

CRONICA

SĂPTĂMINAL POLITIC-SOCIAL-CULTURAL • ANUL VI • Nr. 22 (277) • SIMBĂTĂ 29 V 1971 • 12 PAGINI 1 LEU

POLITICUL— CUNOAȘTERE ȘI CREAȚIE

Cunoaștere creatoare înseamnă mai mult decât demersul individual spre descoperiri „originale”. A cunoaște creator înseamnă a răspîndi în mod critic adevărurile cunoscute, a le „socializa”, astfel ca acestea să devină o bază pentru acțiuni vitale, un element de coordonare și de ordine intelectuală și morală. Precum remarca Gramsci, „a face ca o masă de oameni să gîndească coerent și în mod unitar realitatea prezentă e un fapt „filozofic” mult mai important și mai „original” decât descoperirea de către un „geniu” filozofic a unui nou adevăr ce rămîne în patrimoniul unor mici grupuri de intelectuali” (Antonio Gramsci, *Opere alese*, Ed. pol., Buc., p. 23).

Filozofia marxistă se elaborează în acțiune, ca parte componentă a acțiunii revoluționare. Integrarea filozofiei marxiste în practica revoluționară conduce la ideea filozofului — militant politic, dar, într-o perspectivă mai largă, și mai ales în condițiile contemporaneității, această „integrare” vizează o consecință de profunzime: creșterea filozofică devine colectivă; „filozoful — colectiv” realizează **elaborarea continuă** a concepției marxiste, ca **filozofie critică și științifică de masă**.

„Filozoful — colectiv”, este același cu „revoluționarul — colectiv” — partidul comunist. Partidul se caracterizează astfel prin unitate de acțiune și de concepție. Ceea ce se exprimă (și) în funcție de cercetare colectivă a condițiilor sociale și de **elaborare colectivă** a programului de activitate, încît, partidul comunist devine un „intelectual — colectiv”. Această sintagmă are valoare conceptuală. Iar evidențierea acestei valori este implicată de faptul că partidul ca intelectual — colectiv desfășoară activitatea de cunoaștere a vieții sociale în cadrul **practicii teoretice**. Și avem în vedere nu practica teoretică a științei, nici practica teoretică a filozofiei, ci **practica teoretică a partidului**, practică care înseamnă altceva decât aditionalul politic+filozofic, ceva care se prezintă, dimpotrivă, ca o **structură calitativă totalizatoare a acestora**, a cărei expresie este pentru partid **conceptul de intelectual — colectiv**. Acest concept vizează științificul și politicul nu în sensul entităților separate de știință socială și, respectiv, de linie politică a partidului, ci într-un **bloc funcțional** în care filozofia și științele sociale nu sînt altceva decât politică, în care filozofia, politica și istoria nu sînt în definitiv decât același lucru. Opera economică și social-politică a partidului nostru are nu numai o valoare istorică-politică, ci și o valoare teoretică și filozofică, căci în ea se regăsește filozofia marxistă în acțiune. În stadiul „practic”, filozofia marxistă devine politică, acțiune. Instrumentul acestei metamorfoze îl reprezintă practica teoretică a partidului. La rîndul său, partidul este, în ordinea practicii sale teoretice, o **formație teoretică și filozofică devenită politică**. Ceea ce e totuna cu a fi intelectual-colectiv.

Fără conceptul de practică teoretică a partidului nu putem explica cum filozofia este politică continuată într-un anumit fel, într-un anumit do-

I. HUMA

(Continuare în pag a 11-a)

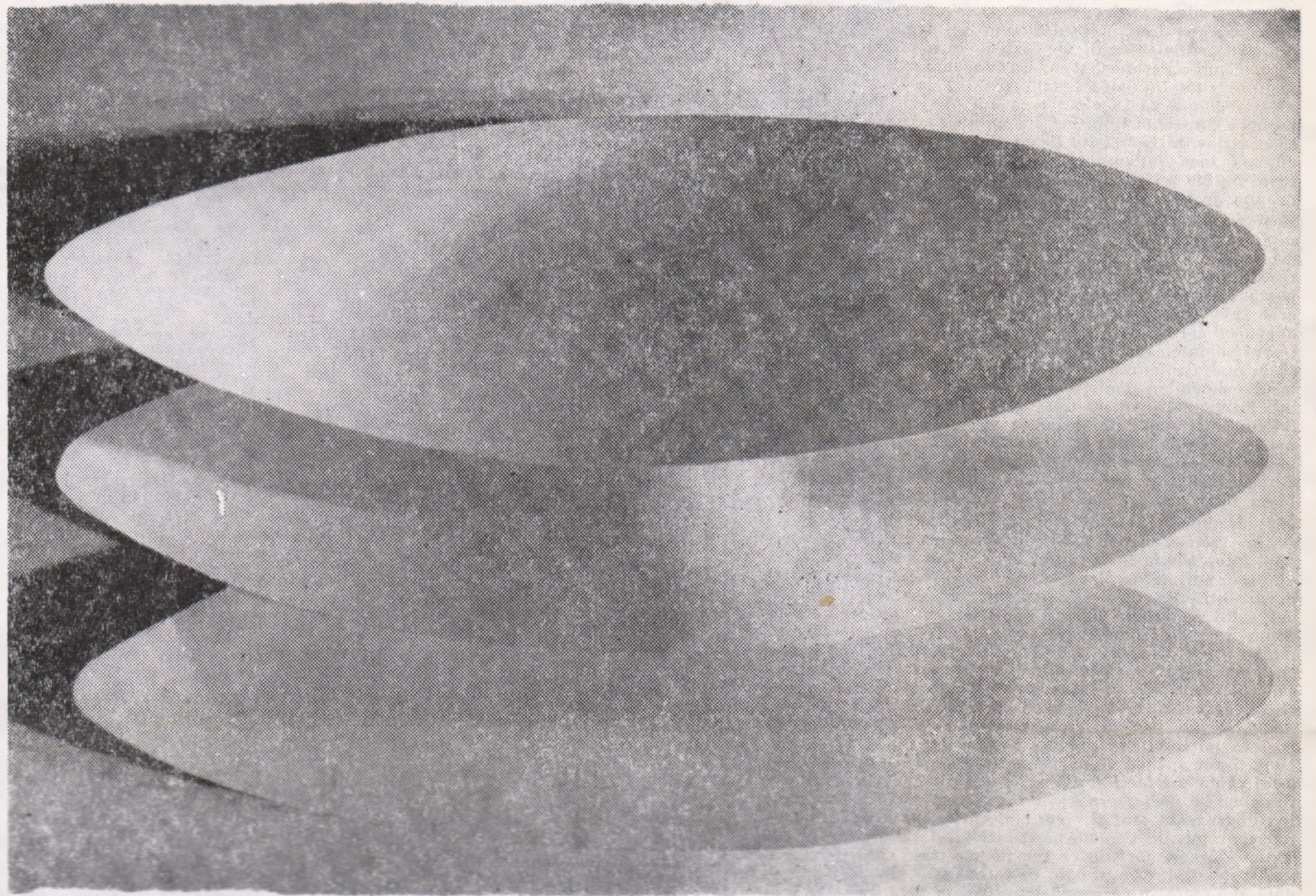
păsări pe trestia săgeții

Azi trupul meu
asemeni păsării de toamnă
își leapădă rările lungi
liniștit pregătindu-se
pentru marea călătorie.

Ridic arcul în cer— și cerul mirat
primește cumpăna brațului
și păsări cad pe trestia săgeții mele
asemeni măștilor durerii cad,
stringind în aripi moartea albă.

E timpul; umbra mea se apropie
de gura neantului în care
voi slobozi săgeata — fiindcă
acolo unde secolii se scurg,
carnei Fiarei de mult așteaptă
culcată pe gemete umede,
să își primească rările
cu-nfricoșare...

GHEORGHE ISTRATE



CAMILIAN DEMETRESCU:

„Forme în spațiu”

G. IBRĂILEANU DINCOLO DE RIVALITĂȚI

Doă acuze esențiale i s-au adus lui Ibrăileanu: lipsa de stil și lipsa de receptivitate la curentele literare noi. I-a fost opus din această pricină mereu Lovinescu: nu-i lipsea acestuia „stilul” și nici postura de susținător al noulor venitii în literatură. Rivalitatea dintre cei doi critici a fost văzută de mulți ca antagonică. Supremăția lui E. Lovinescu n-ar fi putut suporta prezența lui Ibrăileanu, iar afirmarea lui Ibrăileanu ar fi condiționat imediat scoaterea din prim plan a lui E. Lovinescu. În realitate, lucrurile nu stau astfel. De multe ori posteritatea prelungește, nedorit de mult, stări de spirit care își au justificarea doar în temperatura specială a vremii. Rivalitatea și polemicile dintre **Viața Românească** și **Sburătorul** și dintre cei doi critici sînt o realitate — ceea ce nu ne poate împiedica să privim astăzi cu alți ochi ostilitățile acum apuse. Cînd rivalitățile sînt ascuțite, cînd cei aflați în discordie sînt personalități polarizante este firesc ca în jurul lor să se formeze tabere și partizanate. Aversivunile acestor partizanate și tabere e bine să nu le moștenim cînd judecăm pe unul sau pe altul. Ele atestă însă indirect că ne aflăm în fața unor realități distincte ce țineau să nu fie confundate. Și Ibrăileanu a fost susținător de scriitori noi și a tipărit chiar în revista sa scriitorii de toate nuanțele. În această direcție însă activitatea lui Lovinescu este încă mai subliniată. E adevărat apoi că Lovinescu „are stil”, expresie care, tocită fiind, nu spune mare lucru, dar care poate să însemne în cele din urmă că „scrie frumos” și că, în comparație cu grija acestuia pentru scriitură, Ibrăileanu nu scrie frumos. Dar lui Ibrăileanu nu-i lipsește stilul, adică un fel particular de a scrie dar în această privință funcționează o prejudecată comună literaturii române sedusă mai cu seamă de scriitură. Nu aceste deosebiri au dus la conflictele dintre cei doi critici ci altele.

În primul rînd, starea literaturii române în momentul în care au început să scrie cei doi critici. Mai firesc ar fi fost ca ei să-și urmeze unul altuia, ca Ibrăileanu să-l premergea cronologic pe Lovinescu, ca acordul dintre ei să fie întemeiat pe o bună înțelegere a contribuției prime din partea celui de al doilea. Deși își sînt contemporani ei reprezintă însă etape literare distincte și numai dezvoltarea particulară a literaturii române, grăbită să acumuleze într-un timp scurt, să ardă etape i-a pus fața în față.

