin, ele fiind semnate de vechiul meu coleg de breaslă V(asile) Gheorghiu. Rog deci pe cei interesaţi a proceda la cuvenitul transfer de felicitări.

V. G.

vrea să-și răzbune regele ucis și să apere pămîntul sfînt al ţării. Gerula e simbolul dîrzeniei, al luptătorului neînfricat. El aduce o dimensiune nouă a unui popor, alături de înţelepciunea Ciungului. Fascinantă, ca întotdeauna, apariţia lui Emil Botta (Marele preot). În sfîrșit, Antonella Lualdi, într-un delicat rol de nobilă dacă nu a reușit să depășească schematismul personajului, ca și cuplul Florin Piersic — Sidonia Manolache, tratat cam naiv și simplist și interpretat la fel.

Colaboratorul cel mai apropiat al regizorului — Nicu Stan, își demonstra aici încă o dată talentul, izbutind o imagine care potenţa cinematografic peisajul, armonizîndu-l cu evoluţia sufletească și caracterologică a personajelor. La rîndul său, compozitorul Theodor Grigoriu a creat o muzică de un sobru patetism, cu motive melodice dominante, uneori prea accentuate. Neintegrate atmosferei și puţin cam pretenţioase — decorurile lui Liviu Popa.

Fără a se înscrie total în genul — ușor hulit — al superproducţiei, „Columna" nu putea ocoli atracţiile acestuia; s-a ferit însă cu abilitate de capcanele lui, în care alte filme cad foarte ușor. Nu există în acest film spectaculosul căutat, facil, nu există recuzita atît de obișnuită și demonetizată a genului. Mircea Drăgan s-a străduit să-și menţină opera într-o zonă artistică elevată. Și a reușit.

Deși numai în parte filmul Sentinţa aparţine producţiei românești, îl includem aici pentru că este inspirat, ca și celelalte, din istoria noastră. Neîndoielnic, istoria are un ceva fascinant pentru cineași; ea oferă nu numai conflicte puternice, figuri mitice, îngăduind o largă desfășurare a ingeniozităţii cinematografice, ci și o rară posibilitate de referire la contemporaneitate prin metaforă. Mai frecvent în teatrul istoric modern, acest procedeu nu lipsește totuși din cinematograf. N-am spune că Ferenc Kósa, regizorul filmului „Sentinţa" (coproducţie româno-ungaro-slovacă) a mers atît de departe; mai curînd el a aruncat o privire contemporană în întunecatul ev mediu, a descoperit acolo acea figură monumentală, acel „moment istoric" care a fost Gheorghe Doja și a încercat să-l cuprindă în toată complexitatea lui, să-l înţeleagă pe el și, prin el, să înţeleagă momentul istoric respectiv. El n-a urmărit să realizeze filmul unei mari răscoale ţărănești, ci un portret cinematografic-psihologic al conducătorului acesteia, încercînd să-l redea contemporanilor convingător și uman cel puţin în aceeași măsură în care o fac paginile scrise ale manualului de istorie. Regizorul (un cineast tînăr, care s-a impus în cinematografia maghiară în ultimii ani și a obţinut consacrarea mondială la Cannes în 1967 unde filmul său „Cei 10 000 de sori" a cucerit Marele Premiu) declara în timpul filmărilor că ceea ce și-a propus el nu vrea să semene în nici un fel cu filmele istorice obișnuite azi. „Nu urmărim scene mari, spectaculoase, impresionante prin grandoare. Filmul acesta va fi în întregime o căutare, căutarea a ceva care e mai mult decît a trăi sau a muri, poate a ceva numit revoluţie, dacă un singur cuvînt ar fi capabil să exprime tot ce dorim noi să spunem". Dar Kósa n-a vrut să exprime acel „ceva numit revoluţie" urmînd schemele obișnuite ale unui film de acest gen; el a ocolit intenţionat bătăliile și a căutat atmosfera, starea de spirit, condiţia psihologică, caracterele și din aceste date a vrut să închege tabloul acelui zbuciumat început de secol XVI. Rezultatele obţinute nu sînt în întregime cele așteptate. Tabloul unor realităţi medievale românești sau, mă rog, europene, se încheagă greu, nedepășind o anume sobrietate rece, iar din mulţimea de chipuri și tipuri se conturează puţine ca fiind caractere puternice, în stare să susţină dramaturgia filmului. Doar Gheorghe Doja și, parţial, Diacul se înscriu într-o sferă de izbutiri portretistice. De fapt, o nereușită a figurii lui Doja ar fi însemnat ratarea totală a filmului, căci acesta se vrea un film-portret, o operă închinată figurii viteazului conducător al ţărănimii iobage dintr-o Transilvanie medievală. Reușita s-a datorat însă mai mult interpretului Ferenc Bessenyei care a schiţat cu economie de mijloace un Doja interiorizat, aflîndu-se mai mult în meditaţie decît în luptă, încercînd să se înţeleagă pe sine și să-și înţeleagă epoca. Filmul nu este spectaculos pentru că eroul — așa cum l-au conceput scenariștii și regizorul — nu este spectaculos și nu e surprins în momentele sale de acţiune războinică, ci între acestea, dus mereu pe gînduri, frămîntat, chinuit de întrebări asupra destinului maselor pe care le conduce

Procedeul cinematografic al lui Kósa a fost unul foarte obișnuit; flas-back-ul, privirea înapoi, peste ceea ce a fost; înfrînt, prins și adus în faţa judecăţii, Doja îi lasă pe judecătorii lui să vorbească și el se întoarce cu gîndul spre cele ce au fost și se chinuie să le pătrundă cît mai bine, să înţeleagă de ce a fost învins și cum ar putea izbîndi cei care vor veni după el. Diferenţele dintre planurile reale și cele rememorate sînt aproape insesizabile căci montajul, îndrăzneţ și alert, nu marchează nici într-un fel trecerile, lăsîndu-i spectatorului dreptul să-și dea seama singur cum se petrec lucrurile. Nici culoarea nu-i prea diferenţiată între cele două planuri; doar ușoare nuanţe de gri alternează în funcţie de schimbările de plan. Dar această tratare oarecum liberă a timpului filmic nu devine piedică în înţelegerea exactă a evoluţiei acţiunii, căci spectatorul are deja experienţa unor asemenea procedee tehnice și pătrunde cu ușurinţă sensul lor. Se insinuează totuși o anume senzaţie de fărîmiţare a filmului, de împărţire pe fragmente insuficient sudate, de lipsă de cursivitate și unitate; este și a fost întotdeauna riscul procedeului numit flas-back, risc pe care numai marii regizori, cu îndelungată experienţă, pot să-l evite. Kósa n-a reușit decît parţial.

Ajutat de o echipă foarte bună (muzica — Cornel Ţăranu, decorul — N. Teodoru și A. Krajcovici, imaginea — Sára Sándor), regizorul a suplinit unele deficienţe ale tratării subiectului printr-o foarte evidentă profesionalitate a celor numiţi în paranteză și în special a excelentului operator Sára Sándor care a asigurat imaginii o ridicată ţinută, plastica fiind lucrul cel mai izbutit din această peliculă.

Se cuvine să-i amintim aici pe principalii interpreţi: Ferenc Bessenyei (Gheorghe Doja), George Motoi (Diacul), Koltay Janes (popa Laurenţiu) Radu Nicolae (Urcan), Clara Sebők (Tereza) ș.a.

Filmul „Sentinţa" se reţine pentru patetismul ponderat, sobru, cu care tratează, un moment istoric de profund dramatism din istoria noastră, conturînd figura unui curajos conducător de răscoală, care a reunit sub steagul său ţărănimea iobagă de toate naţionalităţile, mai ales cea română și maghiară, arătîndu-i drumul spre libertate. În „Războiul ţărănesc german" Engels releva caracterul înaintat, revoluţionar al platformei lui Doja: „El proclama republica, desfiinţarea nobilimii și suveranitatea poporului".

Capitolul acesta ar trebui completat cu filmul lui Sergiu Nicolaescu, „Mihai Viteazul", operă care a marcat, fără îndoială, cel mai de seamă eveniment cinematografic al acestui an și, totodată, treapta cea mai înaltă a filmului istoric românesc, înscriindu-se în repertoriul nostru ca o lucrare monumentală, caracteristică momentului politic-cultural actual. Intrucît, însă, ne-am referit la el de curînd (v. „Cronica" nr. 15 din 10 aprilie a.c.) nu vom mai reveni.

ȘTEFAN OPREA

SUB ACELAŞI SOARE

nuvelă de STELIAN BABOI

De ce? Putuse tot atît de bine să apese pe butonul negru de oprire — era doar ora zece noaptea — şi să înconjoare strungul ca odată ajuns în spate, la pompă, să deschidă robinetul şi-n clipa cînd apa şi-ar fi domolit presiunea să-şi suflece pînă la umeri mînecile şi, dîndu-se îndărăt, să-şi lărgească picioarele şi să întindă mîinile făcute căuş ca-n dimineţele acelea de primăvară cînd maică-sa îl trezea cu noaptea-n cap trăgîndu-l după ea pînă pe prispă, lîngă scări, ca odată ajuns acolo el să nu se mai poate opune simţind sub tălpi ceva între înţepătură şi gidilitură, poate că sub stratul galben de lut se agitau urmele lui bunicu-său şi taică-său şi ale altora — ducea braţele înainte împreunîndu-le la o distanţă destul de mare şi atunci maică-sa îi turna apă, vai, sălbatic de rece era. De ce nu făcuse asta!? De ce desfăcuse şuruburile bacurilor şi întorsese partea mobilă spre el — era o circumferinţă cu trei gheare în care fixase piesa aceea de aluminiu cu dreapta şi cu stînga introdusese cheia într-una din găurile universalului rotind-o spre, mereu spre, c-apoi să pornească maşina şi, din viteză, să centreze, să consolideze poziţia piesei cu lovituri calculate de ciocan. Roşul aramei întrigînd cenuşiul aluminiului: obiect mişcător lovind în alt obiect mişcător, cu singura deosebire că unul avea o deplasare liniară iar altul circulară, numai el stătea locului şi suridea o dată cu ticul nervos al buzelor cînd roşul şi cenuşiul se contopeau zgomotos, înţepîndu-i timpanul cu sunete.

Totul era în regulă. Din obişnuinţă verifică dacă-i suficient de strînsă piesa, apoi luă din dulap cuţitul care avea unghiurile de atac, de tăiere, de eliminare a şpanului integrate perfect în geometria tehnicii moderne şi-l fixă în suportul căruciorului mobil, după care privi din nou, cu un ochi detaşat de sine dar aproape de adevăr, strungul, nu în elementele sale componente, ci în întregime şi peste strung curgea o lumină galbenă, uleioasă, constantă — era un fel de tiul azvîrlit de legile necunoscute ale naturii peste inerţie. Apăsă pe butonul roşu şi, înainte de a ridica maneta de pornire, căută din nou la piesă, la port-cuţit şi avu senzaţia că el însuşi este privit de ele cu ochi plini de somnolenţă şi ură. Zîmbi sfidător, puse viteza maximă, da, ca să sară pînă în bec aşchiile de şpan, să-i rănească galbenul prea galben al razelor şi rîdea de cîte ori se întîmpla aşa.

Îi mai trebuia puţin ca să poată spune „gata" cînd lumina galbenă scăpără în negru şi simţi o arsură la încheietura braţului sting şi, luat prin surprindere, nu putu face nimic: împietri cu buzele în spaima cuvintelor. Uită ce-i cu el, din rutină apăsă pe butonul negru şi negrul acela porni prin degete, fibre, celule spre creier întunecîndu-i văzul gîndului şi ca să nu se prăbuşească astupă cu palma rana, sîngele îi ţîşnea printre degete împroşcîndu-l pe obraz, părea că inima îi răcoreşte fruntea pentru a-l determina să se mişte.

Ajunse la ghişeul magaziei de scule; înăuntru funcţionara sprijinită cu ceafa în podul palmei asculta la tranzistor, privind undeva unde numai cu văzul se poate privi şi, aşa, cu gîtul şi corpul răsucite în jurul axului său muzical peste care se revărsa melodia trompetei, îl simţi că este acolo, dar nu în postura în care era, ci în cea de toate zilele şi nu schiţă nici un gest, aştepta să-l audă cerînd un burghiu, cu glas timid, ruşinat de parcă i-ar cere un sărut şi el spuse cu totul altceva decît de obicei şi ea sări, zbură nu altceva răsturnînd aparatul de radio, ţîşnind pe uşă şi odată ajunsă în mijlocul secţiei strigă cît o ţinu gura: „Salvarea!", apoi intră în magazie, veni iarăşi lîngă el apăsîndu-i umărul drept pînă simţi că stă pe scaunul acela capitonat, comod pe care stătuse ea mai înainte. Spuse: „Iartă-mă!" şi ea nu-l auzi şi imediat grilajele din sîrmă vopsite în maron, afumate, holul negricios dintre ele şi maşini, bătăile curelelor de la dinamuri în apărători prinseră o pojghiţă de alb, apoi se dizolvară într-o gelatină cu bulboane negre prin care înotau salamandre — miriade de salamandre. Pe măsură ce se apropiau de el deveneau şerpi, ei doamne, şerpi spurcaţi, nu datorită formei sau culorii ,ci mersului şi îşi feri picioarele, se ghemui în scaun şi funcţionara se făcu zid între el şi şerpi şi şerpii se încolăceau pe şoldurile, pe gîtul, pe buzele ei muşcînd-o şi ea galben de vînătă zîmbea, zîmbea într-una. Aţipise sau o scăpase din vedere o clipă, cînd o revăzu, ea însăşi era o şerpoaică înspăimîntător de frumoasă care se tîra la genunchii lui şi el spuse: „Nu te iubesc!" şi ea se zvîrcoli în inele rotitoare pe pămînt cabrindu-se în sus, tot în sus pînă ce-i atinse buzele: un abur de venin îi pulsa în vine, sîngele speriat ţîşnea prin rană altfel acum.

Prietenul lui scoţea prin buzunare spunînd într-una: „Vai, vai, vai!"; acest cuvînt era limbajul lui cel mai complex, care exprima fizic stările prin care trecea şi-n loc să-i lege braţul deasupra rănii, i-l legă dedesubt strîngîndu-l puternic în cinci noduri. Cînd cineva îi atrase atenţia că „nu-i bine aşa", se pierdu cu totul lovindu-se în cap, doar apariţia tîrgii îl scoase din încurcături repezindu-se la el, luîndu-l în braţe ca pe un copil. Îl aşeză pe tîrgă şi din dorinţa de a-şi repara greşeala deveni el însuşi brancardier. Ridicat sus, deasupra capetelor, fugeau cu el printre maşini şi oameni controlînd terenul cu vîrful picioarelor, călcînd apoi, iarăşi controlînd şi călcînd şi el avea senzaţia orizontului finit, un fel de groapă în care era fixat pe doi piloni vii, clătinîndu-l pentru a nu-l deranja orbii.

Ajunseră afară. Stoluri de stele scăpărînd se desprindeau de pe membrana de un albastru ipocrit prefăcîndu-se în cîrduri de cocori ce veneau dinspre nicăieri, zburînd spre nicăieri nepăsătoare faţă de cele ce piereau stînghere. Înaintau fulgerător de repede prin lumea aceea plină de mistere şi el rămînea singur, mort, învelit în giulgiul zăpezilor. Încercă să ridice capul; o sfredelitură de fulgi îl pironi şi mai şi pe orizontală, simţind o durere acută în pleoape. Lăcrima sau privea nesfîrşitul spre care se înălţa şi cobora după cum picioarele celor care-l transportau controlau şi călcau pămîntul.

Ajunse în cabinetul medical cu pereţi tapetaţi pînă la pervaz în cuburi vernil de vinilin, iar pînă în tavan zugrăviţi în diferite motive florale, cu un dulap metalic pe care vopseaua prinsese să se scorojească, cu retortul acela sub care ardea o lampă de spirt, cu scaune rotative şi alte daraveli medicale mirosind a chimicale. Iată-l luat de subsuori, aşezat pe o banchetă şi, străin de toate, se lasă dezbrăcat, bandajat şi înţepat de un ins între două vîrste care făcea toate acestea cu aceeaşi plăcere cu care el în copilărie încrusta din lemn de corn sau frasin statuiete.

Însul spuse cu o certitudine profesională ce are să se întîmple ,nu ca o prezicere. ci ca o sentinţă a ştiinţei: „Pînă la spital intră-n comă" şi ceilalţi îi răspunseră dînd cînd degetele la gură: „Flecăreli sanitare" divulgîndu-i prin aceasta profesia şi el privea ţintă, indiferent la dialogul lor, la gîndacul acela negru, răsturnat pe spate, cum se chinuie dînd din labele cartilaginoase să se întoarcă, să devină din nou o vieţuitoare liberă. Uneori confunda aerul cu un spaţiu lichid şi înota o porţiune şi cînd să-şi savureze victoria afla că sub aripi e acelaşi loc şi, furios la culme, se rotea, se înclina, se lovea rupîndu-şi antenele. Spuse: „Aruncă-l pe geam!" cuiva şi acela drept răspuns duse din nou mîna la gură avertizîndu-i pe ceilalţi să tacă, numai sanitarul răspunse: „Îmi pare rău, dar adevărul s-a adeverit" şi el se ridică, luă gîndacul şi-l aruncă. Ieşi trîntind uşa cu putere. Ceilalţi doi îl urmară în maşină.

Întuneric revărsat peste întuneric, bîzîitul motorului sacadat, virajele acelea impecabile la unghiurile de 90 de grade ale clădirii, frîna bruscă în apropiere de porţile de fier şi iarăşi maşina alergă, alergă. Careva îi căuta braţul. Atinse grilajul de la port-bagaj şi abia acum simţi cum îi scad senzaţiile rămînînd pustiu. Cînd îşi reveni înregistră cu precizie locul pe care se aflau şi de care se îndepărtau cauciucurile ducîndu-l într-o direcţie nebănuită. Din palmă pulsa spre extremitatea corpului o durere lichidă, ce-i ieşea prin pori formînd în jur-i nimburi crepusculari, fierbinţi.