Nu este singura situație cînd comprimarea dezvoltării, mersul accelerat al literaturii române a pus față în față realități literare ce nu se puteau cruța reciproc pentru că reprezentau fiecare o etapă distinctă, completă, care nu-și putea părăsi traseele în favoarea celei noi oricît de justificată va fi fost și aceasta din urmă. Întîlnirea dintre Maiorescu și Gherea se datorează aceluiași cauze. Simultanitatea acțiunilor literare ce ar trebui să-și urmeze de fapt una altele a dus în literatura română la lungi războaie civile. Cînd rescrii istoria acelor perioade ai surpriza să constăți, că fiecare inițiativă era la fel de îndreptățită ca cealaltă și că numai aglomerarea într-un timp extrem de scurt și într-un spațiu relativ strîmt a unei mari varietăți literare a dus la polemici răsunătoare. Poate fi contestată de cineva campania lui Maiorescu? Este inoportună critica lui Gherea? Este desprinsă de realitate atitudinea critică a lui Ibrăileanu? Poate fi condamnată participarea lui E. Lovinescu la lansarea curentelor moderniste? Istoricește judecînd, partizanatul pentru unul sau altul nu are justificare. A exclude pe unul pentru altul este o eroare. Fiecare și-a avut misiunea și rolul său. La o realită și rece analiză vom descoperi mai repede

M. UNGHEANU

(urmare în pag. a 7-a)

în celelalte pagini:

- ANCHETA „CRONICII”**
— Orientări și perspective
ale mișcării teatrale
(participă: Radu Popescu, Aura
Buzescu, N. Garandino, Valentin
Silvestru, Adriana Leonescu,
N. Barbu) pag. 3
- PETRU POPOSCU:**
— Primăvară veche (proză)
pag. 6
- VAL GHEORGHIU:**
— Crochiu: Tonitza pag. 5
- ȘT. O. MUGUR:**
— Film: Printre colinele verzi
pag. 5
- GHEORGHI ARSOVSKI:**
— Literatura macedoneană astăzi
pag. 12

INFIRMITATE

... Ciudată mai poate fi și ființa asta, a noastră, zise bătrînul, și eu, altfel ar fi un plictis general, iar el, ridicînd o mină descărnată, tremurătoare, crezi că ar fi chiar un plictis general?... dar despre ce vorbeam, a, da!... mă cuprinde un fel de teamă cumplită, așa spune fără cauză, din momentul cînd părăsesc încăperea asta, mi se pare că nu voi mai ajunge niciodată lîngă rafturile mele cu cărți, în fața acestor fotografii... ca, apoi, cînd ajung acasă, o altă teamă să-i ia locul primei, imi inchipui că m-au uitat toți, chiar și tu, că imi sint chiar mie insumi inutili... Nu, nu-i adevărat, zic eu, teama are o cauză, o puteți astfel îndepărta, cit despre mine... și el, furios, te grăbești să greșești, așteaptă să ajungi la anii mei, să treci acele inefabile praguri și dincolo să simți că ești și nu mai ești acela ca înainte, că ceva, fără știerea ta, s-a insinuat în tine, gata să te cotopească tot, să te inspăimînte propria-ți umbră, sau un gest, un sunet, un mugur cleios, gata să se spargă, deci măruntșuri pe care altădată aproape nu le băgai în seamă... pe cînd acum îți declanșează automat tot felul de gânduri cenușii. Ziceam că sintem ciudați, toți, fără excepție, și despre asta voiam să-ți vorbesc. Nu-i teama față de moarte, pe asta o am și eu, obișnuită ca la toți oamenii, pentru că numai fanaticii, țicniții nu se tem de moarte sau o adoră, deci mi-o recunosc și eu, așa cum am numit-o, obișnuită, însă cumplita mea teamă vine de la singurătate. Să nu-ți inchipui că în viața mea am fost un leneș sau un norocos cum cred unii, iar eu, mi-ați mai spus cite ceva, și el furios, niciodată nu ți-am vorbit despre asta, despre ciudata mea infirmitate care întodeauna s-a năpustit peste puțina-mi fericire, imprăștiind-o. Ea a venit întodeauna de la oameni, cum toate vin numai de la ei, vin și mor odată cu ei. Așa cum fac toți, fiecare în felul lui, m-am zbatut și eu o viață întregă, mai mult decît alții, tocmai din cauză că am avut o fire păcătoasă. Ești politicoș, domnule, ai trecut repede peste acest amănunt, sau poate nici nu l-ai băgat în seamă, și eu, care?, iar el, acel „am avut”, și nu exagerez deloc, „am fost”, asta-i adevărul gol-golui, și cei ca mine, adică ajunși aici, ar trebui să înțeleagă... dar parcă poți să accepți că ai fost și nu mai ești, amintirile sint trănicioare dar nu pot (nici nice locul prietenilor și nici eu-ului tău activ. Despre ei, despre prieteni vroiam să-ți vorbesc, de la ei venea mereu infirmitatea mea, ființele astea atît de scumpe mie, care mă îmbrățișau la plecări și la sosiri, la ziua nașterii sau la instalarea într-un post (cine naiba o fi rostit prima dată, nefericit, acest cuvînt?), și, apoi, cînd devii inutil în plasa relațiilor, un nod putred sau un fir destrămat, începe drama. Pentru mine era o adevărată dramă, de cite ori am trăit-o, pentru că nu m-am putut mișca fără prieteni, întodeauna i-am căutat insetat, am semnat polițe în alb unor suflete noroioase și-am strîns miini și-am sărutat obraze otrăvite, mereu în speranța că nu voi fi înșelat, dar totul se repeta aproape identic, ca anul trecut, ca acum zece sau cinsprezece ani și, încet-încet, am acceptat jocul, eu insumi îl provocam, îl organizam, era o plăcere perversă... dar nici atunci nu dispărea speranța, jucam și pentru ea... nu sint un absurd, așa cum poate mă crezi, înțeleg forța interesului, ceea ce-l mină în permanență pe om, dar am crezut cu demență că dincolo de această mișcare mai poate exista și altceva. În tinerete, cum ți-am spus, mă prinsese acea plăcere perversă de a-mi căuta prietenii și a-i vedea cum mă părăsesc în virtutea acelei forțe, era ceva asemănător cu toxicomanii, mă distrugeam lent și sigur: plecările lor mă lăsuau mereu mai puștii și mai neputincios... Lansam eu inșuși zvonuri despre nu știu ce reușite ale mele care îi interesau și pe ei, despre nu știu ce ascensiune viitoare și, deodată, mă trezeam cu un adevărat roi în jurul meu, le primeam cuvintele dulci și mingiurile, jucam perfect, apoi, la sfîrșit, îi dezamăgeam, spulberindu-le interesul și, atunci, fugeau ca furnicile după alte firmituri simțite prin apropiere. Un ticălos, asta eram, mă cuprindea disperarea în singurătatea mea, în acele momente plîngeam și nu mă sfîșec să recunosc, nu mi-e rușine, așa cum le este rușine bărbaților să-și mărturisească lacrimile... dar tot ticălos eram, reluam imediat jocul, cei care mai credeau în mine se întorceau împreună cu alții noi, iar „prietene veșnică”, din nou deveneam „inteligentul”, „talentatul”, omul de care ei aveau nevoie, ca să dispară repede în jocul acesta periculos pentru mine, puștii... Mă întreb acum dacă nu le-am cerut mai mult decît erau în stare să-mi dea, dacă mie insumi nu mi-am cerut prea mult, sacrificîndu-mă, pentru că rezultatul acesta este, uitat de toți, chiar și de tine, pentru intoleranța mea de atunci față de zimbete de carton și priviri de zahăr... Singurătatea mea, deși n-am dorit-o, a fost o permanentă, viața nu mi-a fost altceva decît un lanț de disperări solitare, și numai eu sint vinovată, i-aș fi putut lăsa lîngă mine chiar mințindu-i, astăzi mi-ar fi scris cite unul sau m-ar fi vizitat, ei, cum o duci cu sănătatea, dar citi ani mai ai, frățioare, și, aparent, ar fi fost perfect, pentru că nu trăim noi oare din aparențe?...

CORNELIU ȘTEFANACHE

BIROUL DE TURISM PENTRU TINERET

IASI

facilitează numeroase excursii pe meleagurile Moldovei, circuite în țară, excursii peste hotare pentru tinerii din județul Iași. Elevi, studenți, salariați își pot petrece vacanța și concediul în tabere la munte și la mare.

La cererea unor grupuri se pot organiza excursii în țară și peste hotare.

Tabăra de la Costinești funcționează începînd cu 4 iunie, în serii de 12 zile. Inscrisurile se pot face la Agenția B.T.T. din Iași, care funcționează la Casa tineretului, telefon 11 043.

SESIUNE JUBILIARĂ

E normal ca manifestările prilejuate de centenarul nașterii lui G. Ibrăileanu să fi avut la Iași o amploare deosebită, ele desfășurîndu-se pe planuri deosebite, de la spectacolul-lectură organizat de către Teatrul Național cu romanul „Adela” pînă la evocarea organizată la liceul care-i poartă numele.

În centrul acestor festivități s-a situat însă, ca pînă și valoare, sesiunea științifică jubiliară organizată în aula „Mihai Eminescu” a Universității, la care au participat și au făcut comunicări interesante invitații din întreaga țară. Deschisă într-un cadru solemn, cu participarea tovarășului Miu Dobrescu, membru sup. al P.C.R., prim-secretar al Comitetului județean Iași al P.C.R., președintele Comitetului executiv al Consiliului popular județean, sesiunea a prilejuit o amplă prezentare a operei atît de variate, cit și a personalității profesorului, criticului și scriitorului comemorat.

„În panteonul culturii românești — a spus în cuvîntul său tov. Miu Dobrescu — este fixată la loc de cinste figura luminoasă a plurivalentei personalități G. Ibrăileanu — strălucit cugețator, dascăl, scriitor și critic literar, căruia îi închinăm în semn de omagiu această sesiune științifică”.

Prof. dr. I. Hanțiu a adus salutul Societății de științe filologice din București, iar prof. dr. Vasile Arvinte pe cel al Filialei Iași al acestei societăți, după care acad. Iorcu Iordan a făcut o caldă și emoționantă evocare a fostului său profesor și îndrumător. În continuare, au comunicat prof. dr. doc. Const. Ciopraga (Ibrăileanu — personalitate reprezentativă a epocii), prof. dr. doc. Gavril Istrata (Evocarea profesorului), prof. dr. doc. Al. Dima (Constante ale concepției teoretice-critice literare G. Ibrăileanu), lector univ. D. Irimia (Ibrăileanu și literatura universală), prof. G. G. Ursu (Amintiri despre Ibrăileanu) s. a.

Participanții la sesiune au adresat tovarășului Nicolae Ceaușescu, secretar general al P.C.R., o telegramă din care extragem:

„Omăgierea lui G. Ibrăileanu, figură de prim plan în cultura românească, dobîndind o semnificație complexă în contextul istoric al României de astăzi, visurile tînrului socialist și ale profesorului democrat din Iași de altădată, care coincideau cu năzuințele întregii națiuni, găsindu-și împlinirea deplină în anii luminoși ai socializmului.”

Ca intelectual profund atașat politicii partidului, ascotim dezvoltarea actuală a ideilor umaniste românești narte înțelegătoare și înțelții întregii vieți spirituale a națiunii noastre socialiste, hotărînd să milităm neabătut pentru dezvoltarea pe mai departe a culturii românești, pentru afirmarea sa cît mai strălucită pe firmamentul spiritualetății universale”.

IARĂȘI CRITICĂ...

„Critica noastră, pe lîngă formele accentuate de cinism, mercenariat, de lipsă de respect pentru adevăr, care otrăvesc climatul literar, mai este și fără busolă în marea majoritate a cazurilor — consideră prozatorul și eseistul Al. Ivășuc într-o recentă consemnare din „Contemporanul”. Că asemenea manifestări se fac resimțite — e adevărat. Că nu avem, în prezent, o critică „de direcție” — și că absența ei se răsfrînge în discuțiile la obiect, într-o atitudine cam indiferentă din partea cititorilor, iarăși este adevărat. Soluțiile nu pot fi însă improvizate. Revistele ar avea un cuvînt important de spus în actuala conjunctură, dacă ele însele ar avea, fiecare, una (sau două) direcții directe. Acceptînd toate aceste înclîmări și regrete, nu putem fi de acord cu generalizarea „enomelor” semnate de apreciatul romanțier. Pentru că, sintem de părere, personalități consecvente ca principii și atitudini nu lipsesc criticilor actuali. Ele nu se pot însă manifesta cu aceeași consecvență în clișeul nesaturat pe care-l oferă publicul. Deci — s-ar putea vorbi de un cerc vicios, între acțiunea posibilă a unei critici de direcție și fuigozitatea climatului literar. Un critic de prestigiu care să polarizeze o atitudine larg împărțită și adărată, trebuie să se dovedească apt a-și organiza mai înții climatură, audiență. Așa au procedat și Malraescu și Ibrăileanu și Călinescu.”