Durerea îl învăluia într-o plasmă şi pe măsură ce maşina zlerga clazonînd, plasma aceea creştea, devenea o sferă în interiorul căreia el transpira şi se asfixia, geaba vorbea vecinul din dreapta şi din stînga, nu-l auzea nimeni. La un hop, arcurile îl aruncară de pe loc şi el rămase aşa, suspendat între pămînt şi cer, bine ambalat într-o capsulă metalică, plutitoare, căptuşită la rîndul ei în azbest şi noapte. Sfera aceea se preschimbă într-un elipsoid cînd gemu o dată şi el crezu că poate să ţipe, să-şi cheme mama în ajutor nebănuind că s-ar putea întîmpla ceva. Da, strigase, vecinii îl prinseseră de umeri ţinîndu-l strîns ca-ntr-o menghină, dar elipsoidul se roti aprinzîndu-i pe creştet o vîlvătaie albă-gălbuie, perforînd cu o viteză incredibilă maşina, asfaltul, pămîntul ducîndu-l în adîncurile calcaroase.

O zgîlţîitură puternică îi străfulgeră oasele; deschise ochii şi văzu în întuneric trei rînduri de bocanci aliniaţi perfect şi se întrebă: „Cine i-a pus aici!?". Una dintre ele se puse în mişcare, apoi o pierdu din vedere simţind o rafală de aer rece răvăşindu-i părul, localizîndu-i durerea şi o dată cu asta se lămuri de ce stă în maşină şi nu în altă parte.

Brancardierii îl scoaseră din maşină întinzîndu-l în targă; apoi nu mai zări nimic altceva decît triunghiuri, romburi, rozete de foc aprinzîndu-se şi stingîndu-se pe retină.

Sala de operaţie — pustie, nici un obiect de care să-ţi legi privirea şi cu care să discuţi în taină pînă ce doctorul, turnînd apă oxigenată, va reuşi să-ţi smulgă bandajul ca o dată smuls să opereze în voie fără să presupună cît sînge ai supt din interiorul buzelor, cîte lucruri stranii ai aflat de la scaunul acela vechi, aruncat într-un ungher. O împunsătură de foc îl destramă, se împrăştie în zece vînturi şi pe masă nu mai este decît mîna stîngă, încolo nimic altceva din el şi el urlă: „Nu, nu, nu!" şi sora îi răspunse cu lacrimi în glas: „Taci, eşti bărbat!" Doamne, miliarde de vergele lovesc în mînă, simte cu o tărie amplificată oroarea de suferinţă de parcă el însuşi n-ar suferi.

Detaşat de sine se gîndea la bărbatul acela între două vîrste, nebărberit, cu pălărie de panama trasă pe ochi aşteptînd pe scările fabricii, căutînd într-una la lumea de pe şosea care călătorea într-o parte şi în alta de parcă ar fi urmărit să vadă neapărat un prieten, un cunoscut, deşi era străin de ţinutul Iabolii, pe care să-l întrebe dacă i-a născut femeia sau nu. Mai tîrziu, cînd portarul le spuse că cei ce vor să se angajeze pot intra, bărbatul se ridică şi privi cu nesaţ, dus, nedumerit la oamenii ce se duceau sau se întorceau şi atunci el făcu la fel privind la şosea fără să ştie de ce priveşte pînă-n clipa în care îl auzi: Sfinte, oare încotro se grăbeşte omenirea asta!?"

Cineva îi scoase hainele; senzaţia de frig îl readuse la realitate şi constată că-i gol în prezenţa unei femei. Nu-i era ruşine, ci milă de sine că ajunsese subiect de inspiraţie pentru glumele pornografice ale unui tip în halat albastru — probabil era om de serviciu. Se făcu că n-aude nimic pînă-l îmbrăcară într-o cămaşă cu iz de naftalină şi magazie, cînd scoase un geamăt premeditat, atunci însul simulă că-şi muşcă limba ridicîndu-l împreună cu sora, instalîndu-l într-un cărucior.

Roţile cauciucate îl purtau lin, ameţitor de plăcut pe culoare ezitînd între un salon sau altul pînă ce careva deschise două uşi. Era acum în mijlocul unei încăperi — bolnavii, surescitaţi, o admonestau pe soră; „De ce l-aţi adus aici!?" Nu sînt paturi libere, nu sînt paturi libere, nu sînt paturi libere!" Numai tînărul acela care stătea cu ochii larg deschişi, privind în gol nu spuse nimic şi sora speculînd tăcerea lui, îi porunci să se dea mai încolo şi el se execută şi-l aşezară la picioarele lui, paralel, ca şi cum nu s-au şi nici nu se vor întîlni vreodată.

Prezenţi în acelaşi aşternut, macerîndu-şi fiecare porţia lui de durere, rămîneau străini şi îndepărtaţi unul de altul. Simţea nevoia lăuntrică să plîngă şi se foia într-una. Atinse locul în care trebuia să fie piciorul tovarăşului de spital şi acolo nu era nimic. Începu să pipăie încet, cu răsuflarea întretăiată pe sub pătură pînă-i atinse ghipsul şi mai încolo, lîngă coapsă, nimeri într-un ciot de os sau în altceva tot atît de tare şi de dezarmant. Se retrase speriat, îngrozit de fapta comisă. Tînărul îl liniştì sfătuindu-l să nu doarmă, să mişte degetele de la palmă într-una, altfel riscă să piardă enorm pentru cîteva ore de somn. „Nu, nu-mi pasă de picior, ci de altceva" spuse ca şi cum l-ar fi interogat cineva la un proces. Şi ca o scuză pentru sine, spuse: „Tractorul ara atît de plăcut; de unde să bănui ce-i în pămînt!?" şi el, cel mai naiv dintre naivi, întrebă: „Ce era?" şi tînărul nu-i răspunse lui, ci unei terţe persoane cu judecată mai multă: „Oricine îşi poate închipui".

A doua zi la prînz veni gătită în haine de sărbătoare fata aceea blondă, surîzînd şagalnic de la intrare şi pînă la pat şi cînd se opri roşi bucurîndu-se că tînărul e ras proaspăt şi vesel şi începu să-l aline cu gesturi pătimaşe şi vorbe însetate de dor şi tînărul se făcu că n-aude privind la celălalt capăt, la perna pe care dormea el după o noapte albă. „Dă-i şi lui o bomboană!" zise şi fata, care era desigur logodnica tractoristului, puse mîna ei rece, înmiresmată pe fruntea lui şi el se trezi întrebînd: „Ce-i!?" cu oarecare regret că se trezise aşa, dintr-odată. Fata îi întinse punga cu bomboane mentolate, din care el alese una — niciodată nu fusese lacom — care era mai mare însoţindu-şi mişcarea mîinii spre gură cu un zîmbet de mulţumire. O cerceta pe sub pleoape şi-n această îndeletnicire pierdu conştiinţa locului în care se afla crezîndu-se cu ea pe acelaşi drum, venind unul spre altul din direcţii opuse, pe măsură ce-şi număra paşii capul i se aprindea, nu mai vedea, nu mai auzea, bănuia doar răsuflarea ei — ea acum se îndepărta expunîndu-şi silueta, şoldurile viclene, glesnele, privirii lui, inconştientă de răul ce i-l face şi cînd ajunse la celălalt capăt al patului auzi o plescăitură furtunoasă de palme şi întregul salon privi spre ei, spre urletul acela de muribund: „Tîrfo, ai aflat adevărul! Afară, afară!"

Ieşise cu mers rănit, însă tînărul continua să strige apocalipsie de tare, [illegible] cercevelele ferestrelor. Strigătul se pierdu în [illegible] şi capul îi căzu între palme pe singurul genunchi ce-l mai avea murmurînd: „Afară... afară... afară...", care nu-i mai suna ca insultă, ci ca o nostalgie după cerul senin, după mersul ei diafan prin cîmpie cînd se arăta el la orizont, după farmecele pădurilor brumate...

Douăzeci de ochi verzi, negri, galbeni îl fixau ţintă acuzîndu-l cu lumina lor săgetătoare şi el îi simţea pe ceafă, pe gît, peste tot şi nu-şi putea explica de ce-l acuză. Încercă să se explice, să le spună că... şi cînd să articuleze primul cuvînt celălalt îl lovi pe sub pătură de trei ori în fluierul piciorului, semn să tacă, să aibă curajul de a nu lua în consideraţie admonestările celorlalţi şi el se supuse orbeşte amăgindu-se că mai tîrziu are să-i arate încet şi pe îndelete că între el şi fată nu fusese nimic, deşi el avusese un moment de slăbiciune şi o dorise dar dorinţa nu durase decît atît cît făcuse ea cei trei paşi pentru a ajunge din nou la capătul patului la care venise hăt de departe prin viscol şi omăt.

Se stinse becul; semiobscuritatea îl ţinea treaz, aştepta să scape de privirile acelea care-l spionau de sub pături. Avea sentimentul că-i un intrus într-o comunitate religioasă şi nu-i rămînea nimic altceva de făcut decît să cerşească favorul medicului de gardă de a-l transfera imediat, fără formalităţi birocratice, într-un alt salon în care să nu-l mai acuze nimeni pentru o vină ipotetică.

Coborî, trase şlepii în picioare tîrîndu-i anemic pînă la celălalt capăt de pat, unde tînărul stătea treaz cu mîna pe frunte. Îl întrebă: „Ce faci?" şi el se apropie să-i spună totul, însă îl văzu plîngînd cum rareori poate să plîngă un om. Lacrimile se desprindeau uşor de pe pleoape rostogolindu-se pe obraz, pe bărbie, devenind şuviţe răzleţe pe vinele încordate ale gîtului. Plîngea surîzînd şi fixînd cu privirea întunecimea mucegăită din colţul tavanului. „Iartă-mă, nu ştiam cum să scap de ea!" spuse strîngîndu-i mîna. Şi, doamne, înţelese totul, absolut totul! Imaginaţia i se aprinse, căuta cu febrilitate să inventeze o eroare, să alunge adevărul care glăsuia răspicat, fără menajamente dintre silabele cuvintelor „să scap de ea". Nu acordase nici o valoare întîmplării, se ghidase în viaţă după proverbul: „Cum îţi aşterni aşa dormi" şi acum ştia, e înspăimîntător să ştii neştiutul, că tînărul de aici plecase dis-de-dimineaţă la cîmp avînd în gînd tot proverbul după care se ghida el şi ajunsese să-şi piardă nici mai mult nici mai puţin decît bărbăţia.

La douăzeci de ani scormonind pămîntul altfel decît strămoşii pentru a-i smulge rodnicia, dai peste o scîrnăvie de bombă, care în loc să te ucidă, să-şi împlinească menirea pentru care fusese fabricată, te batjocoreşte mai rău lăsîndu-ţi zilele, zilele acelea în care ai să roşeşti ca un scapet la glumele bărbaţilor.

Plîngea uşor, cu inima stinsă şi el avea puţină sensibilitate să participe deplin la suferinţa celui căruia îi strîngea mîna. Condiţia lui de om nu-i permitea să urle, să strige. Nu-i permise nici tînărul rugîndu-l să se culce, are să se descurce el şi de acum înainte încolo fără să-i spună însă cum.

Toată noaptea îi simţise piciorul cald, era sigur că doarme sau se gîndeşte la iubirile ce ar fi putut să le mai trăiască dacă nu dădea peste el întîmplarea — abia în zori, cînd veni femeia de serviciu să schimbe feţele de pernă află că la celălalt capăt de pat nu mai este un tînăr, ci un mort. Băuse nitrat de argint, nici azi nu se poate dumiri de unde şi-l procurase, cum bei un pahar de moare pentru a te drege după un chef. Acum ochii albaştri cătau cu raze sleite la ungherul drept al tavanului.

desen de V. CORCACI

balada

E-o vreme rumenă de fructul dens
Din ramuri coboară semințele-n somn
Merii desfac întunericul în strune ales
Aproape neauzit, să cad și să mă nasc însemn.

Culoarea sună înalt, retină de strună
Inroșind mările cu strigătul meu
Pe cînd țes minuni nesăgetate-n cunună
Pentru tine plai, pentru numele tău...

Despletite de numele depărtat al Voievodului,
Amurgesc în oase pămînturile sîngerii și tînguite,
pribegi, peste ciobanul ce-ntunecat își mestecă
sîngele curat al Mioriței atotîncercate și menite

Ne cufundăm în păduri — descîntec
Semănînd locul cu-o sălbăticie cerească
De cînd copacii istoriei lunecă în ecou
Ca o apă neîncăpută în muget de cerb...

O, cum mă legăn cu umerii goi
Schimbînd cu luceferi bolta de vînt,
Cu ochi de amurg iarba din noi
Mestecenii cerne-n fîntînile acestui pămînt...

anotimp tînăr

Și te culeg din trupul tînăr, Țară,
Izvor de dragoste precum un mire
Năier al depărtării și al pietrei
Peste hotare de legendă și iubire...

Tăria anotimpului — un zbor deschis
La rădăcina pleoapelor luminii
Mă leagănă cu-un cîntec trist de ape
Și stelele prind în fîntîni să sape...

In limpezi ecouri mă nărui de cîntec
Rădăcina întoarsă sub pas de zăpadă
Din caerul vremii, prin ceață
Eu înfloresc îngenuncheat timp de baladă...

CĂTĂLIN BORDEIANU

lăsați ciocîrlia...

Lăsați ciocîrlia să ne însoțească corabia de soare !
Fața zîmbitoare a lumii se cuibărește sub pleoape
precum zidurile casei, tremurătoarele ramuri lumina
o strîng, o strîng,
umplîndu-mi ulcioarele
cu sclipăt de stea.
Voi și eu cînd plîngem,
dăm vîntului nopții, răsăritului,
ploilor zilei, arșiței să bea,
Păsările, ursitoarele,
se înspăimîntă ca noi de aripile asfințitului.
Ferestrele noastre, fructele ramurilor, lumina
surîd în oglinzile lumii, sub pleoape,
cînd ciocîrlia slăvește drumul,
fumul
corăbiilor încremenite de soare.

ION PUHA

îndem

Ascult în mine sfat
Și pas
Pe munți cu vîrfuri dincolo de înălțimea lor
Să urc — sub cer străbun
Înseninat de cinstea ochilor străjuitori
Și dragostea să o prefac în glas de corn
Și din priviri
Să slobod un anotimp
De-oblăduit cîntarea strînsului de bucurii
Și ocrotire
Peste lanul încordîndu-se în copt.
Presimt în arcul frunții
Pioase înclinări
Atingînd
Zidiri acoperite-n veci
Cu jertfe
Ce-au hotărît o zodie
În care mă găsesc.

recunoștința

Nesfîrșită carte deschid
Și-ntr-u adîncă-nvățătură mă aplec —
Peste cuvîntul încărcat de fructul timpului —
Și simt urcîndu-se în cuget liniști
Ca o culoare-nveșnicită
Pe zid de ctitorii.
E carte întocmită între pămînt și cer
Cu ferecături de munți
Și hotărnicii
În care apele nu știu alt drum
Decît acela
Dela izvoare învățat.
Din dreapta Cronică, desprind
Însemnul luptelor urcate-n biruințe
Spre care tind
Și-n urme de istorii să rămîn.

CONSTANTIN POPA

MODALITĂȚI ALE CRITICII

Nu o dată în ultima vreme, auzim glasuri care ne invită să declarăm explicit care modalitate a criticii întrunește cele mai multe sufragii : cea a criticii de direcție sau cea aplicată fenomenului literar individual. Mi se pare că la mijloc s-a strecurat o confuzie, fiindcă numai cine privește neclarificat îndeajuns raportul dintre latura orientativă și cea recenzivă a activității critice poate formula astfel chestiunea. In fond nici nu cred să poată fi vorba de o preferință, cel puțin la nivelul cerințelor unei culturi, ci de *oportunitate* și, mai ales de *dotare*.

Știm că într-un moment particular cum a fost cel de după 1860, cînd se impunea un plan general de ridicare a nivelului cultural, ivirea unei personalități ca cea a lui Maiorescu a fost un caz fericit de convergență între cerințele obiective și manifestarea unei veleități spirituale ieșite din comun. Dar ar fi cu totul greșit să deducem de aici că criticii de factura lui Maiorescu sînt necesari *numai* cînd producția literară resimte neajunsurile generate de o cultură imatură. Cine gîndește asa se înșală ; Maiorescu însuși a scris și articole de critică literară, e drept nu prea multe totuși suficiente pentru a consacra utilitatea comentariului permanent de triere a valorilor.

S-a spus, apoi, că o critică de direcție schițează liniile mari de dezvoltare a literaturii și că propune pentru generații un cîmp de interpretare. Aceasta îi asigură perenitatea, puterea de a supraviețui în timp și de a interesa. Pe cîtă vreme cealaltă formă a criticii ar fi una subordonată, micșorată în prestigiul și durabilitatea ei de chiar materialul pe care se exercită, nu o dată pieritor ca semnificație artistică și înrobitor prin obligația de a-l urmări statornic, fără răgaz și, îndeosebi, fără prea multe jaloane ajutătoare. Să spunem, în treacăt, că argumentul invocat este șubred, gustul lui Maiorescu nu s-a lăsat înșelat cînd s-a pronunțat despre debutul lui Octavian Goga sau al povestitorului Mihail Sadoveanu. Ceea ce probează că, dacă facem acum abstracție de criteriul oportunității uneia sau alteia dintre formulele criticii, rămîne de văzut numai un singur lucru, cît de sigur este gustul criticului, dacă este rafinat sau nu, dacă are fermitate morală, adică tăria de a emite judecăți în deplină independență de alți confrați sau de eventuale presiuni la care ar fi supus.

Odată încheiat acest preambul revin la afirmația inițială. Nu se poate exprima decît simplist o tranșantă separație între cele două modalități ale criticii. Intr-o literatură înfloritoare ele sînt la fel de necesare, de compatibile fiindcă se completează reciproc și se află în interdependență. Cu cît critica de direcție desemnează mai judicios și mai complet planurile de explorat și țintele de atins, cu atît mai sigure sînt, în baza îndrumărilor primite, verdictele cronicarilor și mai nuanțate rezultatele oficiului critic de zi cu zi.

Este însă adevărat că în configurația actuală sînt mai puțini la noi practicanții criticii de direcție și mult mai numeroși recenzenții, comentatorii fenomenului literar concret. Pricina mi se pare că rezidă în deosebirile de talent și nu în vreo cauză externă, de climat să zicem.

Dintre profesioniștii primului tip de critică am avut prilejul să-i cităm și să-i urmărim, deopotrivă de atent, atît pe Edgar Papu și Adrian Marino, cît și pe N. Balotă sau Zoe Dumitrescu-Bușulenga.

Impresia cîștigată prin raportare la experiența fiecăruia conduce la convingerea că deși avem în persoana lor spirite umaniste de certă aptitudine nici unul nu este de talia creatorului de epocă nouă. Este foarte adevărat că un Edgar Papu a explorat cu succes fapte diverse ale culturii și că a propus interpretări notabile în lirica gnoseologică, tot așa cum Adrian Marino depune eforturi meritorii pentru a delimita teritoriul teoriei literare de cel al esteticii. Contribuțiile lui N. Balotă sau Zoe Dumitrescu întregesc în varii direcții nevoile conștiinței moderne, fatalmente lacunară și nostalgică, risipindu-se generos pentru a ne stimula capacitatea de meditație. Cred, însă, cu toate pozițiile cîștigate că în domeniul criticii de direcție, se pot obține rezultate mult mai bogate. Ele sînt de altfel extrem de necesare.

In cuvîntarea rostită de secretarul general al partidului la consfătuirea de lucru cu oamenii de artă și cultură din februarie 1971 s-a pus un accent special pe necesitatea îmbunătățirii activității de îndrumare a activității literare. Este o perspectivă ademenitoare care, nu mă îndoiesc, va stimula și va mobiliza puternic toate energiile angajate pe acest drum.

Situația este cantitativ și calitativ mai bună în ce privește exercitarea celei de-a doua modalități. Aici s-au recoltat o sumă de roade datorită cărora recepția actului critic este astăzi mult mai fin diferențiată. O sumă de cariere scriitoricești au fost înlesnite decisiv datorită bunelor depistări ale criticii publicistice, propensiunii ei elementare spre descifrarea sunetului unic. Totuși nu puține erori au fost comise de o parte a aceleiași critici, dispusă să încurajeze, uneori, esteticismul facil (rupt de orice suport istoric și de orice determinism social) sau experimentul inegal și ambiguu.

Insă reconfortantă în acest joc alternativ de lumini și umbre este apariția, din cînd în cînd, a unor talente puternice, neobișnuite care chezășuiesc buna dezvoltare a literaturii prin chiar promițătoarea lor lucrare în cîmpul literelor. Nu doresc să intru în prea multe detalii, spațiul nu-mi îngăduie s-o fac, totuși voi menționa aici, cu o sinceră satisfacție confraternă, volumul de debut al criticului Valeriu Cristea. El face dovada unei reale și percutante virtuți de diagnostician. Cînd evidența ne spune că de cele mai multe ori evazionismul din poezie și epică a fost și mai este cu putință pentru că cronicarii se mențin „în rezervă" și nu încearcă să-l abordeze frontal, Valeriu Cristea impresionează mai ales prin *angajare*. Desigur nu una declarativă, patetică, ci una de substanță, de investigație și, bineînțeles, de percepție.

Fie că scrie despre teme la care aderă fie că nu, cronicarul nu scrie detașat ci pătruns de răspunderea pe care și-a asumat-o. Și doritor să n-o desmintă, se exprimă dens, atent la expresie, cu o emoție trecută în temperatura reflecțiilor. Am citit cu interes ce spune despre o sumă de autori, considerînd revelator acest examen la un critic superior, neadaptat tranzacțiilor atît de supărătoare ale profesiunii.

Este mereu interesant. Este interesant cînd se ocupă de „sinele fugar" la Nichita Stănescu, este interesant (și nu în accepția convențională pe care o implică epitetul tocit de întrebuințări abuzive) cînd observă că N. Breban tinde spre abisal manevrînd o tehnică a violenței și afinități pentru latura ofensivă și posesivă a vieții, este în fine interesant cînd dezarmează impulsurile spre îngroșare erotică al Al. Ivan Ghilia. Nu se poate trece cu vederea că *Interpretările critice* ale lui Valeriu Cristea denotă o curiozitate avidă, o poftă de lectură niciodată deviată de la scopul ei. Ceea ce mi se pare vrednic de reținut în *Interpretări critice*, cel mai bun volum de cronici apărut la noi în ultimii ani, nu e numai hărnicia autorului, materializată în cele peste 40 de articole și nici vioiciunea cu care își risipește (în sensul bun) talentul. Pozitiv și cu osebire revelabil mi se pare faptul că Valeriu Cristea are cîteva idei — directive care îl feresc de exagerări, temerități frivole și injustiții. Mi-a plăcut felul în care utilizează intuiția pentru a ne face să retrăim farmecul eposului sadovenian. Scriind despre *Creanga de aur* el deosebește romanul — cronică de cel care se învăluie în marea umbră a vremii, văzînd în istorie nu concretul unor isprăvi ci nimbul lor miraculos — enigmatic. Dacă nu se ferește să dea cititorului probe de curaj, V. Cristea se simte cel mai adesea la largul său în analize probe despre marile reputații. Despre J. J. Rousseau *(Confesiunile)* criticul notează discrepanța de tratament de care se bucură eul memorialistului, tratat cu blîndețe, și lumea, săgetată vindicativ de plîngerile eului.

Nu mi-am propus o recenzie a acestei excelente culegeri de recenzii și eseuri. Am dorit să relev prin mijlocirea ei disponibilitățile uneia dintre cele două modalități fundamentale de exercitare a demersului critic. In atmosfera nu întotdeauna senină în care îi urmărim evoluțiile, Valeriu Cristea trebuie apreciat și pentru intoleranța față de fisuri, de inadecvări, de rezolvări pîndite de manierism. Chiar dacă se ocupă de scriitori stimabili sau chiar eminenți — Al. Ivasiuc este dintre aceștia — nu pregetă să le reproșeze ceea ce l-a nemulțumit în opera lor. Despre *Interval*, bunăoară, a scris că romancierul vede prea mult nevăzutul, și prea puțin realul direct perceptibil. Nu este o dovadă de scrupul și minuție, și, în același timp, de acuitate ?

Am stăruit asupra exemplului pe care îl propune Valeriu Cristea pentru că am dorit să-mi exprim convingerea că nu există nici un temei să bagatelizăm modalitatea recenzivă. Ea este aptă să ne furnizeze surprize din cele mai plăcute, cu condiția să nu se restrîngă la certuri de cuvinte și nici la gesturi de bravadă, să evite capcana materialului caduc.

Imi amintesc că E. Lovinescu creionînd odată portretul lui Ilarie Chendi, deplîngea că acesta „a lucrat pentru clipa trecătoare și clipa l-a înghițit în zborul ei".

Marele critic i-ar fi iertat micile pasiuni dacă în punctul lor de pornire ar fi degajat o mare căldură. Dar așa, polemistul violent în hărțuieli cu miză mică a fost „depășit cu totul". L-a înghițit epoca dispărută odată cu el ; n-a rămas în urma lui nici măcar amintirea unei maliții nedomolite, care să înghețe victimile și să ni le păstreze pentru posteritate aidoma fosilelor. Lipsa de măsură, tăria de a fi fost infidel obiectivității, iată ce îl nemulțumește pe Lovinescu la un critic altminteri „înzestrat cu multe însușiri".

Medalionul despre Chendi se încheie cu o laudă a vocației critice demnă să fie citată : „Chendi s-a oprit în regiunile inferioare ale pasiunii mărunte și intolerante. N-a cunoscut superba satisfacție a înfrîngerii de sine pentru a se înălța la cunoștința pură. A urît sau a iubit ; din ură și iubire se poate face numai artă — niciodată critică".

Punct de vedere perfect asimilat de cel puțin două sau trei talente veritabile și mature de observatori ai faptului literar la zi. Preocupați și de corolarul lor în materie ce artă sesibilizarea ideii prin cuvînt — acești cronicari (N. Manolescu este un exemplu-etalon) transcriu într-un concentrat jurnal de bord aventura literaturii noastre spre desăvîrșire.

HENRI ZALIS

NICOLAE OVEJAN : „BALERINII"

RADU CÂRNECI:

GRĂDINA ÎN FORMĂ DE VIS

Radu Cârneci se află cu *Grădina în formă de vis* la cel de al şaselea volum, moment deci în care personalitatea poetului e pe deplin conturată, sunetul său în lirica actuală se aude distinct şi definitoriu. Cărţile mai vechi, îndeosebi *Orgă şi iarbă* şi *Iarba verde acasă* propuneau un poet de factură tradiţională, ambiţionînd o mitologie pe baze folclorice româneşti, cu reminiscenţe dacice şi infuzii de elemente clasic greceşti. O pulsaţie naturistă străbătea versurile lui Radu Cârneci, un elan dionisiac, antrenînd făpturile mitologice şi istorice, de provenienţă autohtonă sau venite prin împrumut livresc. Iată însă că, în mod surprinzător, *Grădina în formă de vis* nu se situează în prelungirea acestei direcţii ci în filiaţia volumului *Umbra femeii*, mai puţin concludent pentru calităţile poetului. Lirica erotică din *Umbra femeii* se făcea tributară unui sentimentalism minor, în contrast cu tonul viguros, sigur din celelalte volume. *Grădina în formă de vis* înseamnă pentru Radu Cârneci nu numai abordarea dintr-o perspectivă mai complexă a poeziei de dragoste, dar şi o probă a virtuozităţii, întregul volum fiind constituit din sonete.

Reuşita lui Radu Cârneci în ultimul său volum stă în găsirea unui fericit echilibru între rigorile sonetului — rigori nu numai de ordin formal — şi puternicul flux emotiv atît de specific pentru contribuţiile sale anterioare. Poetul păstrează deliberat toate convenţiile speciei. Mai întîi, un cadru unitar apt de a recepta celebrarea eresului. E un cadru de extracţie biblică în care se profilează altare şi se aud clopote, natura se transformă în eden, se intonează psalmi şi se ard parfumuri purificatoare. Întreg acest aparat este însă despuiat de aura sa mistică şi redus la funcţia de element ritualic, după modelul *Cîntării cîntărilor* din care Radu Cârneci a dat cîteva excelente traduceri. Atmosfera e solemnă, cuvintele curg fastuos într-o retorică savantă şi învăluitoare care le conservă toată mireasma arhaică: „Acum îţi pun odăjdii triumfale, / împărăteşti odăjdii, podobind / cu aurul şi stelele de-argint / regescul mers spre altarurile tale. / Un roşu-pal, un zîmbet — domn ivind, / un clinchet azuriu între pocale / şi preoţi aşternîndu-ţi osanale / şi noaptea nunţii noastre aurind". Poetul rămîne fidel ceremonialului încetăţenit prin Petrarca, sub semnul căruia e scrisă întreaga carte. Iubita e doamna căreia i se adresează ofrandele, fiecare gest, fiecare atitudine sînt înscrise într-un ritual respectat în toate etapele lui. Numele „doamnei" trezeşte rezonanţe biblice (Esther) sau mitologice (Demetra). Sub vălul de aluzii livreşti transpare însă frenezia dionisiacă. Terminologia biblică traduce în realitate un fond păgîn, o sete integrală de viaţă, trăită plenar de la contopirea spirituală la beţia carnală: „şi peste mine vino şi tămîie / mireasma ta, cădelniţînd usor, / gol sînul tău deasupra mea rămîie, / încingă luna lui un foc sonor, / iar sîngele să cînte şi să joace / dezlănţuit, de moartea lui, dincoace". Depăşindu-şi experienţa personală, poetul ajunge a cînta erosul, forţă jubilantă a naturii, dăinuind peste trupul perisabil al individului: „De vei porni să cînţi, plesni-vor zorii, / şi ierburile vor ţipa iubind, / bărbaţi — copacii — te-or privi cu jind se vor aprinde de la tine sorii, / iar eu pămînt voi fi cu glasul stins / păstrînd în mine ochiul necuprins".

N-aş vrea să se înţeleagă că virtuţile poeziei lui Radu Cârneci sînt aceleaşi ca în volumele precedente şi că *Grădina în formă de vis* nu ar aduce notabile elemente noi. Inscrierea lui Petrarca pe frontispiciul volumului nu e o gratuitate şi celebrul sonet CXXXII integral citat (S'amor non è) comunică alături de violenţa pasională (îmbinarea în dragoste a extremelor care se exclud: e tremo a mezzo state, ardendo il verno) şi invitaţia la autoscopie, începutul unei experienţe morale şi spirituale, nu numai a celei de ordin sentimental. În cele 51 de sonete din *Grădina în formă de vis*, repetînd o serie de teme şi motive, poetul vine de fiecare dată cu subtile schimbări de perspectivă care nuanţează şi adîncesc afectul însoţindu-l de accente meditative. Astfel pasiunea devine şi obiect al introspecţiei, generînd, tot în spirit petrarchist, întrebări chinuitoare, spaime interioare: „Centaurii de piatră-n mine iar / se răzvrătesc de sub tăceri şi juguri şi carnea în aprinse tăvăluguri / mă chinuie cu spaimele-i barbar". Sublimată, ea nu-şi pierde esenţele, beţia carnală e înlocuită de contopirea spirituală pentru care poetul găseşte tonul elegiac şi serafic. Iar privirea departe, în timp, prilejuieşte în ultimile sonete reflecţii melancolice sau amare asupra pasiunii declinînd sub asediul forţelor adverse şi curgerea inexorabilă a anilor. Sonetul XXXVI, debutînd cu o frumoasă metaforă, traduce sentimentul de durere şi umilinţă care însoţeşte nostalgia iubirii pierdute: „La ceasul de umbră — am bătut / era o tăcere de soare, / un clopot de ochi şi acut / ardea o-nsetată-ntrebare. / Eram şi sărac şi avut — cu tălpile goale-n splendoare, / dar ceasul de umbră-a tăcut / la poarta la care se moare. / Tu poate zburaseşi pe lună, / iar cerul de-amiază fugea — / coroana de spaimă nebună / pe fruntea mea iar se ivea / şi aripi căzură de trup — / şi clipă de clipă se rup ...".

Grădina în formă de vis întregeşte armonios imaginea unui poet de certă vocaţie şi disponibilitate artistică.

LIVIU LEONTE

FRED MICOŞ: „Compoziţie"

FLORIN MANOLESCU:

POEZIA CRITICILOR

Eseul Poezia criticilor *(Editura EMINESCU, 1971) este debutul editorial al unui tînăr critic excepţional de talentat: FLORIN MANOLESCU. El este un spirit critic foarte inventiv, eruptiv, deschis modernităţii fără excese structuraliste. Vocaţia lui Florin Manolescu este a unui subtil şi original analist de poezie. Nu e criticul care se limitează doar la actul de descoperire a unei teme ca apoi s-o povestească rudimentar folosindu-se de limbajul poeziei; şi nici nu este comentatorul neutru care aplică poeziei cîteva concepte ca s-o explice, sterilizîndu-i astfel, abstract, spontaneitatea, inefabilul. Florin Manolescu descoperă poezia, o reconstituie ca structură, ca mod de existenţă cu o degajare şi cu o volubilitate de muşchetar. El cucereşte prin concluziile paradoxale unde inteligenţa critică comunică cu o disponibilitate a dialogului, a interzicerii categorice a oricărui şablon, a oricărui îngust didacticism. E un cavaler al floretei, al dialogului sincer cu opera. Eseul său — atît de fermecător scris — e şi un serios text al principiilor critice pe care Florin Manolescu le teoretizează cu suplete, dar mai cu seamă le aplică. Poezia criticilor devine astfel şi o confesiune estetică de o mare finete şi o mare libertate a principiilor. Vocaţia teoretică se identifică aproape cu una a poeziei de analizat. E un semn de maturitate critică, un semn al progresului intelectual la un tînăr care ştie să facă opera să vorbească un limbaj actual cu toate că vechimea ei a retras-o pentru un timp din circuit. Criticul Radu Ionescu devine un poet care „nu este lipsit (...) de vocaţia adevărată a poeziei. El are instinctul temelor lirice, voluptatea de a se transporta în mari „precipiţii" montane, pentru a regiza dezastre sau incendii distrugătoare. Atmosfera generală în Cînturi intime este atmosfera poeziei romantice post-paşoptiste, în care „teroarea", delirul nocturn, imaginaţia cavernoasă devin expresia predilectă a unei existenţe manieriste". Florin Manolescu reciteşte poezia lui Radu Ionescu cu ochii evoluţiei poeziei române clasice şi moderne, aşa încît, naivităţile de limbă şi insuficienţa ideilor lirice nu i se par catastrofale: „Poezia lui Radu Ionescu rezultă tocmai din această retorică viguroasă a versurilor, din aspectul redundant al vocabularului, din acordurile „greşite", care, ele, produc emoţiunea estetică". Concluzia eseistului nu duce la exagerări sau la nedreptăţi flagrante: „Ceea ce i se poate reproşa cu adevărat lui Radu Ionescu este obstinarea în a repeta cîteva idei în poezie. O filozofie a vieţii este multiplicată în majoritatea poemelor cînd totul putea fi rezumat, de fapt, în cîteva cuvinte". Trecînd la poezia lui Titu Maiorescu, autorul pune din nou problema sensului real al criticii care nu e, de fapt, decît neliniştea şi, totodată, plăcerea tînărului critic român de a se întreba şi de a se îndoi de genul pe care îl frecventează: „Este criticul un creator? Fiecare poate răspunde în felul său la această întrebare. Dar dacă criticul este un creator, atunci libertatea lui nu e de invidiat, pentru că el nu există în primul rînd în raport cu o operă, ci în raport cu ceilalţi critici. Admiţînd că asupra unui poem se poate apăsa mai mult sau mai puţin ,trebuie totuşi să acceptăm că Eminescu, să zicem, rămîne acelaşi — Călinescu a explicat acest lucru — şi că, oricîte date noi se vor descoperi, oricîte „contribuţii" se vor mai aduce, acestea nu vor modifica substanţa imaginii sale. Cine vrea să mai scrie despre Eminescu trebuie să inventeze! Numai înţelegînd această dramă a criticii îi vom înţelege şi iluziile „creatoare". Dar indiferent de iluziile noastre, în critică totul depinde de fidelitatea faţă de obiect. Este adevărat că îndepărtîndu-ne de un text, negîndu-l, eliberîndu-ne de constrîngerile care ne conduc, orice am face, spre un anumit rezultat, putem crea. Însă nu este limpede că în felul acesta nu mai are nici o importanţă dacă vorbim despre Eminescu, sau despre altcineva!? Subiectul adevărat al acestor exegeze sîntem noi înşine, cu nostalgia noastră de a fi Eminescu, iar critica aceasta nu mai este critică, ci literatură pură, dar o literatură de un tip special, în care, incidental, personajele se numesc fie Eminescu, fie Creangă, fie Caragiale. Se înţelege acum de ce în critică pot fi întîlniţi mai mulţi Maiorescu este opera lui, şi, înţelegîndu-ne asupra acestei chestiuni, există ci pentru că există criticii". Titu Maiorescu n-a fost un poet în accepţiunea modernă a noţiunii, căci viaţa intimă şi publică a trecut-o cu conştiinciozitate, neîntrerupt în Însemnările zilnice: „Înainte de a fi critic, Maiorescu este un personaj. Noi putem „uita" articolele sale critice, dar nu putem face abstracţie de viaţa lui. Viaţa lui Maiorescu este opera lui, şi, înţelegîndu-ne asupra acestei chestiuni, putem afirma că, Însemnările zilnice, pe de o parte, articolele polemice, pe de alta, reprezintă textele sale fundamentale". Şi mai departe: „Trebuie să înţelegem din această împrejurare că opera culturală a lui Maiorescu închide în ea un sacrificiu imens, pe care omul l-a acceptat cu deliberare. Din mijlocul acestui spectacol crispant, care este viaţa lui Maiorescu, versurile supraviţuiesc ca un strigăt dramatic în numele a ceea ce spiritul omului ar fi putut să fie. Sensul mai adînc al existenţei acestor versuri este acela, elaborîndu-se pe sine cu o rece meticulozitate, omul suspendă creaţia". Nici Aron Densusianu nu are de a face cu poezia decît în postura de critic, de imitator cuminte al ei: „El reprezintă, împreună cu Mihail Dragomirescu, cazul tipic al criticului-poet, care ştie despre poezie mai mult decît poetul însuşi, dar care poezie nu poate face". Aron Densusianu este lipsit de gust, iar versurile sînt îngropate definitiv în platitudine. Condiţia poeziei fiind integralitatea emoţiei, criticul nu a reuşit să depăşească nicicînd o vocaţie explicativă.*