MOMENT

ISER

Începînd prin a fi un „caricaturist oarecare”, așa precum romanțierul începe uneori de la noțiua redactată pentru ziar, Iosif Iser, a marcat treptele unei cariere destul de spinoase. În ipostaza de grafician la comandă a fost salvat nu atît de linia, cit de acuitatea simțului de observație. Linia lui Iser era aspră, chinută, în schimb ochiul său intuia perfect subiectul. Această nonimperechere l-a condus spre portretul grafic, urmînd mai ales moda timpului și școala pariziană pe care o frecventa. Numai că tocmai acele curente pe care le admira l-au contaminat de voluptatea culorii, întrucît ele își susțineau linia prin sugestii cromatice. În felul acesta desenatorul a făcut loc marelui pictor de mai tîrziu, un pictor care s-a format muncind enorm, conștient de ceea ce e livresc și ceea ce reprezintă autenticitate în lucrările sale.

De teama livrescului, Iser a evadat din atelier și a descoperit lumina exprimată cromatic. A descoperit mai înții soarele cretos al Dobrogei, deschizînd o adevărată modă și a pătruns în tainele odalisceilor, amestec de orientalism și noblețe românească în atitudine; a descoperit căldura Interioară a peisajului ierșean și demnitatea gravă a lărmului argeșean; și-a descoperit țara și a pictat-o, unind gravitatea în construcție a graficianului cu exuberanța coloristului liric.

Se împlinesc 90 de ani de la nașterea acestui masiv și la fîpțură și în durabilitatea artei sale, Iosif Iser. Nu e mult, ar fi mai putut exista printre noi, asemenea Miștei Petrușcu sau lui Oscar Han.

Dar e destul să ne putem da seama ce operă imensă și în cea mai mare parte valoroasă ne-a lăsat acest artist prezent în toate muzeele țării și în multe de peste hotare.

MICROSTAGIUNE CLUJEANĂ

Săptămîna viitoare, în timp ce colectivul artistic al Teatrului Național din Iași se va afla în turnea prin Ardeal și Banat, Casa lui Alecsandri va găzdui o microstagiune clujeană (1-8 iunie). Reputatul colectiv ardelean, alți de cunoscut publicului nostru din trecut și în tîmpliri (al căror titr pare a se reînnoia acum) va prezenta citeva din cele mai bune spectacole ale sale, cu care a obținut succese în confruntări prestigioase în țară și în străinătate: „Pisica în noaptea Anului Nou” de D.R. Popescu, o piesă remarcabilă și un spectacol excelent datorat realizatorului Vlad Murgu (premiul de regie la recentul Festival național de teatru). Evidențiam cu subtilitate și prolungim valorile textului (și el premiat la același festival), spectacolul se prezintă ca o pasionantă și ascultă dezbateri contemporană. În care se confruntă caractere complexe aflate în relații puternice dramatice. O distribuție excelentă asigură spectacolului o ridicată înălțime interpretativă: G. Ionescu-Gion, George Motol (ambii premiați la festivalul menționat cu premiul I și, respectiv, III), Anu Neculea-Maximilian, Melania Ursu, Valentin Dan și a.

Cel de al doilea spectacol remarcabil — „Calligula” de Albert Camus — este regizat tot de Vlad Murgu și face parte din repertoriul permanent al teatrului. În 1969, o fost prezentat în Italia, la Festivalul teatrelor stabile de la Florența și în cadrul „Săptămîinii românești” organizate de Teatrul Național din Cluj la Prato. Cu acest prilej, în „L'Unită” s-a scris, printre altele: „Adine convins că traedia nu a murit, Vlad Murgu, om de vastă cultură și de o înă sensibilitate a evitat conservenți în scenă la-ului, banalul, realizînd o lectură sobră, clasică, fără efecte atonale și deși cu atît mai autentică și mai convinătoare. Pascal Bentoiu, compozitor muzical, a căutat să exprime

adinea neliniște a secolului nostru”. Și în acest spectacol vom intîlni pe cei mai buni actori ai teatrului: Silvia Ghelan, George Motol, Valentin Dan, Viorel Comănic, ș.a.

În sfîrșit, microstagiunea mai cuprinde „Evanțaiu doamnei Vinderme-re” de Oskar Wilde și „Capcană pentru unul singur”, piesă polițistă de Robert Thomas.

„STEAUA”

Prin textele de tînută, de o indiscutabilă valoare, revista Steaua (nr. 2, 471), își respectă programul atît de bine precizat în primul număr. Remarcăm orientarea revistei spre o problematică actuală: Pleo-doare pentru proza scurtă (Leon Baconsky), A urî, a lubi (Virgil Ardeleanu) și, mai ales, articolul lui Petru Popescu „Iar despre condiția criticii unde tînrul romanțier are curajul să spună lucrurilor pe nume. După autor, se neglijează un fapt esențial: condiția materială a criticului. Profesionalizarea programatică ar duce la un alt climat și atunci ar exista opinii critice durabile, formulate de oameni cîră nu trăiesc exclusiv din scris care nu depind de tabla de șah a unui redactor șef”. Reproducem și alte reflecții binevenite ale lui Petru Popescu care pot constitui teme de discuție, de controverse: „Dacă criticul ar cîștiga mai bine, atunci ar putea să stea mai multă vreme acasă, n-ar fi nevoit să se obosească zilnic ca redactor, ar avea timp pentru lecturi neprișite și mai ales nesilite, ar citi ce i-ar place, ar scrie despre ce i-ar place, și mai ales cum i-ar place. Avem convințerea că o creștere a venitului criticului ar avea o multime de efecte pozitive: multe atitudini complexe, ori, dimpotrivă, nedrepte, ar dispărea, în favoarea expresiilor definitive, a sintezelor, a cărților; ierarhia valorică ar deveni o realitate, și multe opere îndoielnice n-ar mai ocupa locuri pe care nu le merită (explicite prin faptul că autorii sint „sefi” în cutare cutare organism cultural); s-ar înșănătoși sensibilitatea literară și atmosfera în general”.

Steaua mai publică texte inedite de Lucian Blaga și Ion Vinea, un eseu de Eugen Barbu, despre o canoană necunoscută a literaturii române vechi, versuri de Stefan Aug. Dainăș, Aurel Corăhianu, Gabriela Melinescu-Cornel Udrea, Mircea Micu, Texta critice de valoare semnate Constantin Noica, Nicolae Balotă, Romuș Munteanu, Hadrian Daicovicu, Mircea Zaciu, Mircea Tomus, Marcel Petrșor, Teohar Mihădău și alții. Cu acest subștanțel număr STEAUA se dovedește a fi o revistă vie, de atitudine, scrisă la un ridicat nivel intelectual și cu mari surprize de viitor.



DEZBATERE ȘTIINȚIFICĂ

Sub auspiciile Academiei de Științe Sociale și Politice, recent, a avut loc o dezbateră cu tema Inceputurile epocii moderne în istoria României, organizată din inițiativa Institutului „A. D. Xenopol” din Iași. La această manifestare de interes național au participat cercetătorii științifici de la Institutele de istorie ale Academiei din București și Iași, precum și cadre didactice de la facultățile de istorie

o'e Universității „A. I. Cuza”, Institutelor pedagogice din Suceava și Bacău, muzeografil, profesori din învățămîntul de cultură generală, studenți.

Se știe că, pînă în prezent, opiniile istoricilor români nu concordă în ceea ce privește începutul epocii moderne în istoria noastră. Astfel, dacă în tratatul de istoria României, se consideră că începutul epocii moderne românești este marcat de revoluțiile din țările române de la 1848, în Compendiul de istoria României, apărut în 1969, sub redacția prof. univ. Miron Constantinescu, se consideră că epoca modernă își are începuturile în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, pe cînd în istoria poporului român, anșurî în 1970, sub înțegrijirea acad. Andrei Oțelea, începutul acestei epoci este considerat anul 1821, cînd a izbucnit mișcarea revoluționară de sub conducerea lui Tudor Vladimirescu. Patru din cele cinci referate prezentate cu această ocazie, și anume: Problema periodizării de dr. D. Ciurea, șeful Secției de istorie a Institutului „A. D. Xenopol” din Iași, A doua jumătate a secolului al XVIII-lea, început al epocii moderne în istoria României, de cercetător principal L. Boicu, Anul 1821 ca început al epocii moderne în istoria României, de cercetător principal L. Boicu, Anul 1821 ca început al epocii moderne în istoria României, de lect. V. Cristian și V. Rusu, pe baza unei solide argumentații științifice, au susținut teza potrivit căreia începutul epocii moderne a istoriei României trebuie plasat în cea de a doua jumătate a secolului al XVIII-lea. Spre deosebire de aceasta, în referatul Anul 1829 și începutul epocii moderne în istoria României prezentat de C.C. Angelescu, șeful Sectorului de istoria modernă a României, din cadrul aceluiași Institut, s-a optat pentru anul 1839, adică momentul abolirii monopolului otoman asupra comerțului extern al țării, rmădine, ca început al epocii moderne.

SECȚIA „UMANĂ”

E regretabil că pînă și Ministerul Învățămîntului, desigur din neatenția care învâluie adesea lucrurile prea mărunte în aparență (o formulare, un cuvînt într-o circulară sau într-o dispoziție organizatorică) lasă să se răspîndească expresii cu totul impropii față de sensul cuvintelor. Deunăzi, într-un tramvai, auzeam discuția unor elevi, unii prezentîndu-se ca îndrăgoșii de „umană”, alții de „reală”. Desigur că era vorba de cele două secții ale liceului, în actuala sa organizare. Expresia, însă, secție umană, mi s-a părut o caricatură argotică, atîta timp cît adjectivul sugerează, prin opoziție, posibilitatea de existență a unei secții „animale”. Titlatura respectivă, vrea să indice de fapt profilul studiilor și al disciplinelor umaniste preponderante (s-ar crede) într-o secție umanistică, însă nicidecum umană. Pentru că, sub această formă, noțiunea are raportări la ceea ce este specific omului ca structură biologică vezi medicina umană).

Însă școlarii cu pricina nu greșeau, cel puțin față de manualele școlare pe coperta cărora (la unele) aflăm scris: „pentru clasa XI-a umană”. Dar acest amănunt l-am aflat mai tîrziu, cînd mi-am manifestat nedumerirea față de un cadru didactic. De aici, de pe copertile nesuravegheate cu un întransigent simț de răspundere și din diversele circuli referitoare la organizarea învățămîntului, expresia „secție umană” a pătruns în vorbirea curentă a școlărilor și chiar a unor profesori. Aici nu poate fi invocat argumentul evoluției firești a limbii, pentru că folosirea improprie a noțiunilor, prin necunoașterea sau neglijență, nu se poate constitui în normă obiectivă. Așa că... atenție la viitoarele formulări oficiale. Salutar ar fi, poate, și o ncrezitate a Ministerului, difuzată tuturor unităților de învățămînt.

N. TRIMESCU

SPORT CA STRAVETELE

La Bratislava, apărarea cehilor tragea bilbă după bilbă. Iar noi, la mijlocul terenului, pasam „entuziasmat” — după cum afirma un comentator în zi proastă) în cruce, în triunghi, în trapez, în hexagon. Pasam și atît: asta ne era datul, asta părea a ne fi știința.

Castravetele este o plantă dicotiledonată, de culoare galben-verzuie și conține...

Dumitrache, aventurist, pătrunde în careu și pierde mingea în ultima clipă. Reincep... pasele de-a latul terenului. Castravetele este o plantă dicotiledonată...

Adamec (a declarat în presă că „îi tremurau picioarele”) ratează un 11 metri. Din nou, pase la mijloc.

Castravetele este o plantă... Cehii marchează. Soluția: să pasăm, să pasăm, să pasăm...

Castravetele este... Oare la atît să se reducă știința tricolorilor noștri într-un fotbal? La repeta-

rea papagalicească a unei formule stereotipe, pînă în pragul ridicolului? Lu-biți iubitori ai fotbalului, la Bratislava, o știți prea bine, ne-am bătut singuri. Singur-singurei, fiindcă adversarii, deși cu beneficiat de un arbitraj gen Cursaru, n-au izbutit nici o clipă să ne inspăimînte.

A șaptea oară o spun: avem o națională tînră și talentată, care NU ESTE LĂSATĂ SĂ JOACE FOTBAL. Păcat de sclipirile lui Dumitrache, de seriozitatea lui Dembrovșchi, de engleza lui Lucescu, de instinctele lui Dumitru, de dăruirea răzăsească a lui Dan, de așoșenia lui Dinu, de nonșalanța semi-conștientă a lui Răducanu. Avem o echipă mare, ale cărei rezultate sint temporizate cu încăpăținare și, dacă nu se va schimba nimic prin părțile esențiale, unica soluție va fi mutarea poștilor pe tușa laterală, doar-doar om marca și noi cite un gol de sămîntă, iar pasa, devenită din mijloc, scop, își va justifica dreptul la existență.

Nu-l înțeleg nici pe Țopescu. Adică ce-i cu parabola „Sus Costică, jos Costică”? Dacă ar fi rămas scorul alb, se găseau entuziaști care să-și întorcă cronicile pe dos, ridicînd în slăvi jocul de la Bratislava? Să fie sănătoși. Bietul Costică nu-i de vină cît alții îl saltă și-l apasă după cum bate vîntul. Știu că există și gazetarii sportivi influențabili, cu sîra spinării adine acuită, cu principii mai schimbătoare decît conturul norilor de toamnă. Așa înseamnă că trebuie să admitem ideea de joc stupidă pe care antrenorii o impun naționalei, idee ce-mi evocă un căluș indurat în gîtjeul unei soprane de comandură?

Costică intruchipează fotbalul românesc. Propun, de aceea, să discutăm despre el și nu despre aceia care discută despre el. Acum, cit mai este timp.

M.R.I.

ORIENTĂRI ȘI PERSPECTIVE ALE MIȘCĂRII TEATRALE

De curind s-au decernat premiile Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă în cadrul Festivalului Național și a Concursului de creație și interpretare teatrală — 1971.

Fiind vorba de cea mai amplă manifestare de acest gen din țara noastră, ne-am adresat citorva membri ai juriului cu rugămintea de a comunica și cititorilor noștri aspectele pe care, din perspectiva fiecăruia, ei le consideră dominante în această atât de bogată panoramă a teatrului românesc contemporan. Facem loc aici aprecierilor primite, consemnând totodată regretul că nu toți cei solicitați au găsit răgazul să răspundă întrebărilor noastre. Și așa însă, din intervențiile cărora le-am făcut loc în pagina de față, se desprind câteva opinii de ansamblu, cele mai multe fiind legate de progresele dramaturgiei de actualitate. Sinteza părerilor diferite și a formulărilor referitoare la dezvoltarea în perspectivă a teatrului nostru o vor face însă cititorii, ale căror gusturi și preocupări află prilejul unor binevenite confruntări.

RADU POPESCU:

Recentul Festival și Concurs național de teatru produce o dovadă, indiscutabilă, irecuzabilă, că dramaturgia originală și contemporană a progresat mult, s-a dezvoltat și s-a maturizat, din și în substanța însăși a originalității și contemporaneității, până la acea cuprindere a principalelor linii de așteptare, de preocupare, de căutare care caracterizează ființa vie a publicului nostru. Se produce dovada majoră că dramaturgia românească, contemporană și de actualitate, poate și trebuie să ia în mână destinele teatrului românesc.

Se mai produce o dovadă, tot atât de importantă, tot atât de indiscutabilă, că pe temelia actualii dramaturgii românești, interpretarea, scenografia, regia, își pot afirma o specificitate numai a lor, își pot da o definiție de artă națională a spectacolului, pe care nici o altă izbândă în repertoriul dramaturgic universale, oricât de strălucită, nu i-o poate da.

Vom avea timp — și nu vom putea nici ocoli, nici întârzia aceasta — să meditam, să dezbaterem, să argumentăm asupra acestor dovezi, asupra acestor idei-forță care se desprind de pe acum.

Cuvântul important, cuvântul greu este cel pe care-l rostește teatrul românesc socialist, prin cele patruzeci de guri ale sale, cu atât mai important, cu atât mai greu, cu cât ajunge direct în inima publicului, și stărneste în ea ecouri îndelung și larg amplificate, din inima în inima a milioane de spectatori.

Nu mai teatrul durează, nu mai publicul durează, dacă izbutesc, dacă știu să pășească mină în mină, să se contopească într-o sigură, miraculoasă, mereu nouă plămădire.

Dintre toate numeroasele concursuri similare, care au fost organizate în țara noastră în epoca socializmului, nici unul nu a avut proporțiile celui de curind încheiat — prin numărul concurenților și prin numărul dramelor românești prezentate — deși criteriile au fost mai riguroase, și exigențele mai înalte decât oricând. Aceste proporții sînt semnului inițial al creșterii nivelului teatrului nostru, al progresului dramaturgiei și artei spectacolului. Ele sînt semnului cel mai prețios și cel mai îmbucurător, și dacă ar fi să ne oprim aici, încă am avea de ce să mulțumim.

AURA BUZESCU:

Zilele dramaturgiei originale mi-au dat prilejul de a mă regăsi în teatru. Ca membră a juriului, am fost în situația să asist la două și uneori la trei spectacole pe zi, să particip la discuții, să revăd colegi, prieteni, elevi și cunoscuți din lumea noastră, a scenei. M-am simțit fericită, în ciuda oboselei, fericită în primul rînd că am

putut constata cât de multe și cât de variate sînt talentele tinere pe care le avem.

Să spun că succesele elevilor mei m-au încântat peste măsură? Este lesne de înțeles cînd mă pot lăuda cu Vlad Mugur, cu Gh. Cozorici, cu Victor Rebengiuc, Gina Patrichi. Asta ca să citez doar cîteva din numele care au strălucit în acest festival.

N. CARANDINO:

La ora la care vor apare aceste rînduri premiile dramaturgiei originale vor fi fost de mult decernate. Faptul că nu le cunoaștem încă, în clipa în care scriem nu ne deranjează în comentariu. Răspălările sînt rareori, în ori și ce domeniu și cu atât mai mult în teatru, la nivelul dăruirii artistice! Iar nedreptăți și nemulțumiri însoțesc din totdeauna competiția — chiar cînd lucrurile se petrec la lumina zilei și în luptă presupusă dreaptă.

Omenesți, prea omenesți — asemenea moravuri ca să mai suscite un interes, necum o indignare.

Cele cincisprezece zile de participare, din perspectiva juriului, la o întrecere de teatru românesc au fost însă răscolitoare pentru critic, pentru cetățean, pentru om. Ne-a minunat în primul rînd publicul. Deși spectacolele erau programate la ore nu

totdeauna potrivite, (după hazardul scenelor libere) în sala arhiplină, tineri și bătrîni au urmărit cu fidelitate competiția. Se simțea în aer nu numai pasiunea teatrului, ca simplă delectare, ceea ce între noi fie spus n-ar fi fost nici ea neglijabilă, ci în primul rînd realitatea controlului. Oamenii voiesc din ce în ce mai mult să verifice tot ceea ce pe calea undelor sau a tiparului li se aduce la cunoștință...

Se spune în dreapta și în stînga că spectacolul românesc este cu mult înaintea dramaturgiei. Nu sîntem de aceeași părere — mai ales după cele ce am văzut. Firesc, au fost numeroase decepții în materie de piese, ele au fost de altfel dinainte scotante. Dar apariția în decursul unei stagiuni a citorva texte ca: „Și eu am fost în Arcadia”, „Pisica în noaptea Anului Nou”, „Ape și oglinzi”,

„Zodia taurului”, răscumpără nivelul producției de circumstanță și impune artei noastre spectaculare efortul unei rapide adaptări.

Nu ne referim la reformatorii cu orice preț, la innoitorii care se disting deocamdată mai mult prin întîrzierile imitațiilor decît prin inovații efective.

Ne gîndim la acei cîțiva directori de scenă serioși (dintre care s-au ilustrat în competiția recentă: Dan Nasta, Vlad Mugur, Ion Cojar, Ion Mazimilian), directori de scenă care nu caută în „contestația” internațională revanșa unor eșecuri locale, ci acordă pentru întîia oară textelor noi o înfățișare corespunzătoare. Ei nici nu înzorează nici nu demistifică. Ei lămuresc. Nu imediat, în sens didactic, dar totdeauna cu scopul de a crea punți între spectacol și sală. Fiindcă lupta regizorului împotriva textului este fratricidă și, pe toate planurile, păgubitoare. Au apărut apoi foarte multe talente tinere actoricești sau mai bine zis au căpătat consistență, în a doua lor tinerețe, înestrări care acum cîteva ani erau numai promițătoare. Să sperăm însă că neolatria la modă nu-i va zădărnici în lada cu gunoii a depășiiilor. Aceasta în favoarea...

VALENTIN SILVESTRO:

Ori de cîte ori are loc o manifestare teatrală de amploare, critica de specialitate află în ea o posibilitate fertilă de generalizări și sinteze. Actualul festival, de pildă, ar putea prilejui o foaie de temperatură a dramaturgiei originale. În felul acesta, criticul și-ar îndeplini una din funcțiile primordiale, aceea de a organiza impresiile generale, grăbind procesul de asimilare — cum spunea Călinescu. Urmează a se vedea dacă se va întîmpla așa și în fapt.

Ori de cîte ori critica riscă generalizări și sinteze — care, fatal, ori eludează mediocritatea ori o pun într-o lumină crudă — se iscă reacții violente din partea persoanelor ce se consideră lezate. Atari reacții — sub forma orală a impreciziaților și amenințărilor telefonice sau sub forma scrisă, a memoriilor stupefiate — lamentos — protestatare — s-au ivit chiar în „zilele dramaturgiei”. Dacă e să-l credem pe Lessing, „susceptibilitatea artiștilor față de critică sporește în aceeași măsură în care scade siguranța, claritatea, și numărul principiilor artei lor”. Cum în recentul festival au fost destule producții în care și claritatea și principiile artistice se găseau sub zero, rezultă că, în anumite cazuri, raporturile criticii cu arta teatrală, privind manifestarea

ADRIANA LEONESCO:

Cu ocazia concursului de creație și interpretare teatrală al anului 1971, scenografia spectacolelor vizionate, dacă nu a relevat noi personalități, în schimb a marcat în mod evident un nivel înalt al calității și a demonstrat încă o dată faptul că, atunci cînd decorul contribuie la sugerarea ideilor, fiind conceput sub acest imperativ, alegîndu-și și mijloace de expresie elevate și poetice, el devine corespondent plastic al ideilor regizorale



Discuții la masa juriului

rea speranțelor stîrnite de ultimul val. Cîți se gîndesc însă din cei care apreciază spectacolele la necesitatea maturizării actoricești, la orchestrarea generațiilor pe scenă și la tot ceea ce poate rezulta, ca rafinament, ca parfum estetic, dintr-o combinare abilă a posibilităților aflate la îndemînă!

Firesc, este mult mai ușor să dai drumul în neștire unor recerțe de vitalitate care s-ar putea mai cu folos cheltui în sălile de bal periferice. De aceea, foarte mulți au ales calea comodă a dării în spectacol, decît aceea mai aspră a dăruirii spectaculare.

Arta continuă să reclame constrîngere și să respingă facilitatea.

funcționalitate, integrîndu-se în universul elevat al textului. Culoarea decorului și costumelor s-a detașat net ca un element determinant în tonalitatea întregului.