Florin Manolescu analizează metamorfozele criticii moderne, condiţia criticului de azi, iar reflecţiile sale merită să fie reţinute: „Criticul străbate un cîmp minat de restricţii, cu obligaţia de a respecta, pînă la urmă, adevărul textelor şi — ceva în plus — adevărul celorlalţi critici, pe care, pentru a fi, el trebuie să-i evite. Un critic poate propune unei opere „o ordine nouă". Primesc! Dar, înainte de a fi a sa, ordinea aceasta aparţine operei înseşi, este acceptată de ea. Criticul nu a făcut decît să o descopere (şi se înţelege că asta nu este la îndemîna oricui), libertatea lui fiind o necesitate înţeleasă. Putem spune că o operă literară nu există; putem spune că în critică nu pornim de la ideea de valoare literară, despre care nu ştim ce este, ci de la impresia acestei valori, de la sentimentul valorii, pe care ne străduim să-l traducem, pentru a dovedi existenţa operei literare, care devine, în felul acesta, creaţia noastră". Florin Manolescu intercalează între analizele propriu-zise reflecţii despre critică avînd ca pretext poezia. De fapt, criticul se explică, se justifică mereu, reconstituindu-şi de fiecare dată, detaşat, masca. Cînd poezia criticilor îl nemulţumeşte şi-l dezamăgeşte ca o iubire pierdută, cu abuzul de versificaţie, de manufactură, eseistul se simte mai în largul său în compania mai sigură a principiilor. Ce rămîne din poezia lui Ovid Densusianu, teoreticianul fanatic al simbolismului, al poeziei noi?: „Un manierism îngheţat, o tehnică a divagaţiilor impersonale, în sfîrşit, absenţa oricărei virilităţi estetice transformă versurile lui Densusianu în expuneri preţioase şi obositoare. Simbolismul este practicat într-un înţeles îngust, în aşa fel încît poemele care rezultă au aspectul unor ghicitori despletite: „Diagnosticul e pus cu exactitate: „Meritele poetului ca doctrinar şi ca agitator de idei se înţelege că rămîn imprescriptibile. Dar dacă simbolismul teoretic al criticului este sublim, simbolismul în poezie lipseşte cu desăvîrşire. Totul se reduce la o primitivă inscenare care nu poate fi contrazisă în corectitudinea ei, dar care, cuvîntul nu trebuie să supere, plictiseşte". La Nicolae Iorga poezia îmbracă concepţiile ideologului profet. Nici Perpessicius nu scapă de un diagnostic pus fără greş căci Florin Manolescu izbuteşte totdeauna să clasifice o operă fără dificultate, ştie foarte bine cum şi în ce limbaj să-i definească o tipologie lirică: „În poezie, criticul îşi disimulează existenţa ascunzîndu-se în spatele unei lumi livreşti. Experienţele proprii, sentimentele adevărate împietresc în tipare clasice, luînd un aer hieratic şi teatral. Criticul devine, în poezie, regizorul unei lumi de elemente culturale, şi dacă iniţial el a apelat la această lume pentru a-şi oferi un punct de sprijin, poetul sfîrşeşte prin a deveni prizonierul acestui spaţiu pe care îl rîvneşte mereu şi în afara căruia nu mai poate trăi". Poezia lui G. Călinescu este a unui eminescian dezabuzat de cultură. Estetismul cucereşte viaţa poeziei prin acceptarea unei metrici latine, prin voluptatea paradoxului liric: „Originalitatea poetică a lui Călinescu constă însă în ceea ce s-ar putea numi practicarea unei poezii în manieră latină". Criticul G. Călinescu comunică cu poetul doar în circumferinţa conceptului de poezie. Erudiţia poetică va deveni la G. Călinescu un baraj reflexiv al impresiilor directe căci poezia ascultă doar de principii şi reguli. Vorbind de Tudor Vianu eseistul nu se debarasează nici aici de boala teoretizării: „În critică, el se trage în spatele ideilor, făcîndu-şi fiinţa neobservată, în total dezinteres de sine. Dar exagerata supunere la obiect, rigoarea extremă, spiritul pozitivist sînt tot atîtea ziduri înalte, ridicate între critic şi cititor, pentru a mistifica şi pentru a ascunde faţa adevărată a celui care rămîne un liric şi un sentimental. Echilibrul aparent al lui Tudor Vianu este echilibrul omului trecut prin şcoli înalte, subţiat de civilizaţia de la care a învăţat arta de a se disimula".

„Dar unde este poezia criticilor?!" se întreabă şi se miră plin de nostalgie Florin Manolescu. Eseul propune o concluzie care măreşte şi mai mult ideea din întrebarea fundamentală: „În toată literatura noastră nu există un singur critic care să poată intra, prin activitatea sa lirică, în primele rînduri ale istoriei poeziei româneşti. *Nici unul dintre aceşti critici nu reprezintă un model pentru mişcarea poetică dintr-o anumită epocă, nici unul nu determină, prin versurile sale, o schimbare a destinului poeziei" Şi atunci de unde realitatea poeziei criticilor pe care Florin Manolescu o dezgroapă şi o comentează cu atîta ingeniozitate? E tare simplu de dat un răspuns: „...în timp ce poezia adevărată este imprevizibilă şi discontinuă în evoluţia ei, poezia criticilor* progresează, *avînd trecut, prezent şi viitor. Ea reface o* istorie ideală a Poeziei, *oferindu-i coerenţa şi echilibrul care îi lipseau, pentru că ea se dezvoltă pe măsură ce se desăvîrşeşte,* în critici, *înţelegerea ideii de Poezie".*

ZAHARIA SÂNGEORZAN

cronica literară

scriitori contemporani: CONSTANȚA BUZEA

NOSTALGIA CLASICISMULUI

Există în poezia Constanței Buzea năzuința spre un timp pur, de renegare a histrionismului și aplecare a măștilor „în bernă" în fața *sinelui* schimbat (nu însă pînă la nerecunoaștere), ora „sfîntă, tămăduitoare" în care rîsul și plînsul nu se mai amestecă, cînd „omul și faptele lui sînt în echilibru". Chiar și titlurile volumelor *(De pe pămînt, La ritmul naturii, Norii, Agonice, Coline)* sînt alese cu anume distincție, sugerînd parcă voința de năpăstuire a contingentului, a categorialului. Afirmînd un *eu*, nu inconsistent, confuz în sensul dat de Călinescu de dublet romanic, ci „complet definit ridicat la schemă inteligibilă" („Ego, niciodată nu te pot înstrăina") poeta se dovedește temperament clasic esențializînd biograficul, surprinzînd într-un univers al mișcărilor, perpetuarea actelor, repetițiile, reluările. („Dați-l jos de pe curata cruce / Nu pe Crist, el s-a jertfit de mult; / Nu pe Crist al cărui duh și tată / Ne crucifică de zile și de nopți / Dați-l jos pe cel din urmă ins / Care-a fost bătut în lemn prin cruce"). Trei momente cruciale: nașterea (din care derivă „renașterea", maternitatea), dragostea, moartea — poate nu întîmplător cele trei repere care organizează și lirica populară, determină universul poetei. Surprinderea legii *trecerii* se face șovăitor adesea, cu acuitate alteori, începînd cu al doilea volum. *La ritmul naturii* anunță un întreg cult al „mirabilei seminițe": uimirea în fața miracolului nașterii și „renașterii", descifrarea liniilor văzduhului, schimbărilor vremii, mișcarea dureroasă, retragerea frunzelor, florilor, semințelor.

Un „descîntec de nuntă" alătură mioritic ceremoniei „semnul crucilor", exuberanța potolită substituindu-se treptat cu deplîngerea tradițională a „fumului" vieții, *nașterea* devine sorbit simbolic „din urmă" de cerb, de fapt *renașterea* prin cununie cu un „viteaz încoifat"! și iar întoarcere la punctul „unde erai duh plutitor / Floare-ntr-un gînd" după traversarea ceasului adolescentin de entuziasm, confuzie și lumină. Toată poezia de acum a Constanței Buzea e starea dinaintea ruperii echilibrului, o tensiune a seminței închise în somn, a mugurelui înainte de a se desface, o încetinire a ciclurilor la ritmul unei naturi hibernale de iarnă sau de primăvară timpurie, după cum, mai tîrziu va fi poezia luptei pentru refacerea echilibrului, sub zodia toamnei. Un fel de ritm ațipit, o teamă presimțită abia se împotrivesc în rugă, *legii* („Tu care-n dragostea ta mă ridici / Lasă-mă florii în care-am dormit) pînă la „insomnia" tulburătoare a nopții de veghe în care, într-un univers sacralizat, generațiile se preschimbă unele în altele cuprinse de un „sfînt simțămînt al trecerii și al căderii". Dincolo de aspectul discursiv pe alocuri, *insomnie* rămîne un poem remarcabil din această etapă, celebrînd forța și armonia cosmosului. Ceasul miracolului iradiază lumină, regnurile comunică printr-o respirație egală: „Vin de la arbori miresme și îngeri / Flutură peste podoabe un suflet îngreunat, / Parcă de luptă dar mult mai suav..."

„Creația" și „analiza" coexistă în tehnica poetei, itinerarul parcurs analitic spre interiorul fenomenului, pînă la descoperirea mecanismului legic, este refăcut apoi, și cosmosul recreat după aceleași norme, numai cu alte mijloace.

Trei metafore — simboi (călinesciene) preferate de clasic — coincidență semnificativă! — sînt reluate consecvent în poezia Constanței Buzea: *regele* — palidul domn aici, partenerul în cuplul erotic, *păstorul* — „dezmierdat", retras în sine, cu turma, „în așteptarea ierbii", ipostaziind neliniștea și interiorizarea; *vînătorul* — trecînd cu șarpele și cu săgeata din viață spre moarte, „cînd e un fast în întreaga natură", de trestii și pești și cuiburi de gîște, și icre și solzi; semnificînd *legea*, dură și unică, dezgolită și microscopiată dar în același timp procesuală, perpetuată ritualic: „Nimic nu se schimbă-n natură: / Tiranizat de instinct / Sîngele-i cheamă din față pe vînători, / Chipul și-l vede urmîndu-l / Și fiara și-o recunoaște mereu, / Din aproape-n aproape, / Cu-aceeași zei deasupra / Cu același pămînt abundent la îndemînă / Pe cursul aceluiași timp vînător." Cuprins între naștere și moarte, erosul rămîne clipa singulară a trecerii printre munții ce se bat la capete, conceput cu umilință suverană și egal orgoliu numai în absolut. Imposibilitatea comunic rii desăvîrșite, alunecarea, neatingerea esențelor determină uneori căutarea unui punct de sprijin interior („tu, pur alcătuit din linii dulci de gînd"). Se admite blînd, îndurerat firea luminii atît de prăbușit în divers" ori se înfăptuiește „exilul", desprinderea amară, ceremonioasă, de pereche. Anotimpul predilect acum, ca și mai tîrziu, este toamna („Incepe toamna, dulcele meu domn, putem spera / In sănătate, în esențe și în ideea de retragere"), prevestind melancolic o împlinire, revitalizînd, anotimp de cumineca re și înaltă spiritualitate dezlănțuind o exuberanță apartei stă acum în măsură, în știința de a transcrie proporțiile reale ale evenimentului, din care extrage însă sublimul, de a se confesa alternativ direct sau prin metaforă. „Ocazia" (geotheană) este maternitatea, de fapt reluarea motivului *nașterii* dintr-un unghi particular. Visul, coșmarul rămîn însă permanent sub control, moartea este închipuită cînd ca adaos pur în natură („Dacă-aș visa că plutesc prin fereastră / Frunzelor ude de ploaie m-aș adăuga"), cînd ca refugiu tîrziu sub cernerea de aștri, în pulberi din care „mirabila sămînță" va încolți din nou. Reprezentativă rămîne *Clepsidră*, poem de infinită și tragică suavitate, în care pruncului ce se va naște i se prezice dramatica luptă pe care se-ntemeiază minunile vieții și i se anunță cu blîndețe jertfa: „Lumea e plină de parfum și poame, / Plină de sucuri și de mirodenii / Miei și puii jocurilor tale / Vor trece-n sîngele pe care-l misti. / Statornicită-i legea de-a ucide / De-a face hrană din podoaba lumii... / Presentimentul morții (vag bacovian), agonia, generează un *carpe diem* întru totul specific poetei, împovărat de nostalgia ce reține în memorie iarba cosită „pe luna lunii august la pătrar", munții desfășurați cîndva dintr-o dulce colină dar și țipătul mut, blestemul întîrzierii, conștiința limitelor: „Tot ce duceai în afară de tine, în afară de mine / Se putea vindeca, se putea prea ușor vindeca..."

Colinele admit o regăsire, o reîntoarcere după dezastru, refacerea din ruină. Surdinizat, într-o altă tonalitate, mai gravă, se reia meditația, definitiv din perspectiva toamnei. („Cînd floarea își pierdea sămînța /, Cînd fluturele oul său / Cînd din tristețe și din rău / Făceam motiv de penitență..."). Anestezierea senzațiilor, frunzele moarte, crîngul jupuit, iarba-ngropată mușuroiul-scrum anunță o însingurare lentă, în care aflăm nota temperat romantică a poetei. Se produce un fel de popas, de întrerupere mirată a rotirii, de nerecunoaștere a timpului și lucrurilor. („Anotimpuri nu se mai urmează-n șir / Toamna ispitește miei și trandafiri / Mîna e mai dulce, seva întreruptă, / Disperată-mpinge verdele în luptă / Sîngelui meu rece, neîncrezătoare / Îi surprind bețiа care nu mă doare"). Imaginea cuplului, motivul „renașterii" și al curgerii timpului se reiau cu anume detașare, într-o contemplare îndepărtată. („Acest copil, acești copii / Din care noi ne facem blînd / Un semn cu mîna cîteodată / Cînd ne-ntîlnim întîmplător /, Băiat fiind, întotdeauna / Îndrăgostit de mine fată..."). Reține acum o poezie a convalescenței, a dulcii pierderi de sine, în care peisajul înclinat spre ruină, spre moarte și din nou umbrit de neîmplinirea în absolut este infuzat totuși de ideea de *rezistență* („Eu sînt la fel, tu ești la fel de blînd / A fi la fel cu tine însuți, vezi. / În trecerea agonicelor verzi / Frunze și fapte rupte fără vînt / Înseamnă poate să reziști minor. / Înseamnă să trădezi întîmplător / Inseamnă minus, amînare, oră..."). Un eroism delicat aureolează și înnobilează cotidianul. Și cercul se închide aici, în ceasul pomenit, de relativă stabilitate „cînd omul și faptele lui sînt în echilibru", înainte de reluarea ciclică a rotirii: „În primăvară căutăm căldura / Vara cu umbră ne închide gura. / Toamna aceasta parcă nu mai vine. / Și este bine și îmi este bine".

Cu un termen folosit *ad hoc*, am spune că autoarea *Agonicelor* este o *analistă* pe de o parte, dar și creatoare de atmosferă. Confesîndu-se cu gravitate, refăcînd emoția continuu, poeta încearcă *să înțeleagă* și *să se înțeleagă*. Două versuri care ar putea constitui și o *ars poetica* („De ce nu pot atinge acel ansamblu fin / Al sufletului care ajuns la gînd se pierde") notează aspirația spre conceptualizarea stărilor, a sentimentului, dar și spre claritate în planul expresiei.

RODICA ȘUIU

NICOLAE OVEJAN: „Oraș pierdut"

EMIL BRUMARU ȘI MIRAJUL MATERIEI

Prin volumele Versuri *și* Detectivul Arthur, *ambele apărute în 1970, Emil Brumaru a impus o lume poetică de neconfundat. El e poetul care, după ce s-a pătruns de vibrația lucrurilor, își permite o anumită libertate muzicală a cuvintelor și himerelor. Inocența sa e, de fapt, o perversitate de a trăi inocența prin ceremonialuri desuete și elegante, iar desuetudinea sa — o disimulare donquijotescă a sensibilității moderne.*

Indiferent de atitudinea pe care și-a adoptat-o poetul, forța reveriilor sale stă în capacitatea de a transfigura fenomene reale. Chiar dacă viziunea universului geometric inaugurată de Barbu se va demoda, o comparație atît de surprinzătoare și reală în același timp ca aceea dintre penetul păunului și „pînzele alcoolului, în ceașcă" nu se va estompa niciodată. Chiar dacă Emil Brumaru va fi depășit de fluctuațiile gustului, nimic nu va putea acoperi acea „surpare de cenuși în plite" care se va auzi mereu în subterana întunecată a timpului. De aici, de pe temeliile infinitei varietăți materiale, se înalță construcția magică a lumii poetice.