Cred că trebuie să amintesc, de asemenea, două scenografii de altă factură, excelentul decor de atmosferă al lui Mihai Tojan pentru piesa „Să nu-ți faci prăvălie cu scară” la Teatrul Național din București și, la același teatru, Elena Veakis care a conceput pentru „Pisica în noaptea Anului Nou” un cadru plastic cu multe locuri de joc și cu o atmosferă proprie textului, creînd fundalul în care personagiile evoluau în largul lor.

N. BARBU

Cu ocazia festivalului și concursului de creație teatrală din acest an s-a făcut simțit mai mult decît oricînd înainte — pentru că a fost o manifestare de proporții, care a înmănușat cele mai multe energii — un veritabil reviriment al dramaturgiei. O dovedesc în primul rînd premiile date chiar în zilele finalei — cum ar fi „Ape și oglinzi” de Paul Everac (Teatrul Mic), „Pisica în noaptea Anului Nou” de D. R. Popescu (Național București) etc., în afară de premierele cu alte piese românești date în cursul fazelor zonale: „Înainte de potop” de Nagy Istvan, (Tg. Mureș — secția maghiară) „Zodia Taurului” de Mihnea Gheorghiu (Național Craiova) etc. Aceste lucrări și încă altele: „Și eu am fost în Arcadia” de Horia Lovinescu, prezent în concurs și cu „Omul care...”, „Fără cascadori” de M. R. Iacoban, „Duet” de Andi Andrieș și a. pun în valoare un filon realist care coboară de la veridicul de suprafață spre straturile de adîncime ale conștiinței, aceea care răspund în mod spontan și neprefăcut confrunțărilor interumane, în funcție de mediu, obiective sociale, aspirații, victorii sau înfrîngerii. Noile creații dramatice indică astfel o sensibilă apropiere de adevărul uman mai greu de prins în scheme și în concepte. Nu-i locul să facem aici exegeze. Vreau să observ numai că, paralel cu revirimentul amintit — al teatrului dramatic — se remarcă și o revenire a artei actoricești în albia sa firească și rodnică, aceea a caracterelor. În adevăr, în spectacolele cele mai reușite pe care le-am putut urmări, nu numai că distribuțiile au reunit personalități actoricești de vîrstă și profiluri diferite, în funcție de caracter și roluri, ci însuși stilul de interpretare în ansamblu, angrenînd și viziunea regizorală, era orientată de efecte ce se pot obține prin solicitarea maximă a artei actorului. Cînd nu a fost așa, în pofida datelor pe care un text sau altul le implică, spectacolele deveneau cenșii și neinteresante. De exemplu, uniformizarea vădită a personajelor (purtînd toate pînă și costume identice) în spectacolul „Timp și adevăr” al Teatrului din Pitești, a constituit unul din motivele

Imbinarea unor mijloace dinamice cu elemente de sugestie și poezie le regăsim în scenografia lui Popescu-Udriște pentru „Săptămîna patimilor”, tot la Naționalul bucureștean.

Trebuie să menționez, de asemenea, coregrafia lui Ștefan Hablinski pentru „Ape și oglinzi”, de la Teatrul Mic, plină de gravitate, expresivitate și poezie.

În toate exemplele date cred că raportul text-regie-scenografie a fost respectat, lucru care amintește încă o dată caracteristica mișcării scenografice românești, continuîndu-i tradiția și determinîndu-i calitatea actuală.

pentru care această reprezentare nu a putut atinge relieful și nuanțele spectacolului cu aceeași piesă de la Teatrul Mic.

Nu-i vorba, însă, de o revenire la cele cîteva (puține) „emploi”-uri clasice. Arta actorului și-a îmbogățit mijloacele, partiturile trăirilor sufletești fiind acum infinit îmbogățite. Se poate vorbi de o artă modernă a interpretării actoricești, scutită de poncife străvechi, beneficiind de noile raporturi între eu și lume, de redimensionarea spațiilor sufletești pe care realitățile contemporane, ca și reflectarea lor în literatură și artă le implică. Psihologia stărilor, a trăirilor inedite interfațază astfel, pe suprafețe diferite, cu caracterele. Este, sînt tentat să cred, un nou prag în evoluția teatrului nostru care, cunoscînd și experiențele distanțării și ale antipersonajului care se autopersiflează pînă la disoluție și personajul-ipoteză onirică, a ajuns, prin atribuirea unei identități etice, în cazul dezbaterilor referitoare la confruntările de conștiință, la o nouă structurare a caracterelor. E vorba de o depășire a cadrului static, închis, al caracterelor clasice, prin tensionata aspirație spre ceva, prin febrilitatea căutării permanente, a neliniștii ce exprimă, în multe planuri, specificul epocii noastre. Am aflat asemenea chei moderne ale caracterelor dramatice mai ales în piesa lui Lovinescu: „Și eu am fost în Arcadia” — interpretată cu multă subtilitate de Al. Repan dar și de Gilda Marinescu, de Dorin Varga ca și de Anda Caropol. La fel, impresionează aceeași tensionare aproape dureroasă în interpretările actorilor Neamțu-Ottonei, V. Gheorghiu și Magda Popovici din „Ape și oglinzi” de Paul Everac. Un impuls asemănător conferă vibrație și, unde e cazul, culoare, în piesa lui M. R. Iacoban „Fără cascadori”. Am dat numai cîteva exemple, spre demonstrarea ariei tot mai largi a acestei orientări. Fără îndoială, nu vom privi unilateral sau exclusivist noua dezvoltare a caracterului dramatic. Aș vrea numai să menționez că ea se impune ca un moment salutar în conjunctura actuală a teatrului românesc, aducînd profunde implicații artei spectacolului, deci și regiei teatrale.



N. POPA :

„Florin”

CURIER

FESTIVALUL DE LA PIATRA-NEAMȚ

Intre 7-14 Iunie se desfășoară la Piatra Neamț cea de a doua ediție a Festivalului „Teatrul contemporan, tineret și școală” inaugurat acum doi ani. Deci, pregătiri febrile pe toate coordonatele atât la participanți cât mai ales la gazde. În legătură cu această nouă ediție, Gh. Bunghez, vicepreședinte al Comitetului județean Neamț pentru cultură și artă ne declară: „Șticheta nu mai poate cobori de unde a fost fixată în 1969, ea trebuie să urce”. În continuare am cerut și alte detalii:

— Ce aduce nou actuala ediție a festivalului?
— Fiind festival, nu concurs, participă cine vrea și rămâne cine e acceptat la preselecție — deci o mare și variată confruntare pentru care teatrele s-au pregătit în ultimele lor două stagioni în materie de alcătuire a unui repertoriu axat pe specificul tineret-copil. Pe de altă parte, simpozionul din aceste zile, organizat în colaborare cu Centrul din Capitală de cercetări pentru problemele tineretului, va fi mai la obiect oferind baza de discuție a unei probleme actuale pe întregul glob: orientarea tineretului.

— În ce măsură este importantă pentru orașul dv. această manifestare?
— Teatrul nostru fiind un teatru al tineretului, are prilej de confruntare la el, această, deci un util schimb de experiență și de verificare în ce măsură își onorează profilarea. Publicul se obișnuiește cu drumul spre teatru, atras de spectaculozitate și variație, mai ales tineretul care așteaptă dezbaterile problemelor cel preocupa. Tematica simpozionului fiind mai specioasă a axată pe formarea spectatorului de mine, pedalând pe factorii educativi. În mod deliberat festivalul nu neglijează prin repertoriu nici o categorie de spectatori, adresându-se tineretului între 7 și 70 de ani, dar accentul cade pe formarea trupelor, pe realizarea și mai ales pe concepție — toate vizând acest spectatori de mine. Partea interesantă e că, deși festivalul e organizat sub patronajul Comitetului de Stat pentru cultură și artă — Direcția teatrelor, selecția finală se va face de un juriu constituit ad-hoc, în care vor intra forurile organizatoare, reprezentanți ai instituțiilor obștești care oferă premiile și reprezentanți ai publicului. La acest festival cu porțile deschise, orice instituție sau întreprindere poate oferi premii.

— Ce urmărește în fond festivalul?
— Să demonstreze necesitatea includerii în repertoriile teatrelor, a unor piese pentru tineret și școlari și totodată, să pledeze pentru recunoașterea de către școală a teatrului ca factor de educare și instruire. În și dincolo de programa analitică.

— Amblii de vilior?
— De a instituționaliza acest festival care acum doi ani a pornit cu dreptul. El trebuie inclus în viața culturală a țării, trebuie să devină festival național, ca o întregire a concursului național. Apoi trebuie luptat pentru internaționalizarea lui, adică pentru invitarea în competiție a teatrelor de tineret din Veneția, Nürnberg, Leningrad, Praga, Milano, Erfurt etc., mai ales că sata are instalații pentru translație la casă, iar regiunea oferă un cadru turistic adecvat.

— Apropos: credeți în anularea vocalei a unui județ?
— Cred în vocalea de idel pornind de la realități și necesitate. Neamțul e un județ căutat și

pe linie de turism. Dacă noi am făcut acest festival e pentru că nu e rău să se definească și avem deja un teatru al tineretului care împlineste zece ani de existență și care s-a afirmat cu ceva, am făcut festivalul de pictură pentru că am avut un Lascăr Vorel și avem un nucleu de artiști plastici remarcabili pe plan național.

Dacă se manifestări au repercutiuni și în domeniul turistic atrăgând români și străini — cu atât mai bine. Îl primim cu brațele deschise.

REP.

EXPOZIȚIE

La Galeria „Smeza” din București expun doi tineri discipoli — Inițial — ai lui Călin Alupi; Mariana Macri și Virgil Neagu, ulterior absolvenți la clasa lui Tr. Brădeanu și — respectiv — Gh. Șaru. Ambii snt ațirmați prin numeroase participări la expoziții colective, iar Mariana Macri și prin încă două expoziții personale, anterioare.

Deși complet deosebiți ca viziune și interpretare: nostalgică și obsedată de subtilitățile culorii diluate, Mariana Macri, frământant și urmărind sonoritățile culorilor izbitoare ca o clapă de pian, Virgil Neagu, cel doi formează totuși un întreg armonios datorită acelui scop urmărit: dorința de evadare din banal, gaura după o armonie născută din interior, indiferent cum e realizată cromatic. Pentru aceasta, ei aruncă peste bord balastul nesemnificativ și dau cu tifa figurativului pitoresc, tinzând spre esență dar flecare în felul său.

Pasia fluidă a pictorilor în viziunea reverie lirică, are ceva dezvoltat dar și misterios din fresca de vis a lui Chagall, în timp ce geometria cromatică a lui Neagu aduce prospețime și sugerează o tensiune psihică exprimată direct, autoritar. Neagu e un voluntar care își delectează efortul în alăturări surprinzătoare de vibrații intense, Mariana Macri o gingașă menținerea a venetului transfigurată, mingiaș de penel.

RECITAL DE SONATE

Execuția de bună calitate a sonatei în re minor de Brahms pe care au realizat-o violonistul Daniel Podlowski și pianistul Vasile Tarnavski în incheierea unui program alcătuit în întregime din muzică de excepțională valoare (Bach, Beethoven, Mozart) a dat măsura reală a capacității interpretative fără a fi reușit însă să steargă impresia penibilă lăsată de modul de prezentare al celorlalte lucrări de către acești tineri instrumentiști.

A vorbi despre deficiența de încredere în stil, despre neclarități în frazare, despre vulgarizarea, din punctul de vedere al expresiei, a unor pagini întregi, poate că nici nu este cazul, având în vedere că nu s-a atins nici măcar nivelul tehnic corespunzător în însăși asamblarea celor doi instrumentiști sau în controlul calității sunetului.