Avînd garanția acestui dar misterios de a visa pe marginea lucrurilor, să pătrundem în lumea imaginată de Emil Brumaru. Să fim atenți! e o lume care emană din lumea adevărată, o iradiere care dispare la prima atingere.

UNIVERSUL POETIC

Departe de rumoarea civilizației, într-un tîrg prăfuit de provincie, se află o locuință ascunsă de pomi și de ideră, cu o magazie într-o parte a curții și cu o bucătărie de vară în partea cealaltă. În casa înaltă, printre mobilele bătrînești și tăcute, plutește vara o răcoare proaspătă de mărar și de izmă, iar iarna, o căldură a intimității și bunăstării care aduce cu sine mirosuri de mirodenii. A ieși afară din casa aceasta înseamnă a ieși în livada în care trecerea anilor a depus straturi peste straturi de mere putrezite și frunze. Înăuntru, în camera cea mai largă, tolănit în patul primitor de mahon dormitează poetul.

Avem astfel în față universul sentimental și domestic al unei imaginații provinciale. E un decor care a devenit cu timpul banal din cauza popularizării sale prin povestiri mediocre. Dar iată că nici n-am avut timp să formulăm toate aceste impresii că în furul nostru au și început să se petreacă lucruri ciudate: „din piuliță piperul își suie în aer o spilă subțire și-nțeapă", cheia înflorește în ușă", iar piersicele încearcă greoi să-și destacă „pleoapele umflate de somn". Devenim din ce în ce mai atenți și pătrundem într-o adevărată conspirație a lucrurilor. Auzim „o cristalizare și-o scădere a vieții în borcane vechi cu miere" și simțim că „din solnițe, îndrăgostită, sarea să ne atace sufletul visează". Coborîm și mai mult în această liniște misterioasă. Închidem ochii pentru a nu fi deranjați de brutalitatea liniilor. Lumea ni se revelă doar prin parfumuri, prin zvonuri și imagini efluviale. Deasupra ni „se zbate străvezie casa", iar de prin dulapuri, de sub paturi, din toate ungherele odăii încep să iasă la iveală siluete precaute, de vis. Acum începe marele spectacol, feeria amiezilor somnolente.

Înțelegem, așadar, că locuința poetului nu e decît un simbol, un spațiu privilegiat de inițiere într-o suprarealitate a lucrurilor. Poetul are nevoie de izolare și liniște pentru a nu perturba zvonurile imperceptibile. De aceea el a ales provincia, devenită, prin tradiție, leagăn al patriarhalității. Metropola sugerează activitatea care constrînge obiectele să existe prin latura lor funcțională, în timp ce provincia oferă individualității libertatea de-a respira. De altfel, același motiv a determinat pe poet să supraliciteze mirosul care, în aparență, e un simț material. În realitate însă mirosul e un surplus, o generozitate a lucrurilor. Aromele, miresmele, izurile, emanațiile, parfumurile reprezintă sufletul nevăzut al materiei, starea ei de gratuitate. Ne explicăm astfel de ce locuința (ficțiunea locuinței) din poeziile lui Brumaru e încărcată de esențe care exală parfumuri. Mai mult decît atît, chiar obiectele inodore sau noțiunile abstracte se odorizează subtil pentru a participa la comuniunea secretă. Apa miroase a „miez crud", iar amiezile sînt „înfășurate în vanilii".

Pentru a realiza libertatea inițierii, poetul nu trebuie să cunoască sursa practică a acestor esențe. De aceea el a inventat bucătăria, locul tainic în care, cu mijloacele alchimiei, o gospodină nevăzută, dar pricepută la toate, prepară dulcețuri, sosuri, „sunci gingașe" și „mujdeiuri ireale". „Bucătăria" în universul poetic al lui Emil Brumaru semnifică spațiul mitic de geneză a lucrurilor.

Spre deosebire de ea, „magazia" e cimitirul obiectelor, simbolul mineralizării și morții.

În livadă, poetul pătrunde întotdeauna ca un explorator căruia i se oferă surprize. Livada e lumea din afară, generoasă, haotică, în care cunoașterea se împotmolește și se transformă în contemplație. În livadă se petrec miracole: „În iarbă să pun un pantof cu șireturi subțiri de mătasă, / Așteptînd să se umple cu flori, și să fiu fericit..." — Rugăciunea detectivului Arthur.

PERSONAJELE

Încă din primul volum, Emil Brumaru încercase să contureze cîteva personaje, întruchipări ale stării sale poetice. Unul dintre acestea era îngerul (sau cerbul), făptura diafană care se sufoca de materialitate. El avea manierele unui curtezan care își urmează destinul cu un surîs melancolic. Un altul era Glycera, feminitatea capricioasă și plină de grație pierdută printre umbrele străvezii ale ceștilor de porțelan.

În al doilea volum, Emil Brumaru construiește cu o mai mare precizie asemenea personaje. Detectivul Arthur e un galant care se risipește în gesturi și curtoazii inutile. El e fericit de această inutilitate a sa pe care chiar o cultivă și o ritualizează. Spre deosebire de el, Julien Ospitalierul nu-și manifestă gratuitatea prin dezlegarea enigmelor detectivii, ci prin oficierea unui cult casnic, suav. Julien e un leibnitzian, încîntat de armonioasa organizare a lumii. El jubilează activ în fața tuturor fenomenelor și înalță imnuri de slavă acestei copilărești fericiri.

TIMPUL

După cum am observat fugitiv, timpul revelat în poezia lui Emil Brumaru e un timp al amiezii și somnolenței. La amiază, soarele pare încremenit pe cer și de aceea timpul stagnează, se dilată nemărginit și cuprinde totul într-o calmă îmbrățișare. Aparenta toropeală a amiezii e de fapt o sustragere din ritmul acțiunilor practice, o cădere în acuitatea interioară. Prin timp, poetul își crează cadrul necesar cynesteziei materiei.

Astfel ia naștere o lene enormă, un simptom general al adormirii extatice: „Fecioarele se încurcau în gene, / Motanii se frecau de damigene / Și ne era la toți atît de lene..." — Cîntec.

UMORUL

Modernitatea poeziei lui Emil Brumaru stă și în teama de a sentimentaliza excesiv. Poetul revine uneori cu detașare la origînea materială a lumii sale atît de diafane pentru a intra, prin ironie, în complicitate cu cititorul: „Și cum eram și neatent și-aproape / De mine orice astru se rotea, / Tăiam candid cu borul pălăriei / Cîte un soare fericit, cîte o stea", — Întîmplări. *Alteori, ironia nu încheie, ci introduce o viziune care altfel ar risca să fie primită cu susceptibilitate de cititorul blazat: „Dacă iei o portocală / Și-o dezbraci în pielea goală / Ca să-i vezi miezul adînc / Peste care îngeri plîng" etc.* — Amnezie.

Prin urmare, umorul are rolul de a face invulnerabil pe poet prin simularea vulnerabilității. Expunîndu-se, adică trădînd sursa materială a reveriilor sale, el devine convingător.

Poezia lui Emil Brumaru, prin bogăția ei cu totul aparte, poate suporta nenumărate interpretări. Intenția noastră a fost doar aceea de-a sublinia capacitatea excepțională a acestui poet de a ajunge la vis prin contemplarea materiei. Într-o epocă de problematizare abstractă și adesea lipsită de relief a temelor lirice, el demonstrează că se poate ajunge la originalitate pe o cale tradițională.

ALEXANDRU ȘTEFĂNESCU

SOMA ŞI PSYCHÉ (II)

În concursul interdisciplinar cu tema cunoaşterii omului, un rol deosebit îl are sociologia şi psihologia socială. Atitudinea persoanei variază în funcţie de grupul din care face parte, de poziţia ei în grup, de configuraţia dictată de calitatea membrilor şi a liderului, de climatul colectivului şi de obiectivele urmărite de acesta. Medicul nu va putea neglija instituţia spitalicească ca atare, schimbarea de catre bolnav a mediului social, atmosfera psihică a salonului de bolnavi, conduita colaboratorilor săi, prestigiul instituţiei şi al său personal, precum şi mulţi alţi factori psiho-sociali, efectele tratamentului prescris.

Astăzi nici un medic nu-şi poate atribui integral şi exclusiv succesele tratamentului aplicat bolnavului. Cindva am fost surprins de satisfacţia unui pacient, motivată de faptul că a fost citat, ca un caz interesant, în articolele publicate de către medicul său curant. Reflectînd, mi-am dat seama că satisfacţia a fost justificată de contribuţia pacientului la vindecarea sa. Termenul „pacient" (de la lat.-patior =a suferi, a pătimi şi patiens=răbdător, care se lasă), fiind o rămăşiţă a unei mentalităţi apuse, se cere înlocuit. O mutaţie a secolului: din pacient, colaborator! Fostul „pacient" devine factor activ al acţiunii profilactice şi terapeutice. Medalia popularizării cunoştinţelor medicale are însă şi reversul ei. Competenţa individuală a medicului se reduce la un atribut al masei. Unii bolnavi se prezintă la consultaţia medicală pretinzînd un anumit tratament, conceput de ei pe baza informaţiei lor personale. Procesul terapeutic rămîne, totuşi, operă de colaborare: medic-bolnav. Este semnificativ faptul că numeroase prospecte medicale emise de prestigioase case farmaceutice cuprind informaţii „pro medico" separat de cele adresate bolnavului; distincţie şi separaţie care invită, totuşi, la colaborare.

Care este calea de apropiere a acestor două realităţi „soma" şi „psyché" înstrăinate una de alta de-a lungul secolelor?

Nu se poate găsi un mod de unire a două realităţi prealabil separate. Trebuie să concepem o unitate primară şi iniţială, în cadrul căreia se diferenţiază progresiv „soma" de „psyché". organicul de psihic, morfologicul de funcţional, anatomicul de fiziologic, sistemul vegetativ, visceral, de cel de relaţie, cortical. Să nu uităm că fiziologia sistemului nervos n-a putut ieşi multă vreme din impasul în care a condus-o dualismul, n-a putut trece frontiera care izola psihicul de somatic. Primul an al secolului nostru a pus în faţa lui Pavlov enigma „reflexului psihic". Ce este acesta? — Un reflex de secreţie gastrică provocat de un stimul „pshic", la distanţă (vizual, auditiv, olfactiv). Şi nu numai atît stimul cu semnificaţie şi valenţă variabilă în funcţie de zona corticală, de starea subiectului (de a fi sătul sau flămînd). Rezolvarea de către Pavlov a problemei prin renunţare la vocabula „psihic" şi înlocuirea ei prin „condiţionat", chiar dacă o considerăm practic ingenioasă, nu este teoretic satisfăcătoare, constituind în fond o eludare a problemei.

Iată încă un exemplu de apropiere de graniţa „soma-psyché" fără permisul trecerii frontierei. S-a constatat că distincţia între centrul nervos cortical şi organul senzorial respectiv este în mare măsură artificială, centrul şi periferia constituind o unitate. Dar periferia, la rîndul ei, este legată şi ea de mediu. Fiziologia crează noţiunea de „analizor" ca unitate între centru şi senzorium, atribuindu-i-se funcţia de a discerne, diferenţia, diseca complexul stimulilor externi (sau interni). Din nou ne aflăm la graniţa între fiziologie şi psihic, material şi ideal.

Este interesant de semnalat că un Merleau-Ponty, de pe poziţia fenomenologică, a intuit sinteza originală între „soma" şi „psyché". El pleacă de la un dat primar, al unităţii „existenţă — în — lume", unitate în care se diferenţiază treptat, profilîndu-se, semnificaţiile secundare: material-spiritual, somatic-psihic, subiect-obiect. Situaţia se cere privită de pe o dimensiune verticală, de la nediferenţiat la diferenţiat. Nu există somatic sau psihic pur. Psihicul este mai ales extern, fiind „deschis" spre ambianţa socială; somaticul este mai mult intern, îndreptat spre permanentizarea unităţii corporale. Mediul intern, organic, vegetativ este produsul diferenţierii progresive în cadrul matricei primare, subordonat în parte relaţiilor psihice şi în bună parte autonom. Independenţa, autonomia fiziologică este relativă; anumite organe, în anumite împrejurări, se angajează mai mult sau mai puţin într-o conduită psihică, se „deschid" faţă de lume. Natura şi gradul acestei angajări şi „deschideri" urmează să fie determinate cît mai precis de medic împreună cu psihologul. Deocamdată ne oprim la semnalarea acestei prime aproximaţii a raporturilor dintre „soma" şi „psyché", schiţă care deschide o nouă perspectivă monistă şi dialectică asupra relaţiilor dintre medicină şi psihologie.

Nu putem însă, termina observaţiile noastre fără a semnala rămăşiţele unor opinii de dezacord cu privire la raporturile existente şi la perspectivele optimiste ale relaţiilor între medicină şi psihologie. Mai surprinzător ne apare faptul că opinia este lansată de către o rudă apropiată a psihologului, de către un psihiatru. „Ca psihiatru — declară Gilbert Robin[1] — n-am plăcerea de a fi psiholog". „Eu sînt mai puţin precis dar mai sigur. El este mai savant decît mine şi eu ştiu mai mult decît el. El interoghează, eu ascult. El are ştiinţa omului, eu sînt om de ştiinţă. El mînuieşte cifrele, eu cuvintele. El vede esenţialul, eu ansamblul. El priveşte prin lupă, eu îmi scot ochelarii". „Lui îi plac automatele, eu nu mă pricep în mecanică". „El este abstract, eu iubesc viaţa. El iubeşte umanul, eu iubesc omul. El face experienţe, eu încerc vindecarea. El lucrează în vitro, eu in vivo. El interoghează un mort, eu vorbesc unui om viu. Eu nu înţeleg nimic în cifrele sale, el mă găseşte superficial. El este psiholog, eu medic. Sorbona şi Facultatea de medicină. El nu mă iubeşte. Eu aş vrea să-l iubesc".

Observaţiile par cu totul mai paradoxale, cu cît aparţin unui psihiatru de prestigiu. Numai că gravitatea lor diminuează considerabil la un examen mai atent, cînd ne dăm seama că ele vizează un anumit tip de psiholog; psihologul experimentalist, de laborator. Autorul citat aderă la antinomia curentă între metoda mai abstractă şi cantitativă, de laborator şi metoda, mai concretă şi calitativă, clasică. Ţinînd seama însă că psihologul foloseşte astăzi, afară de metoda experimentală, de laborator, şi alte metode, printre care şi cea biografică, anamnestică, clinică, nimic nu se opune colaborării paşnice şi creatoare între medicină şi psihologie, între medic şi psiholog.

V. PAVELCU

[1] Gilbert Robin, Vocation spirituelle du psychiatre, Ed. France, Empire, 1966, p. 98.

exerciţii

NU MERGE

– Profesorul electronic întreabă: „2 + 2 = ..."
– Merge.
– Apoi: „(a + b)c ...".
– Merge.
– „Cetaceele sînt ..."
– Merge.
– „Capitala Senegalului este ...".
– Merge.
– „Domnia lui Mihai Viteazul s-a încheiat în anul ...".
– Merge. Dar necesită explicaţii.
– Non(non p) = ...".
– Merge. Dar necesită explicaţii.
– „Demonstraţi prin reducere la absurd teorema ...".
– Nu merge. Poziţie controversată. Matematicienii din şcoala intuiţionistă resping demonstraţia apagogică în cazul mulţimilor infinite. Existenţa trebuie dovedită constructiv.
– „Ipotezele se confirmă prin ...".
– Nu merge. După teoria confirmării (Carnap), ipotezele se verifică prin inducţie şi probabilitate. După teoria infirmării (Poper,), ipotezele se verifică numai prin deducţii, inducţia ca atare fiind imposibilă. Problema necesită o largă discuţie, ultimul cuvînt încă nu s-a spus.
– „Sistemul categoriilor dialectice ...".
– Nu merge. După unii specialişti, noţiunea de sistem nu se acordă cu mobilitatea specifică dialecticii. Dar alţi specialişti au şi propus diverse sisteme. Problema rămîne deschisă.
– După cîte observ, trecînd de la ştiinţele exacte la ştiinţele umane, întîlnim frecvent asemenea probleme deschise, pentru care nu este dat un răspuns unic şi precis, cert şi definitiv.
– Ştiinţele umane operează deseori cu concepte inexacte, noţiuni care au o margine de nesiguranţă. În cazul lor apar candidaţi neutri, care pot fi tot aşa de bine incluşi dar şi excluşi din sfera noţiunii. Răspunsul este comandat nu numai de conţinutul întrebării, ci şi de punctul de vedere însuşit şi chiar de un anumit coeficient personal. Un principiu al relativităţii.
– Nu ne pîndeşte subiectivismul?
– Dimpotrivă. Dialectica ne recomandă să privim fenomenele în complexitatea şi istoricitatea lor. Reflectare spectrală.
– Dialectica a fost la origine arta discuţiei, încrucişarea opiniilor ...
– Care ascute spiritul şi biciuieşte imaginaţia, te îndeamnă să te cufunzi în tine şi să te cuibăreşti în lucruri, te sileşte uneori să abandonezi ceea ce ai cucerit şi să cucereşti ceea ce ai abandonat.
– Iar profesorul robot?
– Nu văd cum se va descurca. Este infinit mai greu decît jocul de şah, pe care abia a început să-l silabisească.

PETRE BOTEZATU

EXPRESIVITATEA ARHITECTURII

(urmare din pag. 3)

Corbusier spunea: „Bucuriile esenţiale sînt: soarele, spaţiul, verdele". Aşa fiind, cum întrevedeţi aspectul caracteristic al oraşului românesc în viitor?

— Cîtă vreme decorul este supraadăugat şi nu rezultă din însăşi formele funcţionale şi structurile de rezistenţa, ca şi dintr-o anume nevoie spirituală, este — după cum am mai spus — o mască. Dar, în arhitectura populară, decorul rezultă şi din spaţiul verde, care reprezintă o prelungire, o stilizare a vegetaţiei, îmbinîndu-se cu aceasta şi căpătînd semnificaţii spirituale. Trebuie prinsă geneza decorului popular, şi nu rezultatele utilizate convenţional. Arhitectura modernă are avantajul că o ia de la început, cu funcţiunile şi cu tehnica ei. Dezgolită de orice decor supraadăugat, ea începe un dialog direct şi nou cu natura, cu spaţiul verde, găsindu-şi treptat noul decor. De fapt, nici nu i-aş spune „decor", ci „vibraţie estetică", sau „redondanţă".

— Există o critică plastică, una literară. Nu ar putea să existe şi o critică de arhitectură?

— Există sporadic, dar ar trebui să devină mai combativă, să fie mai deschisă, cu adresă precisă, la construcţie şi la autor, aşa cum se face în plastică şi în literatură, cu toate că arhitectura implică şi alte domenii: ale utilului, socialului, tehnicului. O astfel de critică, cere totuşi un specialist, poate un arhitect, dar — şi mai bine — un nespecialist, un intelectual în tot cazul, care să nu se limiteze numai la rezultatul plasării în spaţiul ambiant, ci să aprecieze şi eficienţa social-estetică şi educativă. Poate că pentru funcţia estetică, socială, educativă a arhitecturii, criticul de arhitectură trebuie să fie în primul rînd estet, filozof, sociolog, istoric de artă.

cartea ştiinţifică

ION BIBERI: VIAŢA ŞI MOARTEA ÎN EVOLUŢIA UNIVERSULUI

Studiul dr. Ion Biberi „Viaţa şi moartea în evoluţia universului" (Ed. *Enciclopedică*, 1971) pleacă de la premiza relativităţii tuturor celor ce sînt consemnate, recunoscîndu-se incipient, insuficienţa teoretizărilor din planul vital asupra datelor procesului corelativ, moartea. Lucrarea este reluarea într-o formă îmbunătăţită, îmbogăţită, a volumului „Thanatos" (1936). Lucrarea lui Ion Biberi nu alcătuieşte ceea ce am numi un postulat filozofic; eterogenitatea acesteia fiind determinată nu atît de aria tematică cît de alăturarea uneori forţată a elementelor adiacente demonstraţiei. Spre deosebire de „Thanatos" în lucrarea recent apărută, Ion Biberi propune dezbaterii în aceeaşi măsură esenţa vieţii, originea, evoluţia, corelaţia între viaţă şi moarte. A rezultat o lucrare documentată, dar fără o finalitate a demonstraţiei. Cercetările ştiinţifice citate sînt ilustrative dar nu probante. Vorbind despre originea vieţii sînt formulate posibilităţile de combinare a elementelor chimice avînd ca rezultat apariţia celulei vii. Ni se vorbeşte în continuare despre evoluţie. Dar evoluţia nu poate fi înţeleasă decît ca o dependentă de funcţiile nervoase. Evoluţia este complexitatea sistemului nervos în primul rînd, echilibrul biologic şi funcţia directoare. Determinările privind naşterea acestui sistem ar fi fost condiţia şi relaţia primordială în orice încercare de demonstraţie a evoluţiei umane. De aici abia se puteau arunca punţi către cunoaşterea sau poate investigarea fenomenului opus, încetoşarea, agonizarea conştiinţei. Cunoscutelor teorii despre originea vieţii le-am fi preferat abstragerea unor sensuri determinante, din legea filogenetică fundamentală, după părerea noastră mai în măsură să trimită la referinţe asupra originii decît perspectivele speculative cosmologice. Viaţa şi moartea aderă mai strîns la individ decît sistemul cosmic. Obiectul de studiu implica inducţia şi curba evolutivă se preta informaţiei ereditare înainte de a se trece direct la senescenţă şi moarte. Cosmologic, nu ştim nici care ar putea fi, aiurea, formele vieţii, distanţa între organic şi anorganic, gradul în care materia vie diferă, în accepţia noastră, de materia nevie. Despre moarte ni se spune că este o fază a evoluţiei vieţii (p. 63), iar în capitolul despre anomaliile vieţii ne sînt prezentate „erori" ale vieţii într-un context de selecţie darwinian. În acest caz însă raportul integrării morţii în evoluţia vieţii se întrevede diferenţiat. Se dau drept cauze ale sinuciderii conflictele sociale, sexuale, familiale, şomajul, integrarea vicioasă. Oare pot fi acestea socotite în grup anomalii ale vieţii? Suicidului i se refuză principiul de deliberare filozofică. Incizia în cunoaşterea vieţii este rezumată, în genere, clinic, iar atunci cînd autorul declară că se va călăuzi după un principiu esenţial — timpul — nu se rezolvă decît suspendarea timpului psihologic în cazul traumei de conştiinţă. Nu aflăm ce legături ne-ar fi impus această dimensiune (timpul fizic) în constituirea într-un anume fel a fiinţei şi nici care este dependenţa şi intercondiţionarea fiinţei de timp.

Credem că rolul spaimei în interferarea planurilor, viaţă-moarte este absolutizat; spaima este cunoaştere în adîncime ... relevare de noi tărîmuri ... (p. 175) fiind „... prilejuită de apropierea inexorabilă a morţii" (176); prin ea, „... aceasta (moartea n.n.) ne este dezvăluită global, în imediatul şi esenţa ei". p. 204). Autorul se contrazice descriind în alte locuri (98, 99, 101) moartea ca pe o progresivă deposedare de simţuri, abulică, obnubilantă, idilizată transcendere, feerie a inconştientului, stări incompatibile cu spaima. Dacă moartea şi spaima subsumează perturbarea simţurilor, cercul vicios se închide căci, probabil, doar prin ele, pot fi ele însele — cunoscute. Expunerea este deseori univocă datorită concentrării studiului psihoclinic. Deşi pe parcursul lucrării ne sînt expuse cîteva căi de investigare a fenomenului antinom vieţii, studiul se încheie printr-o frumoasă parabolă poetică despre nemurirea individuală prin participarea la actul creaţiei.

Ion Biberi, este după cîte ştim, singurul care a abordat, la noi, cu seriozitate ştiinţifică această extrem de dificilă întreprindere.

Nu ne-am putut ocupa, din lipsă de spaţiu de realizările de necontestat, mărginindu-ne a face cîteva mici observaţii. Problema vieţii şi a morţii nu se propune rezolvării nici într-o, poate, îmbunătăţită ediţie; perspectivele acestei rezolvări fiind deocamdată de competenţa unor date ştiinţifice şi unor gîndiri sintetice viitoare.

D. KALMUSKI

SILVIA CERNICHEVICI: EXISTENŢIALISMUL ŞI PROBLEMATICA EDUCATIVĂ CONTEMPORANĂ

Editura Didactică şi Pedagogică înscrie printre succesele cărţii ştiinţifice ale anului 1970, apariţia lucrării Existenţialismul şi problematica educativă contemporană, *semnată de conferenţiar dr. Silvia Cernichevici, de la catedra de pedagogie a Universităţii „Al. I. Cuza" din Iaşi. Cînd vorbim de un real succes şi de fapt, de un eveniment ştiinţific în viaţa filozofică şi pedagogică a ţării, trebuie să iniţiăţăm argumentaţia unei asemenea calificări şi să reţinem autenticele titluri de valoare ale acestei contribuţii. Esenţialele ei merite decurg din noutatea subiectului, importanţa şi actualitatea lui, apoi din modul de concepere, structura lucrării, şi în sfîrşit, din capacitatea de interpretare a autoarei, ca şi din poziţia critică pe care se situează în delimitarea coordonatelor existenţialismului din punctul de vedere al pedagogiei marxiste.*

Curent filozofic deosebit de reprezentativ pentru o parte a lumii contemporane, existenţialismul „cunoaşte în Occident — aşa cum subliniază justificat autoarea — o largă şi crescîndă răspîndire în cercurile filozofice, literare, estetice, pedagogice, în teatru şi cinematografie etc. exercitînd o deosebită influenţă asupra intelectualităţii şi tineretului" (p. 5). Din acest punct de vedere lucrarea este de un real folos celor doritori să cunoască tendinţele filozofice şi pedagogice contemporane, cu atît mai mult cu cît literatura tradusă la noi în această problemă, este cantitativ modestă şi mai ales, cu cît este necesară o orientare generală şi principială a celor care fac cunoştinţă, într-un fel sau altul, cu multiplele rezonanţe ale existenţialismului în creaţia literar-filozofică, estetică, pedagogică etc. Iată de ce ni se pare de o salutară importanţă elaborarea unei lucrări de orientare, de punere a problemei din unghiul de vedere al ştiinţei marxist-leniniste, de oferire a unor criterii care să ne permită o analiză şi o concluzionare cît mai la obiect.

Este menţionat totodată că, sinteza concepţiilor existenţialiste a unor gînditori nu întotdeauna şi îndeajuns cunoscuţi la noi (S. Kirkegaard, K. Jaspers, M. Heidegger, N. Berdiaev, G. Marcel, J. P. Sartre, M. Buber, A. Camus, M. Merleau-Ponty etc.), oferă atît o cunoaştere de ansamblu a ideilor acestora, cît mai ales, o invitaţie temeinică susţinută la o analiză mai aprofundată.

Importanţa şi valoarea cercetării conf. dr. Silvia Cernichevici, rezidă în chiar scopul de la care aceasta a plecat: pentru cercetătorii marxişti, pentru toţi cei care împărtăşesc ideologia marxist-leninistă, contactul cu curentele filozofice şi pedagogice contemporane, înţelegerea esenţei acestora şi, deci, critica şi descrierea a ceea ce reprezintă ele, devin condiţii indispensabile unei interpretări juste a propriei noastre direcţii. În această ordine de idei este notabil că lucrarea evită prin structura ei, expunerea exclusiv eclectică, didacticistă, şi uscată, evită caracterul pur informativ, care nu ar face decît să probeze erudiţia autoarei, punîndu-ne în faţa unui material de date şi idei oarecare. Optînd pentru o structură riguros ştiinţifică, autoarea conferă lucrării un surplus de atracţie prin inserarea unor capitole de interes special: „Omul întreg" ca obiect al educaţiei existenţialiste, Educaţia, — „calea omului către sine însuşi". „Cunoscător şi cunoscut" în procesul de învăţămînt, Educaţia morală ... fără morală. După determinarea filozofică a fiecărui mare capitol, se pătrunde în elucidarea implicaţiilor educative, prin clarificarea unor noţiuni şi procese în optica existenţialistă (fenomenul educativ, „formele discontinue" ale dezvoltării umane, conţinutul învăţămîntului, „experimentare" „angajare" şi „întîlnire" în procesul de învăţămînt, „vocationalism", „modificare" etc.), ca şi a unor relaţii şi funcţii ale educaţiei (relaţia individ-grup, profesor-elev; educaţia ca proces de „trezire", educaţie-indoctrinare-propagandă, educaţia ... pentru moarte etc.).

Firesc, într-un asemenea context contradictoriu şi încă obscur pentru mulţi misiunea autoarei de a sintetiza şi, în special, de a interpreta şi a lua poziţie critică nu a fost deloc uşoară, mai ales că unele noţiuni şi relaţii din pedagogia existenţialistă conţin în însăşi formularea lor dificultăţi şi nedumeriri. Tocmai aici apare coeficientul maxim al contribuţiei, ceea ce constituie meritul esenţial al lucrării. Constatînd că pedagogia existenţialistă reprezintă „cea mai nouă ramură care s-a dezvoltat pe trunchiul prolific al pedagogiei burgheze" (p. 183), autoarea sesizează cu justeţe că „această nouă orientare pedagogică apare ca o consecinţă a adîncirii crizei generale şi a contradicţiilor societăţii capitaliste" (p. 183), ca o încercare infructuoasă de a da rezolvări „multiplelor şi dificilelor probleme pedagogice ale societăţii socialiste" (p. 183). Criticînd relaţiile culturale şi morale din capitalism, pedagogia existenţialistă are meritul de „a reliefa pregnant caracterul standardizant, dezumanizant, conformist, formalist şi rigid al educaţiei burgheze" p. 184), dar în acelaşi timp se opune, negativist, unor tendinţe şi eforturi înoitoare din gîndirea pedagogică şi şcoala contemporană. Dacă — aşa cum se subliniază — existenţialismul pedagogic are meritul de a pune probleme interesante şi actuale, el rămîne în substanţială măsură deficitar atunci cînd vrea să elaboreze soluţii rezonabile.

În acest sens autoarea face o justificată şi întemeiată critică pedagogiei existenţialiste, analizînd fiecare aspect important al acesteia şi interpretîndu-l de pe poziţiile pedagogiei marxiste.

Lucrarea se recomandă ca o încununare plină de maturitate a preocupărilor mai vechi ale autoarei în această direcţie şi, dacă încercăm totuşi un regret, acesta este că Editura Didactică şi Pedagogică nu a găsit posibilitatea să ofere un tiraj mai mare, pentru a răspunde astfel multor categorii de oameni, interesaţi în cunoaşterea acestui important domeniu.

LAURENŢIU STOICA

MARGARETA STERIAN: „Buchet"

INDUSTRIALIZAREA

(Urmare din pag. 1-a)

politica de protejare și încurajare pe care trebuia s-o promoveze cu consecvență.

Astfel, D. P. Marțian spunea că, „în ziua de astăzi... existența unui popor sterp de industrie este precară", și că de aceea este nevoie „să se formeze temelia unei economii naționale", adică a unei industrii indigene. El arăta că „idealul vieții noastre sociale cel puțin pe un secol înainte, trebuie să ne fie Belgiul".

Marele cărturar B. P. Hasdeu a respins teoria susținută de ideologii moșierimii, potrivit căreia România este și trebuie să rămînă o țară „eminamente agricolă", pe motivul că el vedea într-un popor agricol, un popor fără viitor, condamnat inevitabil la pieire. O, țară agricolă, fără o industrie dezvoltată, sufere de trei consecințe catastrofale: 1) mizerie agricolă, 2) servitute internă, 3) robie externă.

„Într-un cuvînt — spune Hasdeu — o asemenea națiune curat agricolă, după cum ne-am deprins a ne numi pe noi înșine, fără a înțelege greutatea vorbei, nu poate a nu se șterge de pe fața globului pămîntesc. *Manufactura pentru România este o chestiune de viață sau de moarte*".

Aceeași luptă dîrză împotriva ideologilor moșierimii și pentru dezvoltarea industriei a dus-o Mihail Kogălniceanu, care cerea ca „să facem o dată ca și în țara aceasta să se nască o industrie, fără care agricultura noastră nu este de ajuns".

Încă în 1872, P. S. Aurelian a dat o replică usturătoare tuturor încercărilor din afară de a împiedica dezvoltarea industriei în țara noastră, afirmînd că „România nu este colonia nimănui ca să i se impuie cu sila ca să nu-și creeze nici o industrie, ea este o țară autonomă și în această calitate are dreptul și datoria ca să încurajeze industria națională". A nu promova o politică de încurajare și protejare a industriei naționale însemna, după Aurelian, o sinucidere economică, și un asemenea sacrificiu nu ne poate fi cerut de nici o putere de pe pămînt.

Xenopol a arătat că nimic nu este mai periculos pentru un popor decît a se îndeletnici exclusiv cu agricultura. Țara exclusiv agricolă este dezavantajată în schimbul internațional, deoarece va exporta materii prime la prețuri scăzute și va importa produse industriale la prețuri ridicate. Ca și ceilalți înaintași, Xenopol atrăgea atenția asupra faptului că dacă vom rămîne o țară agrară, atunci vom fi transformați „pentru totdeauna robii străinătății". „Dacă nu voim să pierim ...trebuie numai decît să punem umărul la schimbarea stării economice a țării, și la aceasta nu se ajunge altfel, decît prin crearea și incurajarea industriei".

Clasa muncitoare, care s-a format în urma dezvoltării unor ramuri industriale, va deveni încă din ultimul deceniu al secolului trecut stegarul industrializării României.

Mișcarea muncitorească din țara noastră, încă de la începuturile ei, s-a pronunțat pentru dezvoltarea industriei, cerînd promovarea unei politici vamale protecționiste și asigurarea calificării forței de muncă.

Astfel, în articolul 13 din Programul Partidului Social Democrat al Muncitorilor din România, adoptat la Congresul de constituire din 1893 s-a prevăzut: „Pretuguirea industriei prin vămi întrucît aceasta nu vatămă interesele consumatorilor muncitori".

C. Dobrogeanu-Gherea, unul din militanții socialiști de seamă din țara noastră, a combătut în „Neoiobăgia" pe poporaniști care susțineau că țara noastră este sortită să rămînă o țară „eminamente agrară", demonstrînd cu argumente convingătoare că însuși viitorul poporului român depinde de industrializare. Gherea considera industrializarea baza existenței materiale, culturale și naționale a poporului român, de natură să deschidă noi orizonturi societății românești „către o organizație socială mai înaltă în viitor — societatea socialistă".

După desăvîrșirea unității de stat, în anul 1918, problema industrializării țării se punea într-un nou context istoric și social. „Înfăptuirea unității statului român — operă a maselor largi din întreaga țară, a întregului popor — scrie tovarășul Nicolae Ceaușescu — a realizat cadrul național și social-economic pentru dezvoltarea mai rapidă a forțelor de producție; înmănuncherea laolaltă a energiilor și capacităților creatoare ale poporului nostru a creat condiții favorabile activității forțelor progresiste ale societății, mișcării muncitorești revoluționare".

Cu anumite sinuozități și întreruperi în timpul crizei din 1929—1932, producția industrială a cunoscut o importantă creștere în perioada interbelică, atingînd în 1938 cel mai înalt nivel cunoscut în timpul regimului burghezo-moșieresc.

Perioada interbelică s-a caracterizat printr-o puternică efervescență în domeniul gîndirii economice. Economiștii români, din această perioadă, au fost profund ancorați în realitățile românești, căutînd să dea soluții, de pe pozițiile claselor sociale și grupărilor politice pe care le reprezentau, problemelor pe care le ridica dezvoltarea complexă și multilaterală a economiei românești, atenuarea decalajului dintre țara noastră și celelalte țări dezvoltate, înlăturarea situației dezavantajoase pentru România în schimbul internațional.

Dominanta din gîndirea economică interbelică rămîne totuși problema industrializării țării. Economiști ca Mitiță Constantinescu, N. P. Arcadian, Ștefan Zeletin, Virgil N. Madgearu, și mulți alții, au adus importante contribuții la teoria și practica industrializării României. În același timp, marea majoritate a economiștilor români de diferite orientări politice au luat o atitudine potrivnică față de tendințele politicii hitleriste de includere a României în „spațiul vital" al Germaniei hitleriste, militînd pentru apărarea independenței și suveranității și a intereselor economiei țării noastre.