LILIANA GHERMAN

VARIA

— De la Electra la Dama cu cameli — itinerar patetic — este titlul unei originale cărți despre teatru datorată criticului N. Carandino și tipărită de Editura Meridiane. Sitându-se între literatură și eseu, scrisă cu nervul pe care-l stimulează convingerile ferme, volumul constituie o indirectă privire evolutivă a artei actoricești sub haina unor imaginare scrisori către Imaginare actrice.

Teatrul birădean și-a inaugurat seria matineelor literare, cu tema „Teatrul de azi” susținută de criticul Dinu Săraru. Au urmat fragmente din trei spectacole ale actualului stagioni.

Ultimele două spectacole pe care le-am văzut la Botoșani mi-au întărit convingerea că, deși a trecut prin situații dificile (lipsa de director și de secretar literar), colectivul acestui teatru nu a depus armele, nu s-a descurajat, ci dimpotrivă, a făcut tot ce i-a stat în putință pentru a-și menține prestigiul de care se bucură în partea de sus a Moldovei. Mai mult chiar, a ieșit curajos în lume (deși turneul de la București nu a fost unul dintre cele mai reușite), a participat cu aplomb la faza de lași a Festivalului național de teatru, a făcut numeroase turnee și deplasări în orașele vecine etc. Faptul că unele spectacole nu au intrunit aprobarea criticii — parțial și a publicului — se datorește aproape în exclusivitate unor regizori care au lucrat în mare grabă, preocupati mai puțin de rezultatul muncii lor și mai mult de încasarea onorariului.

Repet însă, ultimele două spectacole vizionate — „Să nu-ți faci prăvălie cu scară” și „Passacaglia” — au demonstrat încă odată seriozitatea și puterea de muncă a acestui colectiv, care știe să facă din modestie o virtute. Primul dintre cele două spectacole este poate cel mai reușit din întreaga stagiune și una dintre bunele reprezentări cu piesa lui Eugen Barbu, destul de frecvent inscenată în ultimul timp (București, Brașov, Cluj, Pitești). Revenirea în actualitate a acestei lucrări dramatice îi demonstrează calitățile, capacitatea ei de a cuceri și azi publicul, deci valabilitatea ei continuă.

„Prăvălia cu scară” n-a fost o piesă ocazională, ci una dintre cele care rămân în repertoriul permanent al teatrului românesc. Ea zugrăvește cu măiestrie o lume apusă, cea măruntă din mahalalele bucureștene din preajma ultimului război, acel amestec colorat și strident de patimi mic-burgheze, de sete de avere, de parvenire, de visuri curate și de abjecții. Pasta groasă în care sint zugrăviți oamenii, densitatea atmosferei, suculența replicii, violența caracterelor oferă regizorului și interpretelor șansa unui spectacol remarcabil. Și colectivul artistic al teatrului din Botoșani nu a pierdut această șansă. Spectacolo-

Teatrul „M. Eminescu” — Botoșani

FINAL DE STAGIUNE

lul regizat de Eugen-Traian Borden, cucerește mai întâi prin atmosfera specifică pe care o surprinde, întorcându-l parcă pe spectator într-o vreme și într-un loc anume de la marginea Bucureștilor, unde se consumă tragi-comedia unor oameni care aspiră spre mai bine, dar nu-și pot depăși propriile mizerii sufletești. O tentă investigare a psihologiilor personajelor și unificarea lor într-o psihologie a timpului și a locului mi se pare rezultatul cel mai valoros al lucrului regizoral. După cum valoroasă este și susținerea scenografică (Elena Buzdugan) a acestei idei. Regizorul a înțeles exact caracterul de tragi-comedie al piesei lui Eugen Barbu și a interpretat-o ca atare, cu accent principal totuși pe tragedie; substanța comică a fost trecută printr-un filtru de amărăciune și tristețe, (fapt ce ni s-a părut de bun gust și rafinament) acordul tragedie-comedie fiind astfel mai posibil, mai credibil.

În privința actorilor lucrurile sint diferite. Nu a existat din păcate o armonie de ton. Citeva note false, citeva voci monotonice, lipsite de nuanțările necesare, au spart pe alocuri unitatea interpretării. Dar să evidențiem mai întâi pe Silvia Brădescu în rolul Elenei Domnișor, cu totul remarcabilă, creând un personaj de o inepuizabilă energie, dominațoare a întregii familii, stăpînă tiranică și liant care împiedică destrămarea. În cariera actriței este, cred, un rol-apogeu, care o situează în fruntea colectivului botoșenean. O partitură generoasă ca posibilități de interpretare i-a revenit lui Vasile

Hașiganu (Ionică Pară) și actorul nu a ratat ocazia. Tipul secăturii-seducătoare, a profesorului ordinar, a logodnicului de profesie, a amoretului libidinos a fost schițat destul de convingător. Victima acestuia — Silvia — a găsit în Despina Prisăcaru o interpretă înțelegătoare, care i-a subliniat suavitățile și tristețea, visul de fericire și naivitatea.

Cei doi frați Domnișor — Mircea Gheorghiu (Vasile) și Alexandru Angheliescu (Dumitru) susțin violentul lor dialog cu destulă forță, dar din păcate fără nuanțe. Linearitatea personajelor e supărătoare. Foarte bine își conturează personajul Ion Ligi (Gică hașiganu), iar Elena Ligi (Domnica) are o ținută scenică agreabilă, personajul ei justificând conflictul dintre cei doi frați. În alte roluri, apariții corecte: Boris Perevoznic (Andrei), Ildiko Iarcsek, Geta Iliescu, Viky Andronescu.

Cel de al doilea spectacol, readuce pe scenă, după mai mulți ani, piesa lui Titus Popovici — „Passacaglia”, a cărei revenire în repertoriu o găsesc mai puțin justificată, date fiind calitățile ei dramaturgice foarte modeste. De altfel reprezentarea ei cu zgîrcenie de către teatrele noastre e o dovadă în acest sens. Spectacolul, realizat tot de regizorul Eugen Traian Borden, a ieșit — cum e și firesc, date fiind calitățile textului — mai modest decit primul. Are comun cu acela doar capacitatea de a surprinde atmosfera apăsătoare a anilor de război, încercată de neprevăzut și de provizorat. Conflictul este însă construit, artificios, foarte puțin convin-

gător; caracterele sint lineare și extrem de simple. Spectacolul nu are, din această cauză, o evoluție precis marcată, ci lasă senzația unei rotiri pe loc — excepție făcînd doar tabloul doi — întâlnirea dintre insurgent și fata profesorului.

Interpreții se achită cu onorabilitate de niște roluri care parcă nu le-au făcut prea mare plăcere. Reușita a fost mai ales Nae-Floca Acileni în rolul bătrînului profesor, interpretat cu o notă de umor și de pitoresc. Sorin-George Zavulovici i-a împrumutat pianistului Andrei o anume prestanță și o nervozitate care-i veneau bine. Actorul are și avantajul unei foarte sigure stăpîniri a vorbirii scenice, ceea ce l-a detașat de ceilalți interpreți. Foarte sincer și jucînd cu o mare simplitate, Sică Stănescu îl impune simpatiei publicului pe soldatul-insurgent, iar Despina Prisăcaru, după ce în primul tablou a fost falsă, și-a găsit ritmul și tonul potrivit fetei îndrăgostite și prietenei devotate care este personajul ei. Spre deosebire de rolul din primul spectacol, Al. Angheliescu a marcat aici câteva nuanțe precise pentru ofițerul german pe care-l interpretează.

Deși de valori diferite, cele două spectacole ale Teatrului „Mihai Eminescu” marchează un final de stagiune care lasă o bună impresie și face promisiuni pentru stagiunea următoare.

Credem că organele locale vor găsi (dacă nu au și găsit între timp) o soluție favorabilă în ceea ce privește conducerea acestui teatru.

ȘTEFAN OPREA

DOCUMENTE BRÂNCUȘIENE INEDITE

Ansamblul sculptural brâncușian de la Tirgu-Jiu, fiind mereu în atenția cercetătorilor artei, e firesc să fi constituit obiectul unor interesante și competente exegeze. Dar despre ansamblul lui Brâncuși nu s-a spus totul, asupra concepției sale urmînd a se pune în lumină noi date.

Așa-numita „Masă a tăcerii” — prima piesă de piatră de pe malul Jiului, care a primit și alte denumiri în raport cu interpretările propuse — suscită încă interesul documentariștilor. Arhivele locale, mai puțin luate în seamă pînă acum, evidențiază trei etape ale edificării lucrării și relevă istoria unei alte piese, im-

proprie ansamblului. La începutul „Căii Eroilor” și al aleei nou amenajate în grădina publică a orașului, Brâncuși a amplasat, în toamna anului 1937 (v. Arh. St., Tg.-Jiu, fond. P., d. 101/1938, f. 5), o „masă rotundă” din piatră, cu dimensiunile: tăblia — 2 m. diametru X 0,45 m. grosimea, și piciorul — 1,60 m. diametru X 0,45 m. grosimea. Această masă originală, executată de Brâncuși însuși, a rămas pe locul destinațat pînă la sfîrșitul verii anului 1938, cînd, după o călătorie la Paris, la 20 august, hotărîște procurarea unei mese mai mari, de la un atelier din Deva — care primise și comanda executării scau-

nelor de piatră. Ca urmare, șeful serviciului tehnic al primăriei, într-o relație oficială către primarul orașului, solicită „una masă rotundă de piatră compusă din două bucăți suprapuse dintre care una de 2,15 m. diametru iar cea de a doua de 1,75 m. diametru, ambele cu grosimea de cîte 0,45 m.” (id., d. 82/1938, f. 9), cerință aprobată la 23 august (id., f. 10) și onorată de executant în termen scurt. Procesul-verbal de recepționare a mesei și scaunelor comandate, a căror plată însuma 89.791 lei, notează că tăblia acestei mese are o greutate de 5.100 kg. și dimensiunile: 2,15 m. diametru X 0,43 m. grosimea, iar piciorul ei

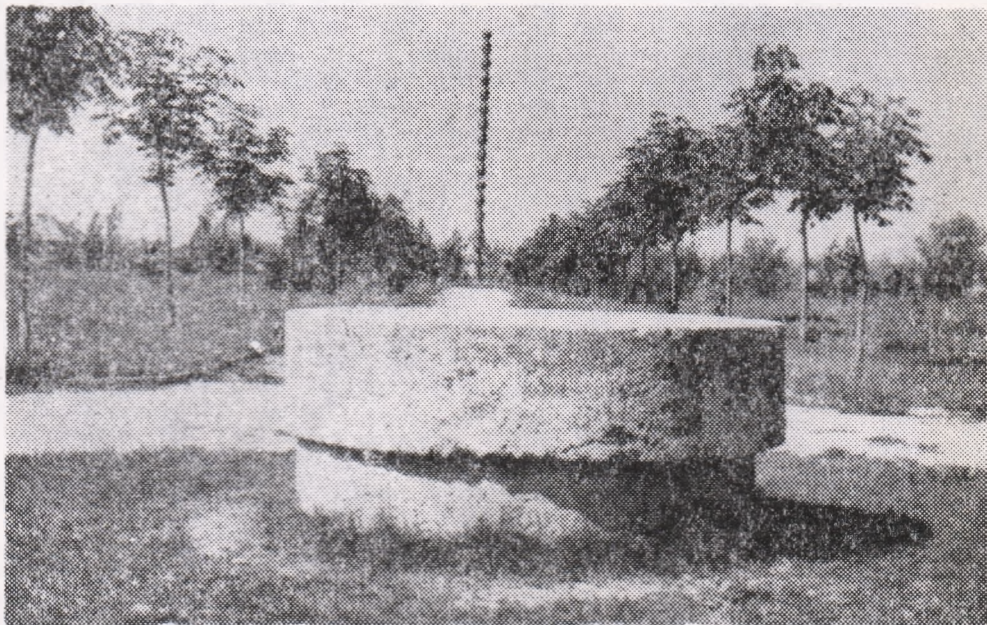
prezintă mărimea: 1,75 m. diametru X 0,41 m. grosime și o greutate de 4.000 kg.

Brâncuși, mereu în luptă cu formele, continuu în căutări, găsește că nici noua masă nu are o armonie deplină a părților ei și nici masivitatea cerută de celelalte piese ale ansamblului. Astfel sculptorul recurge la o variantă nouă, a treia, combinatoare, folosind pentru această variantă definitivă după cum urmează: tăblia — este tăblia mesei comandate la Deva: 2,15 m. diametru X 0,43 m. grosime, și piciorul — din tăblia mesei originale: 2 m. diametru X 0,45 m. grosime.

Se mai poate observa la actuala „Masă rotundă” că structura pietrei este specifică fiecăreia dintre piesele combinate iar rezistența lor la intemperii este diferită.

Recurgînd la tăbliile celor două mese, sculptorul, care au fost părăsite într-un luminiș din grădina publică. Acestea din urmă au fost transportate în parcul „Coloanei recunoștinței fără sfîrșit” de către grădinarul Iakob Escherschildt, din liberă inițiativă, și amenajate după modelul celei de pe digul Jiului, în locul unui rond de flori, pe aza monumentelor. Ulterior această masă-rebut a fost numită „Masă festivă” de cei ce n-au știut istoria ei și a primit semnificații care denaturează mesajul întregului ansamblu sculptural.

prof. ION MOCIOI
vicepreședinte al Comitetului județean pentru cultură și artă Gorj.



Masa rotundă de pe aleea Calea Eroilor, Tg.-Jiu.

un film de NICOLAE BREBAN

PRINTRE COLINELE VERZI

Un nou venit în cinematografie ste, întotdeauna și în mod firesc, o speranță; o speranță pentru publicul care așteaptă o voce nouă, un stil original, o metodă inedită de investigare a universului uman; o speranță pentru cinematografie în general, care are nevoie de continui reimpresionări de ton, de infuzii de tinerete, de curaj în abordarea fenomenului contemporan. Nicolae Breban, scriitorul impus prin câteva cărți de valoare, are mai întâi meritul îndrăzelii cu care s-a aruncat într-un domeniu de creație absolut străin preocupărilor sale anterioare. El n-a mai făcut niciodată film, dar cărțile sale impuneau o structură prin excelență cinematografică, fapt care ne determină să considerăm firesc și în ordinea lucrurilor trecerea sa cu toate armele — fie și pentru un timp limitat — în această țară incognită care este cinematograful pentru oricine se află în afara lui.

Faptul că un creator dintr-un domeniu trece în altul, ale cărui legi sunt total diferite, implică numeroase pericole, dar lasă loc și pentru câteva avantaje; mai întâi există avantajul ineditului, al noutății tonului și limbajului, al necunoașterii șabloanelor și regulilor fixe; există apoi avantajul riscului — oricât de paradoxal ar părea. Căci un om care nu a mai făcut niciodată film, care nu are pregătire specială pentru aceasta și totuși se apucă să facă film, riscă să nu reușească, riscă să facă altceva decât își propune. În acest risc există însă ascunsă o șansă: aceea de a izbucni ceea ce neseriosii tipicari nu reușesc de obicei. Este tocmai ceea ce a reușit Nicolae Breban. Filmul său sfidează — voit sau din necunoaștere, n-are importanță — regulile fixe ale cinematografului șablonizat, închisat, învechit și aduce un per proaspăt de joc al unor copii mari, un joc de-a viața și de-a moartea, un joc de-a existența reală și de-a existența ideală, dorită, un joc de-a sensibilitatea ieșită din comun pusă față în față cu brutalitatea cea mai iresponsabilă; un joc exprimat într-un limbaj surprinzător, derutant, cu multe inadvertențe față de specificul cinematografic, dar nici o clipă lipsit de interes. Că din lipsa de profesionalitate a regizorului decurg și principalele carențe ale peliculei este un lucru care se înțelege de la sine. Dar asupra carențelor vom mai reveni.

Despre ce vrea să vorbească Breban-cinastul în acest film? E limpede că nu l-au interesat atât relațiile dramatice și ușor confuze dintre personajele — multe și complicate — ale filmului, cât reflexul lor în conștiința aceluia ciudat adolescent, neconformist și ambiguu, hipersensibil și predispus la introversivitate,

care este Paul. Raportul lui cu lumea — cu o lume a cărui martor este, pe care vrea și nu vrea să o înțeleagă, în care vrea și nu vrea să trăiască, în care poate și nu poate să-și găsească locul — aici trebuie căutat azul principal al filmului și nu în acțiunile polițiste, colaterale, subiacente. Ar fi greșit, ar fi unilateral să vedem în filmul lui Breban o întimplare polițistă oarecare sau o dramă psihologică — de proveniență pur literară — a unui om (Miloia) deformat sufletește din cauza fanatismului său religios; dacă toate acestea nu sînt trecute prin filtrul de sensibilitate și de înțelegere al personajului central — Paul — ele își pierd sensul fundamental, rațiunea de a exista în acest film. Așadar, nu e vorba de o lucrare polițistă, ci de una de analiză psihologică, de una ce ambiționează conturarea



unor personaje de mare complexitate, circumscrise unei drame moderne a cărei substanțialitate e mai mult ghicită, subînțeleasă decât valorificată. Surprinzător chiar falsele piste polițiste pe care ne poartă autorul (abătându-se de la tonul principal) și care lasă impresia că sînt din alt film (urmărirea, în munți, a unui presupus criminal; anchetarea pe malul unui riu, noaptea, a Irinei etc.). Combinarea acestora cu secvențe de rafinament analitic în care se încearcă — adesea cu bune rezultate — o împletire între real și ireal, între existent și imaginat, între logic și absurd este de natură să deruteze spectatorul, să-i deregleze sistemul de judecări, să-l irite chiar, și să-i creeze o impresie greșită despre valoarea însăși a filmului. În aceasta constă — după părerea mea — cea mai mare carență a peliculei și aici se manifestă cea mai evidentă lipsă de profesionalitate a regizorului Nicolae Breban.

Cu oarecare efort însă, spectatorul dispus să înțeleagă și să judece drept

filmului va găsi multe calități, tinând seama mai ales de prospețimea stilului, de neconformismul limbajului cinematografic, de acuitatea conflictului, de autenticitatea și vigoarea caracterelor, de densitatea atmosferei (nu peste tot egală, dar în anume momente remarcabilă). Cîteva dintre interpretări au creații remarcabile. L-aș cita mai întâi pe Mircea Albulescu care conturează un masiv și complicat Arion, predicator din convingere și autor moral — fără intenție — al unui șir de crime. Incet, dar sigur, Mircea Albulescu întregeste o galerie de personaje autentice în cinematografia românească (cităm doar Soldatul din filmul „Prea mic pentru un război așa de mare” și Popa Stoica din „Mihai Viteazul”), situându-se în fruntea actorilor de compoziție, ca unul ce este capabil de trăiri dramatice remarcabile, de interiorizări profunde. Arion din filmul „Printre colinele verzi” completează cu o nouă dimensiune această galerie de personaje. Dan Nuțu a devenit interpret prin definiție al tînărului neconformist, hipersensibil, inadaptabil, reflex (în literatura și cinematografia noastră) al unui personaj ce-și are rădăcinile în teatrul și filmul englez. Actorul se simte bine în asemenea roluri și se simte bine și aici, fiind un Paul interesant — martor în aparență pasiv (în fond trăind totul cu intensitate) al unei lumi pe care o dorește altfel, lipsită de brutalitate. Jocul lui de-a realitatea și irealitatea pare să fie dictat tocmai de dorința refugierii într-un univers de puritate și sensibilitate. Un nou Billy minciinosul? Posibil, dar cu totul original, păstrînd de la înaintașul său doar capacitatea de invenție, dorința evaziunii din real. Un rol de mare precizie interpretativă i-a revenit lui Ion Caramitru (plutonierul Mateias); anchetatorul subtil și inteligent, uman și plictisit de meserie, capătă în interpretarea tînărului actor o notă de mare originalitate. În sfîrșit, remarcabilă este și partitura parcursă de Vasile Nițulescu (Miloia), actorul dovedindu-se excelent mai ales în scenele de discuții fanatice, cînd e complet transfigurată, cînd chipul său capătă o expresie de derută dramatică și de disperare.

Mai apar în acest film, în roluri episodice: Ion Besoiu, Ion Dichiseanu, Emilia Dobrin ș.a.

Cu mai multă zgîrcenie față de monologuri, cu o mai atentă supraveghere a relației dintre curînt și imagine (voit neacordate în multe cazuri, lucru ce pare un mare defect), cu o mai marcată exigență la montaj, unde puteau cădea multe secvențe fără să se piardă nimic, filmul lui Nicolae Breban ar fi ieșit mai bun decît a ieșit. Oricum însă, el înseamnă un început promițător pentru noul regizor, un început demn de reținut nu atît pentru profesionalitatea sa, cît pentru o anume prospețime a tonului și pentru sfidarea (uneori neintenționată, dar oricum valabilă) a regulilor fixe ale cinematografului.

ȘI. O. MUGUR

crochiu

TONITZA

Tonitza e un neliniștit, un nervos, un plictisit perpetuu. Plictiseala lui nu e spleen galant, ci starea aceea de perpetuă căutare a mișcării, de negăsire sau de găsire a ei, de găsire, deci de travaliu, dar și de părăsire a travaliului în căutarea altei mișcări, care să-l pasioneze și mai mult, să-l fure în întregime, să-l facă prezent și, dacă se poate, gălăgios, turbulent. Să ne inchipuim, așadar, un astfel de exemplar venit între profesorii Academiei de Arte Frumoase de la Iași din anii 30, de altfel, cîteva dintre ei de o probitate didactică și artistică ieșită din comun. Să ne gîndim la imaginea unui ins ferment, mișcîndu-se nervos printre mulele de ghips antic și planșe cuivicioase după aceste modele. Tonitza se răzvrătește împotriva ghipsului convins că studentii, pe care el îi cunoaște altfel, mai de aproape, mai cu memoria propriei lui studenții, au de spus altceva, pot spune altceva. Colegul Tonitza nu face vizite pentru o dulceață de cîreșe amare ci preferă birtul, perimetrul deschis imaginației totale. Și mai e și gazetar. Și ceea ce scrie el nu e galanterie, ci fapt de excepție. Deci: profesor la Academie, gazetar, frecventator de birt. Pictorul din el nu mai are decît o singură șansă (timpul nu-i poate îngădui altceva): trebuie să spună repede ce are de spus Repede și expresiv. Repede pentru că timpul e implacabil și expresiv pentru că numai așa poate fi observat ca pictor în foiala postgrigoresciană. Nimănui pînă acum, nu i se hărăzise atare prilej. Prilej? Nu. Destin. Tonitza e un abil. Pallady își perfecționează greu desenul, exersînd o viață, fără interupere; Tonitza pare a se fi născut cu creionul în mînă, totul îi merge cu ușurința virtuozului. Eșafodajul picturii sale se bucură deci din capul locului de oportul generos și expeditiv al desenului. Dar Tonitza nu vrea să mai deseneze — e vorba de desenul ca suport al picturii — ca Grigorescu și nici ca Luchian, deși acesta din urmă vădește preferințe expresioniste în Safta florăreasa. Tonitza își conține pinzele în expresii mari, aproape retorice (clownii) augmentînd, deformînd, juxtapunînd curajos, decorativizînd. De ce? Pentru că așa se întimplă și în opus? Nu. Pentru că neliniștitul, nervosul, plictisitul, turbulentul Tonitza are el însuși nevoie de expresia șocantă. Are nevoie de ea în scris, are nevoie de ea și în pictură. Toată această ambiție de a spune ceva nou înseamnă mesaj. Mesajul, numai el, în ordine picturală, înseamnă riscurile valorii. Dar Tonitza e înzestrat cu acel dar minunat al zugrăvitului: ca oricărui zugrav român îi place să zugrăvească flori și chipuri. Iată deci cazul fericit: mesaj + picturalitate. Ba, am zice + picturalitate românească, pentru că fără apetitul special pentru pastă, întîlnit în aceste locuri, mesajul s-ar fi devitalizat, ar fi stat azi doar în atenția istoricilor.