Partidul Comunist Român a fost însuflețitorul și conducătorul poporului român în lupta împotriva înrobirii țării de către Germania hitleristă și a agenturii sale principale — Garda de fier, care urmărea nu numai împiedicarea industrializării țării, ci și lichidarea industriei deja existente atunci în România.

*

Am considerat necesar să fac această scurtă incursiune în domeniul istoriei teoriei industrializării țării noastre, deoarece, cum se știe, necesitatea industrializării României a fost pe deplin fundamentată în operele economiștilor români încă din secolul trecut. Partidul Comunist Român, păstrătorul și continuatorul tradițiilor progresiste ale poporului român, a preluat toate ideile înaintate din gîndirea economică românească cu privire la industrializare, care constituie o permanență actuală, și pe care le-a dezvoltat pe baza învățăturii marxist-leniniste, elaborînd în felul acesta o teorie științifică completă cu privire la industrializarea socialistă a României.

Elementul de esențialitate în teoria industrializării socialiste elaborată de P.C.R. este că acest proces este conceput ca având loc prin dezvoltarea prioritară a ramurilor hotărîtoare de care depinde introducerea progresului tehnic contemporan, iar forța socială care este chemată să realizeze această sarcină istorică, într-un cadru social-politic nou, este clasa muncitoare în frunte cu partidul ei marxist-leninist.

După cucerirea puterii politice de către clasa muncitoare, în fața P.C.R. s-au pus spre rezolvare, de fapt, două sarcini istorice: 1) construirea societății socialiste și 2) lichidarea stării de subdezvoltare economică a țării noastre. Aceste două procese se interferează fără însă a se identifica. Lichidarea stării de subdezvoltare economică, fără a constitui finalitatea socialismului, este o necesitate care izvorăște din condițiile concrete ale țării noastre, deoarece capitalismul nu a putut duce pînă la capăt industrializarea țării. Într-un timp istoric mult mai scurt și cu sacrificii incomparabil mai mici decît cele reclamate de calea capitalistă de dezvoltare, socialismul poate rezolva pe deplin această problemă, cu participarea efectivă a maselor largi populare.

Dar, așa cum este și firesc, ideea lichidării subdezvoltării economice și-a croit drumul de-a lungul secolelor în cultura noastră economică națională prin intermediul înaintașilor noștri progresiști ca D. P. Marțian, A. D. Xenopol, G. Bariț iu, P. S. Aurelian, C. Dobrogeanu-Gherea, ș.a., atingînd treapta de maximă sinteză și dezvoltare, în teoria marxistă a industrializării socialiste a României și în traducerea ei în practică de către P.C.R.

Vedem deci, că în istoria noastră națională sînt anumite permanențe istorice, pe care cercetarea istorică nu le poate ignora, și una din acestea, la care ne-am referit, este lichidarea stării de înapoiere economică, stare care ne-a fost impusă de anumite împrejurări istorice, independente de voința poporului român.

MINISTERUL ÎNVĂȚĂMÎNTULUI
INSTITUTUL POLITEHNIC DIN IAȘI
anunță

scoaterea la concurs a următoarelor posturi didactice:

FACULTATEA DE ELECTROTEHNICĂ

1. Asistent, poz. 12, Catedra de fizică și electronică, disciplina „Fizică".

2. Asistent, poz. 12, Catedra de desen și geometrie descriptivă, disciplina „Geometrie descriptivă".

3. Asistent, poz. 17, Catedra de desen și geometrie descriptivă, disciplinele „Geometrie descriptivă și desen" și „Desen tehnic".

4. Asistent, poz. 21, Catedra de electrotehnică și măsurări electrice, disciplinele: „Bazele electrotehnicii", „Electrotehnică generală și materiale electrotehnice".

5. Asistent, poz. 6, Catedra de educație fizică, disciplina „Educație fizică".

6. Asistent, poz. 15, Catedra de mașini electrice, disciplinele „Electrotehnică și electronică" și „Electrotehnică și automatizări".

FACULTATEA DE INDUSTRIE UȘOARĂ

7. Lector, poz. 7, Catedra de tehnologia pielii, înlocuitorilor de piele și tananților, disciplina: „Tehnologia pielii și blănurilor".

8. Asistent, poz. 6. Catedra de tricotaje-confecții, disciplinele „Procese și mașini de tricotat", „Tehnologia tricotajelor", „Structura și proiectarea tricoturilor".

9. Asistent, poz. 7, Catedra de tricotaje-confecții, disciplinele „Procese și mașini de tricotat", „Tehnologia tricotajelor", „Structura și proiectarea tricoturilor".

10. Asistent, poz. 13, Catedra de filatură, disciplina „Tehnologia filării firului".

11. Lector, poz. 9, Catedra de organizare și planificare, disciplinele: „Organizarea producției și analiza activității economice în întreprinderile de tricotaje-confecții", „Organizarea producției, planificarea și analiza activității economice în întreprinderile de confecții piele și înlocuitori".

FACULTATEA DE MECANICĂ

12. Asistent, poz. 10. Catedra de rezistența materialelor, disciplina „Rezistența materialelor".

13. Asistent, poz. 9. Catedra de motoare termice, disciplinele: „Curs general de mașini" și „Bazele cercetării și experimentării mașinilor termice".

14. Asistent, poz. 17, Catedra de tehnologia construcției de mașini și mecanică agricolă, disciplinele: „Mașini de prelucrat solul", „Conducere auto".

15. Asistent, poz. 9, Catedra de tehnologia construcției de mașini și mecanică agricolă, disciplinele: „Tehnologia construcției de mașini" și „Tehnologia reparării utilajului agricol".

16. Asistent, poz. 9 Catedra de tehnologia metalelor, disciplinele „Tehnologia materialelor", „Tehnologie mecanică".

FACULTATEA DE CONSTRUCȚII

17. Asistent, poz. 12, Catedra de fundații și materiale de construcții, disciplinele „Materiale de construcții".

FACULTATEA DE HIDROTEHNICĂ

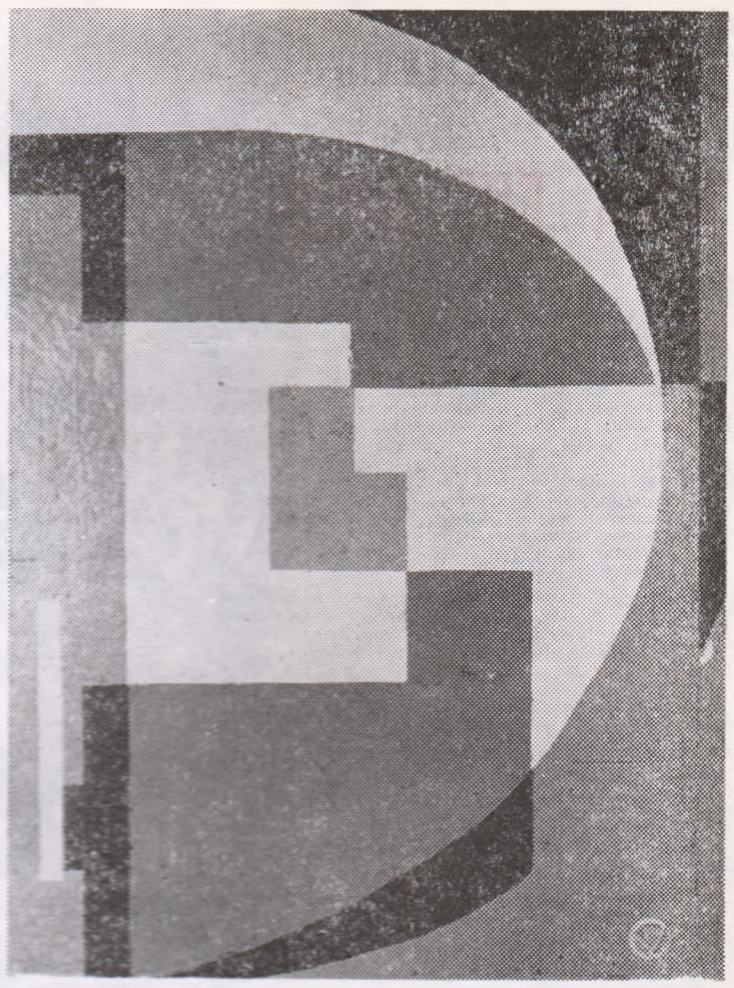
18. Lector, poz. 7, Catedra de mecanică teoretică, disciplinele: „Mecanică tehnică și „Mecanică teoretică".

19. Asistent, poz. 13, Catedra de mecanică teoretică, disciplinele: „Mecanica teoretică" și „Mecanica construcțiilor".

Candidații la concurs vor depune în termen de 15 zile pentru posturile de asistent și în termen de 30 zile pentru posturile de lector, de la data publicării acestui anunț în Buletinul Oficial al R.S.R., la secretariatul rectoratului Institutului politehnic din Iași, Calea 23 August, nr. 22, cererea de înscriere împreună cu actele prevăzute de Legea nr. 6 privind Statutul personalului didactic din R.S.R., publicat în Buletinul Oficial nr. 33 din 15 martie 1969, p. I.

Concursul se va desfășura la sediul Institutului politehnic din Iași, în conformitate cu prevederile legii sus-menționate.

CRONICA — PUBLICITATE



VASILE DOBRIAN: „Urmele pașilor tăi"

ETIMOLOGII DE ULTIMĂ ORĂ

Camil Petrescu o simțit nevoia — din obișnuință polemica — să afle un cuvînt nou și doct care să exprime o noțiune, pe care o considera personală. Și astfel s-a născut cuvîntul calolii (sau mai bine zis kanalii). După știința noastră, verificată în texte și dicționare, o asemenea expresie nu există, pentru simplu motiv că era străină de spiritul gîndirii și al limbii grecești.

Camil Petrescu voia să înțeleagă prin calolilie pasiunea excesivă a frumosului ca atare, pasiune excesivă în măsura în care s-ar fi oprit la convențional și ar fi făcut abstracție de expresivitate. Dar să trecem ușor, fiindcă nu formează obiectul rîndurilor de față, peste problema generală care sub aspect estetic, a format obiectul unor lungi controverse în epocă. Și să ne reîntoarcem la filologia clasică propriu-zisă.

Am ezitat să ne amestecăm în această problemă, așteptînd cuvîntul autorizat al clasicișilor, dacă nu al esteticienilor de profesie. Dacă el nu s-a lăsat auzit, am citit în schimb cu profit rîndurile pertinente ale subtilului profesor Henri Jacquier de la Cluj, reluate de colegul nostru de publicistică Lascăr Sebastian și, mai recent, observațiile lui Radu Hîncu, traducător și cercetător, pentru care Helada nu mai are de mult secrete. Cu prilejul unei polemici recente, ne-a fost dat să întîlnim însă, sub o pană în alte privințe destul de abilă, termenul anticalofil — termen care sporește prin barbara lui structură, aberația expresiei inițiale.

Ar fi cazul să încercăm o lămurire, la care, bineînțeles, nu refuzăm alte lumini calificate.

Kalolilia — este un cuvînt compus, absurd din toate punctele de vedere. Întîi, fiindcă oricine se presupune să fie prieten și iubitor al frumosului, exagerarea sau devierea putînd fi eventual exprimată prin alți termeni tot atît de nefericit conlecționați, ca de exemplu: kalodulie sau kalolatrie, dar care, de bine de rău, spun ceva, termenul dulos însemnînd sclav, iar dulia exprimă o stare de dependență, un joc de servitute, după cum de la verbul latrevo, a servi, derivă latria, adică serviciul, cult, adorație. Atît kalodulia cît și kalolatria ar avea sensul pejorativ intențional, sens care în termenul kalofilie lipsește cu desăvîrșire.

Kalofilia este o expresie tautologică, străină de spiritul filozofiei clasice, dar mai ales de spiritul limbii. În schimb, există în grecește termenul filokalia și filokakos primul avînd sensul de iubire pentru lucruri sau pentru fapte frumoase, al doilea, dimpotrivă, desemnînd pe iubitorii răului în sine sau pe cei răi. Ambii termeni se pot întîlni în Tucidid ca și în Plutarc.

Cînd cineva întrebuințează cuvîntul kalofil, ne dăm seama că o face din spirit de imitație. Dacă a trecut la antikalofil, sîntem obligați să constatăm că boala e mai gravă.

Pentru cine n-a înțeles argumentația noastră, este suficient să dăm un exemplu din vorbirea curentă în care nimeni n-ar putea califica pe cineva drept antifrancofil sau antianglofil, etc., pentru simplul motiv că anti și fil fiind contrarii, se anulează unul pe altul.

✦

Dialogul a evadat din teatru, ca să se refugieze în politică. Pe scene, în schimb, a reapărut, imperial, monologul. Într-o formă sau alta, piesele de teatru au devenit mai mult sau mai puțin proclamate confesiuni. Ceea ce acum cinci zeci de ani părea o indecență, sau cel puțin o lipsă de simț spectacular, a devenit, în zilele noastre, monedă curentă. Dacă evoluția se soldează în rău sau în bine, nu avem perspectiva necesară de a hotărî; nici perspectiva, nici, desigur, calitatea. Prietenul și adese ori dușmanul nostru, timpul, se însărcinează de obicei cu asemenea restaurări, îngropări și bilanțuri. Noi să ne oprim deocamdată la cuvinte. Au și ele — ca și cărțile — destinul lor. Am citit deunăzi, sub pana unui doct confrate, o părere despre ... un dialog. Și din barbarismul termenului, procausa inventat, am dedus cîte noțiuni în acest domeniu îi lipsesc. Să ne scuzați dacă vîrsta ne îndeamnă la etimologie. Sosește un timp cînd cuvintele întrebuințate îndelung de-a surda, vor să-și spună secretul. Cuvintele noastre — monolog, dialog — sînt, incidental, compuse și grecești. Monos înseamnă singur unic (și nu unul, care este traducerea fidelă a lui eis-enos), iar logos — o! ce nu înseamnă logos)! Este unul din acele cuvinte grecești cheie, pe care dacă nu le cunoaștem în sensul lor adînc, nu putem pretinde să deschidem porțile culturii. Logos, ca și ethos, ca și patos, praxis, poesis etc., este o noțiune-rădăcină. Logos înseamnă pe elinește în limba universală a minții — cuvînt, discurs, raționament, cunoaștere, expresie, calcul.

Cît despre dialog, să începem prin a elimina erori curente. Un confrate, mai grăbit, ne-a explicat cîndva că dialog înseamnă conversație în doi. Și din definiția lui, numai propoziția în era exactă. Dialogul nu este conversație și nu este necesarmente în doi. Conversația fără imediată finalitate are loc pe stradă, în salon sau chiar în roman. Nu pe scenă. Iar cine surîde cu superioritate cînd aude vorbindu-se despre un dialog în trei, în patru sau în mai mulți, se află într-o profundă eroare. Dialog nu înseamnă etimologic două cuvîntări, ci prin cuvîntare, așa cum diametru nu înseamnă două măsurători, ci prin măsurătoare. Se face adică, în vorbirea curentă, o confuzie între numeralul dyo (cu ypsilon), care este prezent bunăoară în cuvîntul diarchie (conducere în doi) și prepoziția dia (cu iota), care intră ca parte componentă în cuvîntul devenit universal dialog. Deci, dialogul este o rostire între doi sau mai mulți preopinenți, așa cum de altfel, Larousse-ul ne învață, iar monologul este o rostire de unul singur.

Să încheiem totuși această paranteză etimologică, pentru a reveni la substanța teatrului.

La un moment dat, un personaj de pe scenă fie că vorbește cu sine, cu publicul sau cu ființe nevăzute, se desprinde din poveste, solitar. În acea clipă se naște în teatru monologul. Și acest monolog este, simultan, o punte și o prezență. O punte, fiindcă monolog absolut nu există în teatru, orișice rostire are un punct de sprijin real sau imaginar. Fie că vorbește Beckett, fie că se pronunță Anouilh. O prezență, fiindcă pentru a dura, el trebuie să-și afle hic et nunc o expresie.

Un actor, pe scenă, se manifestă prin cuvînt, prin atitudine, prin mișcare, prin pauză. Monologul este maia lor combinată. El se confundă în sens larg cu însuși teatrul, dacă nu cu literatura și cu arta însăși. Într-adevăr, nu este, orișice manifestare de cultură, un lung, un continuu și, adeseori, un sfîșietor monolog?

N. CARANDINO

REMEMBER—INTERVIU

ILYA EHRENBURG

Colaboratorul nostru G. Cuibuş ne oferă astăzi un text — primul dintr-o serie — care, fără voia autorului nu pot să reproducă decît parţial şi laconic lungi causerii şi interviuri epistolare cu un număr de personalităţi ale vieţii publice internaţionale — scriitori, filozofi, savanţi, sociologi, oameni de afaceri etc. — consemnate între anii 1966—1970. Parte din aceste texte (adunate de autorul lor într-un volum în curs de pregătire sub titlul CEL MAI BUN DINTRE SECOLE), văd pentru prima oară lumina tiparului, şi, în cazul lui Genica Athanasiu, John Dos Passos, W. E. B. Dubois, Ilya Ehrenburg, Nazim Hikmet, Anna Langfus, Sean O'Casey, Quasimodo, Bertrand Russel, Albert Schweitzer, Jean Yonnel şi alţii — au valoare de document.

Cu alte cuvinte, o antologie a confesiunii şi amintirii, căreia i s-ar putea reproşa poate excesul de sinceritate, nonşalanţa sau gravitatea replicilor servite publicistului de unii dintre interlocutorii săi.

★

*Decembrie 1960. La Bucureşti, în sala de festivităţi a Casei Scînteii, avea loc Colocviul Consiliului Mondial al Păcii. Printre invitaţi, Ehrenburg. Ştiam că este susceptibil şi că manifestă o stare alergică faţă de breasla ziariştilor-interviewери. Poate din cauză că făcea parte într-un fel din ea şi că o cunoştea îndeajuns; destul pentru a dori să-l cunosc, să mi-l apropii. Îl văd şi acum. Coleg bucureşteni îi asaltau cu întrebări**. *O replică dată unuia dintre confraţi — pare-se lui V. B. — la întrebarea „Cum luptă ziariştii lumii pentru pace?" m-a făcut să bat în retragere. Ehrenburg îi răspunsese zeflemitor acestuia:* Eto banalnii vaprosî!, *supărat mai mult de clişeul verbal folosit de interlocutorul său. Dar numai pentru cîteva clipe pentru a delibera. Deci, cum să încep?*

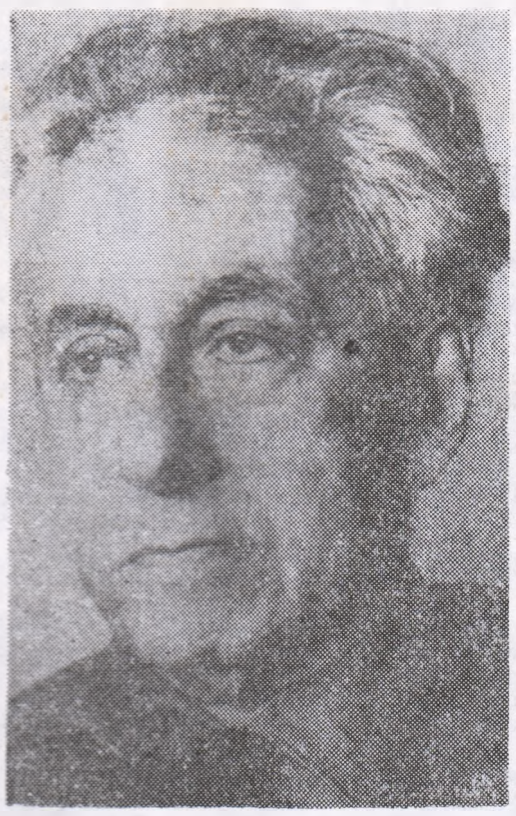
Şi iată prima întrebare, ţîşnită din emoţie, pe neaşteptate:

— Vă plac automatele, tonomatele, flippers-urile?

— Da şi nu, jeune homme! *Îmi plac pentru că fac viaţa agreabilă, umplu timpul liber al multora. Îmi displac pentru că ne răpesc cele mai simple bucurii: o după amiază pe sub castani, întîlnirea cu băcanul din colţ, cu vînzătorul de sandwich-uri, cu un prieten, cîteva ceasuri de lectură...*

— Cartea dv. preferată din tot ceea ce aţi scris?

Tăcere. Nu era nevoie să ne-o spuneţi Ilya Ehrenburg. E — toată lumea ştie azi —



cum sînt ceilalţi, dar ştiu că trebuie să faci meseria pentru care simţi ceva. Eu am fost nevoit să aleg. Şi, am ales scrisul. Poate că n-a fost o eroare chiar atît de gravă din parte-mi. E adevărat, am făcut multe meserii, înainte de a pune mîna pe condei. Dar am şi alte exemple, mai grăitoare poate pentru dv. pe care sînt sigur că le cunoaşteţi: Caldwell, Gorki, Hemingway, Sartre, Steinbeck... Amicilor mei de profesie, care îşi încearcă norocul în literatură, le-aş dori să facă mai întîi o meserie, oricare. Mai simplu spus: primo *cunoaşterea vieţii, şi implicit a omului,* secundo: *ficţiune, fabulaţie, gazetărie, şi neapărat talent, har!*

— La o anumită vîrstă viaţa şi literatura — în cazul unui scriitor — se confundă. E şi cazul dv.? În ce măsură? Cînd începe să se contureze o asemenea simbioză?

— Din totdeauna. Viaţa mea personală, idealurile mele, lupta celor mai frumoşi ani, m-au ajutat să-mi expun ideile, să-mi fundamentez crezul meu literar, mon crédo!

L-am observat privind îndelung o pictură modernă, agăţată în monumentalul hol al „Scînteii" — Gustaţi abstracţiunile domnule Ehrenburg, sau mai bine zis, care sînt creatorii dv. îndrăgiţi în pictura, sculptura, poezia modernă?

— E o întrebare menită să coloreze discuţia noastră, precum văd. Dar bănuiesc că sînteţi la curent cu preferinţele mele. Le-am expus nu de mult în Le Figaro Littéraire. *Am rămas la epoca atît de fertilă a vestitelor reuniuni de la* Rotonde. *Montparnasse-ul nu mai e cel de odinioară, dar pentru mine înseamnă Modigliani, Picasso, Braque, Chagall, Apollinaire, Cocteau, Radiguet.*

— Pentru că aţi amintit de Raymond Radiguet, credeţi că există vreo legătură între mitul Radiguet şi tinerii prozatori francezi, exponenţii Noului Val?

— După nume, nici o relaţie. Circumstanţele afirmării literare sînt altele astăzi în Franţa. Mereu va fi un mit în artă. Şi nu gratuit, ci un mit care să exprime nevoia fiecărei generaţii de a-şi spune cuvîntul, de la lua parte la verticala tuturor înnoirilor. Asta nu înseamnă că se şi inovează în fiecare an ceva în materie de roman, de pildă.

— În poezie se întîmplă acelaşi lucru?

— Aici lucrurile se schimbă, se petrec în alt ritm, mai spontan, mai veridic. Poate că în poezia fabricată, elaborată cuvînt cu cuvînt să fie alta realitatea. Poezia însă precede întotdeauna proza în istoria unei literaturi. Din această cauză, opera unui poet e mai aproape de viaţă sau ar trebui să fie, e mai pură, mai intim legată de sufletul omenesc.

— Preferinţe?

— Vă voi cita cîteva nume: Evtuşenko, Ţvetaieva, Baklanov, Kazakov. Dar îmi place orice carte de poezie care-mi transmite un gînd, care bucură sau doare.

— Dv. care aţi fost pe atîtea barricade, ce gîndiţi despre generozitate? Se spune că a fi generos e adesea un lux...

— Şi pe bună dreptate. Cuvîntul se cere însă explicat: am văzut destui oameni generoşi care n-au mişcat un deget în momentul în care existau un Auschwitz, un Maidanek, un pogrom în Galiţia. Dar să nu mai vorbim despre asta. Sufletul mi-e greu de amintiri, de cuvinte.

— Aţi cutreierat lumea în lung şi-n lat. Ce preţuiţi înainte de toate în creaţia artistică a unui popor?

— Cred că folclorul. E partitura cea mai desăvîrşită din măiastra operă artistică a unui neam. La Teatrul Sindicatelor, am trăit o oră de vis în compania folclorului românesc întruchipat de căluşarii dv. apoi de dansatorii din Maramureş, din Oltenia.

— Aţi mai făcut o plimbare prin Bucureşti, mi se pare, prin 1945, imediat după război. Într-o broşură intitulată ÎN ROMÂNIA aţi scris că Bucureştiul v-a lăsat impresia unui mic oraş rătăcit într-un mare tîrg...

— Bucureştiul de după război mi-a lăsat într-adevăr această impresie. Dar, acum — după un deceniu şi jumătate — pot afirma sincer că e un oraş nou, într-un tîrg vechi. Şi oraşul dv. nou e o parte din opera socialismului.

*

Nu-l mai putem reţine. În jurul lui Ehrenburg e un du-te-vino de personalităţi reunite la Bucureşti prin strădaniile Comitetului Naţional pentru Apărarea Păcii şi personal ale Doamnei Sanda Rangheţ. Interlocutorul nostru salută acum vechi cunoştinţe: John Bernal, Horia Hulubei, Geo Bogza, Velio Spano, Gordon Schaeffer, Isabelle Blume. Ne despărţim. Creatorul lui Julio Jurenito ne promite că va reveni pe meleagurile noastre. L-am aşteptat de atunci fără să bănuim nici o clipă că Ehrenburg se stingea încet şi demn, cu faţa spre viitor, asemeni comunarzilor lui.

GEORGE CUIBUŞ

---

* Se aflau de faţă Gabriela Dolgu, Victor Bîrlădeanu, Al. Gîrneaţă, T. G. Maiorescu.

ALTE TIMPURI, ALTE MORAVURI

de SHENG CONG WENG

Sub titlul *De la Révolution littéraire à la literature révolutionnaire* (Editura Herne, 1970), au fost reunite şaisprezece lucrări aparţinînd unor scriitori chinezi reprezentativi pentru perioada 1918—1942. Am ales povestirea de mai jos, ea fiind un exemplu elocvent al puterii de dominare rafinată a Chinei imperiale asupra poporului, ilustrat în labirintul unui adînc obscurantism. Mistificarea realităţii, prin mituri şi superstiţii străvechi, era una din armele puternice ale administraţiei imperiale, folosită în lupta împotriva revoluţionarilor comunişti. Istoria călăului care, după fiecare execuţie se refugia în templul zeului oraşului în timp ce zvonul că asasinatul a fost comis cuprindea oraşul, este remarcabilă. Era căutat peste tot şi descoperit, după care el implora iertarea judecătorului. Acesta lua zeul drept martor al crimei şi ordona să fie administrată „asasinului" o bătaie simbolică. Această punere în scenă crea o aură teatrală care frapa imaginaţia poporului permiţînd printr-un amestec al ritualurilor legii şi ale religiei justificarea despotismului imperial.

Intr-o zi, mai precis cu puţin înaintea „căderii chiciurii", bătrînul, sculat dis-de-dimineaţă, constată că vremea era frumoasă şi că potrivit obiceiului locului, în multe case se făcea curăţenia mare. Hotărînd să facă la fel, îşi suflecă mînecile, îşi înfăşură un fular de bumbac în jurul capului, scoase toate mobilele şi aduse apă de la rîu pentru a spăla cu leşie pereţii despărţitori. De abia îşi termină munca şi iată că şeful Secţiunii de pază îi comunică să se prezinte urgent cu sabia sa scurtă la Yamen (administraţia judiciară locală) unde este chemat pentru un lucru ce nu admite amînare. La sosire, un funcţionar îi pune cîteva întrebări şi cere să-i vadă sabia apoi îi ordonă să alerge în afara porţii de Vest. Totul este atît de neaşteptat, atît de tulburător încît bătrînul îşi închipuie că visează: nu-şi poate aduna gîndurile, nu poate preciza nimic şi totuşi iată-l gata să alerge în direcţia porţii de Vest. Dar odată ajuns acolo nu zăreşte nici cea mai mică pregătire în vederea execuţiei, nici obişnuiţii gură-cască atraşi de spectacol. Cu excepţia cîtorva cîini nu se afla nimic pe terenul pustiu; doar un boiangiu îşi depozitase valul de pînză albă în apropierea unei grămezi de baligă uscată pentru a se odihni. Priveşte cerul senin, limpede, o coţofană trece deasupra capului său... „Nu se mai decapitează în zilele noastre, eu visez, nu-i nici o îndoială!". Terenul pustiu este străbătut de firicele de apă din care cîţiva şcolari culeg pietricele sau caută raci. Bătrînul îi recunoaşte, sînt elevi de la poarta de Nord, şi le vorbeşte: „Ei, copii, aţi face mai bine dacă aţi pleca mai repede, aci va fi omorît cineva". Copiii ridică capul şi începură să rîdă: „Ce? Să fie omorît cineva? Cine v-a spus?".

„Visez cu siguranţă, îşi spuse bătrînul, ei bine, de vreme ce este un vis, dacă un oarecare va veni aici, îl voi omorî liniştit".

Se auzi trîmbiţa care anunţa întotdeauna execuţia. Un detaşament iese din oraş şi înaintează descriind un arc de cerc. Zăpăcit, bătrînul aleargă în centrul terenului pustiu. In linişte, soldaţii iau iute distanţele pentru a forma un mare cerc apoi cu arma la mînă se opresc nemişcaţi. In centru au îngenunchiat doi tineri legaţi fedeleş, un bărbat şi o femeie. Le aruncă o privire; feţele lor îi sînt familiare, dar prins în acest vîrtej nu-şi poate aminti de unde îi cunoaşte. Un ofiţer călare, aflat pe un dîmb în afara cercului pentru a supraveghea execuţia, ţine în mînă săgeata cu care va da semnalul. Crezîndu-se încă în vis, semiconştient, bătrînul se îndreaptă spre el pentru a primi instrucţiunile, dar un soldat îl trage de mînă: „Să mergem, moşule, o lovitură la cap şi gata!".

Se aşează alături de condamnaţi, una după alta se aud două şuierături şi cele două capete cad la pămînt. La vederea sîngelui îşi aminteşte străvechiul obicei: fără a-şi întoarce capul aleargă cît poate de repede. Ajuns la Templul Zeului Oraşului zăreşte cîteva femei făcîndu-şi rugăciunea în timp ce paznicul templului agită zgomotos două beţigaşe de bambus într-un cornet. Se năpusteşte în templu şi după o serie de ketou (prosternări tradiţionale), înaintează încet, uşor spre altar. Cei din jur văzînd în mîna sa o sabie plină de sînge presupun că dacă nu este un asasin care să-şi fi premeditat omorul este un nebun ce şi-a ucis nevasta. Ingroziţi, credincioşii se precipită în stradă. Cei care l-au urmărit se adaugă mulţimii de gură-cască. Toată lumea află că este paznicul porţii de Nord şi se spune că şi-ar fi pierdut minţile, altfel nu putea omorî în felul acesta doi oameni. Nimeni nu se gîndea la străvechea tradiţie.

Omul este nebun, are încă în mînă arma crimei, a intra în templu înseamnă a te expune unei lovituri. Se închid uşile. Ghemuit sub altar bătrînul soldat aude strigăte confuze şi nu înţelege ce le-a provocat. Aşteaptă un timp, dar văzînd că magistrul districtului nu soseşte, începe să-şi piardă cumpătul şi nu ştie dacă-i mai bine să iasă sau să rămînă acolo unde este.

Mai trece o vreme, apoi el aude zăngănitul unei arme iar puţin mai tîrziu o voce de femeie: „Nu intraţi, are o sabie"! La care un ofiţer răspunde: „Nu vă temeţi, avem puşti, vrem să doborîm nebunul acesta". Bătrînul, strîns din toate părţile, caută în zadar o ieşire. Este obsedat de o idee fixă: „Acest vis îţi dă sudori reci". Cineva deschide uşa templului şi strigă de pe prag fără să intre. Bătrînul aude multe voci cunoscute printre care şi aceea a unui tăbăcar. Apoi din nou ofiţerul: „Inainte, să doborîm nebunul!". Ingrozit, bătrînul începu să strige: „Zeule, părinte al oraşului nostru, ce vrea să spună omul acela? Ce vor să-mi facă?". Soldaţii scot strigăte înspăimîntătoare, dar nici unul din ei nu este suficient de curajos pentru a se aventura primul în templu. O voce urcă din mulţime: „Aruncă sabia, bătrîne nebun, altfel noi tragem!". „Acest vis nu mai are sfîrşit, nu mai pot". Bătrînul nu doreşte să fie împuşcat chiar dacă totul se petrece în vis. Nemaiştiind ce să facă, aruncă sabia care cade cu zgomot de fiare vechi pe marginea unei trepte. Un soldat se grăbeşte s-o ridice, iar ceilalţi, văzînd arma crimei înlăturată, năvălesc în templu. Bătrînul este prins, ameţit de lovituri, legat strîns de un stîlp. Priveşte mulţimea, oamenii îngrămădiţi cu sutele în jurul său şi nu-şi înţelege vina, nu înţelege de ce îl cred nebun. Se întreabă mai ales cînd se va sfîrşi totul. Şi pentru că de multă vreme nu au mai avut loc asemenea execuţii se întreabă dacă într-adevăr nu este nebun. Cineva îi varsă pe la spate o căldare de apă murdară, udîndu-l tot. In mijlocul hazului general are o tresărire bruscă de mînie şi întoarce capul pentru a vedea cine i-a jucat această festă: este Wang cocoşatul, un negustor de soia, care rînjeşte acum cu un aer satisfăcut. Bătrînul răspunde batjocurii prin batjocură: „Cîine desfrînat, nu ţi-e ruşine să insulţi pe venerabilul nostru stăpîn în templul său?". Mulţimea rîde tot mai mult. Auzind vorbele lui ,ofiţerul îşi spune că apa rece l-a făcut să-şi recapete judecata, se apropie şi-l întreabă de ce, după ce a ucis doi oameni, a fugit ca un nebun la Templul Zeului Oraşului, dacă i-au apărut demoni, sau dacă a fost supus unor influenţe primejdioase. „De ce? Nu cunoaşteţi obiceiul? Mi-aţi ordonat să omor aceşti oameni şi, după ce m-am supus, am venit aici pentru a mă denunţa potrivit tradiţiei. Dar m-aţi urmărit, aţi vrut să mă împuşcaţi... m-aţi luat drept nebun! Voi sînteţi demoni, nu-i căutaţi în alţii!".

Armata locală a vrut să se amuze. Pentru a executa doi comunişti, în loc să-i împuşte, au născocit un procedeu original: au hotărît ca fostul călău, acum paznic al porţii de Nord, să-i decapiteze dînd astfel un spectacol „folositor" populaţiei. Dar bătrînul soldat nu a înţeles pentru ce Yamenul a vrut să-i omoare pe cei doi tineri. Erau, cum îşi aminti mai tîrziu, învăţătorii de la poarta de Nord. Ei nu au încă succesori şi postul de slujbaş al zăvoarelor porţii de Nord este de asemenea vacant: bătrînul soldat a murit. Toată lumea, civili şi militari, cunoaşte zguduitoarea poveste a ultimului călău. Mai mult, se zvoni că bietul nenorocit murise de teama, în nebunia sa, a demonilor văzuţi în plină zi.

Traducere de I. B.

cronica
săptămînal politic, social, cultural
Colegiul de redacţie:
AL. ANDRIESCU, N. BARBU (redactor şef adj.), CONST. CIOPRAGA, ION CREANGĂ, AL. DIMA, ILIE GRĂMADĂ, DAN HATMANU, MIRCEA RADU IACOBAN, GAVRIL ISTRATE, LIVIU LEONTE (redactor şef), GEORGE LESNEA, P. MILCOMETE, ŞTEFAN OPREA (secretar general de redacţie), CR. SIMIONESCU, CORNELIU STURZU, CORNELIU ŞTEFANACHE (redactor şef adj.), NICOLAE TAŢOMIR
Prezentare grafică
VALER MITRU

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

Redacţia şi administraţia: — Casa Presei — Str. V. Alecsandri nr. 8 — telefoane: 15877—15847