VAL GHEORGHIU

Estetică și viață

PERCEPȚIA ESTETICĂ

Scriam în articolul precedent (vezi *Cronica* nr. 20 a.c.) că civilizația contemporană impune tot mai mult individului un mod nou de abordare a operei de artă a cărei origini le descifrăm în mutațiile ce s-au produs și se produc în psihologia socială. Tudor Vianu observa de altfel: în *Estetica* sa că „deosebirea dintre receptarea unui concert de Schumann și a unui de Stravinsky vor fi cu mult mai mari decît asemănările lor”.

Firesc, natura diferită a receptării celor două lucrări muzicale își află originea în structurile sonore specifice, imanente fiecăreia dintre ele. Dar nu este mai puțin adevărat că aceste deosebiri se datoresc, poate în egală măsură unei cauze exterioare operelor de artă respective.

Percepția unei lucrări muzicale nu se realizează pe un teren gol. Ea presupune o anumită experiență muzicală a individului. Lăsînd însă la o parte diferențele de cultură, observăm că, în conștiința fiecăruia dintre noi, există un strat mai profund de informații auditive, informații ce compun universul de sunete și zgomote pe care urechea noastră le-a perceput de-a lungul existenței și pe care sîntem capabili să le recunoaștem în împrejurări diferite.

Trebuie de asemenea să acceptăm faptul că, astăzi, cantitatea și, mai ales, calitatea „informațiilor auditive” luate în stăpînire de către individ este diferită în raport cu aceeași informație auditivă a individului din timpul în care Schumann, romanticul, își compunea opera. Acest „teritoriu sonor” care subsumează și scrișetul frînelor de automobil pe asfalt, și zgomotul motoarelor avioanelor supersonice și gama largă a sunetelor emise de stațiile de radio, etc., etc., modifică neabînit de mult calitatea percepției noastre.

Desigur, nu putem decît să ne imaginăm destul de vag natura percepției estetice a unui om din secolul trecut. De fapt, lucrul acesta nici nu este atît de important. Mai utilă ni se pare însă înțelegerea momentului actual, urmîrind în ce măsură civilizația secolului nostru, luată în specificitatea ei, a modificat și modifică natura percepției noastre estetice.

Nu este o butadă afirmația că noi îi înțelegem mai bine pe clasici decît contemporanii acestora. Revenind la exemplul dat de Vianu am spune că informația noastră sonoră, indiscutabil mai vastă decît a omului din veacul trecut, crează premiza unei înțelegeri mai profunde a mesajului ideatic cuprins într-un concert de Schumann. Înainte de a contempla un tablou de Velasquez sau Grigorescu, omul secolului douăzeci se familiarizează cu peisajul străzii privind vitrinele luminate cu neon, anunțurile publicitare ale pastei de dinți „Călin”, afișele ce anunță pericolul poluării aerului în marile metropole sau îndem-

nurile din lozincile colorate de a preda deșeurile de metal la I.C.M. Mai mult. Nu știm niciodată dacă vom putea privi un tablou original de Leonardo da Vinci. Totuși îl cunoaștem din reproduceri mai mult sau mai puțin fidele. Informația noastră în materie de artă plastică cuprinde și pinzele lui Bruegel (din albume) și statuia Venerei din Milo (din mulajele de ghips) și basorelieful asiriene (din fotografii).

Recurgînd la un alt exemplu, poate insignifiant, trebuie să amintim că astăzi mulți vin în contact mai întîi cu parodiile lui Topîrceanu după Argezi, Minulescu sau Ion Pillat și apoi cu poezia originală a acestora pentru bunul motiv că, în școală, autorul „Migdalelor amare” este studiat înaintea poezilor respectivi.

Așadar. Înaintea impactului cu opera de artă autentică, informația nădă despre opera respectivă înaintea percepției directe, senzoriale, cunoașterea logică, intelectuală. Cîi privește percepția directă, ea se produce, în cazul operelor de artă ale trecutului, pe un fond informațional calitativ diferit.

În realitate, percepția noastră pendulează continuu între lucrări clasice și contemporane ceea ce impune constiinței noastre o permanentă comparație, implicată. Între două forme de reprezentare deosebite. Avem de a face cu o atitudine psihică ce intră în însuși actul percepției. Chiar fără o deliberare prealabilă, momentul contemplării „Păsării măiestre” de Brăneși se însoțește în conștiința noastră cu imaginea sculpturii antropomorfe, fie că aceasta revine sub forma unei statui de Fidias, Michelangelo sau Rodin. Privind un tablou de Lucio Fontana sau Dan Hatmanu (din perioada lui pariziană), percepția noastră se raportează, într-un fel sau altul, la întreaga informație plastică de care dispunem și, cum este și firesc, la „amintirile” noastre despre operele trecutului. Citîndu-l pe Eugen Jebeleanu sau pe Marin Sorescu conștiința noastră subsumează instantaneu în actul lecturii structura versului eminescian.

Din moment ce am dobîndit certitudinea că fenomenele realității se extind dincolo de zona controlată de simțuri, că înseși simțurile noastre descoperă o realitate în mișcare pe care o raportăm permanent la un fond de informații a cărui depozitar sîntem, „luarea în posesie” a operei de artă moderne nu mai poate fi realizată prin „emoția” nădă, chiar dacă aceste „emoții” îi adăogăm determinativul salvator de „estetică”. Sau, mai exact spus, rezonanța afectivă, „eiflung-ul”, atașamentul sentimental față de obiectul artistic nou — indiferent care ar fi acesta — nu mai poate fi produsul unei revelații instantanene în fața unei reprezentări de tip „mimetic”.

Privind un tablou de Kandinsky, conștiința noastră nu îl raportează la imaginea unei lamele privite prin microscop (deși și această imagine ar putea să aparțină cîmpului experiențelor noastre anterioare) ci la „istoria” picturii, așadar la un element de ordin cultural și, implicit, social.

Natura percepției estetice s-a modificat. Înaintea „trăirii”, reflexia ca premiză și strat al „rezonanței sentimentale”.

Privite din această perspectivă, toate aceste probleme cu care se confruntă arta în zilele noastre determină o abordare eshausivă a relațiilor dintre conștiința omului contemporan, depozitar al unei cantități de informații în continuă creștere, și opera de artă clasică sau modernă. Ar fi interesant de urmărit, de pildă, în ce măsură arhitectura de azi, afișul, obiectele de uz curent, ambalajul dar mai ales mijloacele noi de informație (radioul, televiziunea) etc. au determinat și determină mutații nu numai în artele tradiționale (poezie, pictură, muzică) dar și în felul nostru de a recepta o operă nouă.

Desigur, toate acestea nu sînt decît ipoteze ale unor cercetări viitoare, cercetări care fără a avea pretenția de a construi o teorie a receptării care să istovească tot conținutul trăirilor” (T. Vianu) ar clarifica un moment istoric al raporturilor dintre artă și societate în general, moment în care sîntem nu numai martori ci și implicați direct.

CORNELIU STURZU



LUCIA HALĂUCESCU:

Ștefan cel Mare

Mașină era frig. Bordul din plastic îngălbenit, volanul negrit ca un dinte bolnav, scaunele peticite, și eu lingă acest om pe care nu-l mai văzusem. Imi explica repede și logic, pe cit am putut să-mi dau seama căuta să simplifice datele pe care mi le dădea, să nu-mi transmită decât esența, avea darul sintezei, folosea cuvintele potrivite, gâsea o metaforă cind avea nevoie de ea, auzeam termeni de la curs, mi se părea că explică mai limpede și mai eficace decât inginerul Boișor. Insa nu reușeam să rămin cu ceva din ce-mi spusese. Volanul atit de aproape de minile mele, pedalele atit de aproape de picioarele mele, parbrizul parcă imi creștea din ochi. Eram nervos pentru că la școală mi se spusese că din prima oră vom conduce prin oraș, in

Volanul mă asculta. Acum mergeam, mașina se mișca, mergeam într-adevăr. Strada mergea și ea, în sens invers. Și ne apropiam de pod. Eram foarte aproape, distingeam perfect mișcarea de pe el, și mă îndreptam chiar într-acolo.

— Treceți la a doua.

Avea o voce ca o pilulă. Parcă și se dizolva într-un pahar. Mecanic, am împins maneta în sus.

— Accelerați.

Mi se părea că merg ca vintul. Podul se apropia vertiginos. Să frinez! Dar nu mai știam cum, nu eram în stare să ridic piciorul de pe accelerator. M-am uitat în dreapta. Fie ce-o fi, am să întorc volanul, am să urc pe trotuar, și pe urmă am să mă

na. In plină viteză, mă n puseam într-o intersecție. O intersecție aglomerată, cu vehicule, cu pietoni, și cu un milițian pe deasupra.

A fost o secundă în care m-am crezut pierdut. Cu minile pe volan, nu făceam nimic altceva, nu-mi trecea nimic prin creier, eram moale.

Greul, lăsă mașina să intre aproape de intersecție. Agentul se întoarse deodată cu fața spre noi, ridică stînga înmănușată. Și s-a întimplat minunea. Mașina s-a oprit deodată sub mine, aruncîndu-mă spre parbriz. St team pe loc, nu mi se părea. Prin fața noastră curgeau mașini din sensurile laterale.

Greul frinase energic, și întinsese mina stîngă, gata s-o pună pe volan, pentru cazul în care m-aș fi zăpăcit și aș fi virat.

Acum mă privea el pe mine. O privire netedă, liberă de subtext, în care plutea un avertisment rece. Știam că mașina mai are un ambreiaj și o frînă, dar nu-mi trecuse prin cap că tot timpul goanei el frinase. Am înțeles de ce nu trecea acul de patruzeci.

Am stat așa, tăcînd și uitîndu-ne unul la altul. Apoi greul apăsă pe ambreiajul lui și scoase mașina din viteză.

Incepeam să percep din nou celelalte zgomote. Auzeam mașinile care treceau prin fața noastră. Am auzit și un fluierat.

— Viteza întâia, că ne-a dat asta drumul. Ca și cum nu s-ar fi întimplat nimic.

Simțeam că transpirația imi curgea în sprincene. Am trecut pe lîngă milițian. Primul milițian din viața mea pe lîngă care nu treceam ca pieton, ori strivit în vreun mijloc de transport public.

Am ieșit din intersecție, și era iar strada lungă și liniștită.

— Nu mai avem decît zece minute, să începem și să ne retragem. Ia hai, trebuie s-o luăm la dreapta.

De data asta, cu stînga, mi-a ghidat volanul cînd luam curba. Am ajuns pe chei, la locul la care-l găsisem, cu cinci minute înainte de terminarea orei. Nu știam, firește, s trag la trotuar. Mi se părea că urc cu roțile pe el, dar în realitate am lăsat între roți și bordură o distanță de mai bine de o jumătate de metru.

— Acum putem să fumăm o țigară ca să ne destindem.

Am nimerit buzunarul cu țigările, am reușit să le scot, erau niște Chesterfield cumpărate special pentru prima oră la volan, mi s-a spusese că instructorii apreciază grozav țigările străine. Greul acceptă cu demnitate una, așteptî să i-o aprind eu, și începu s-o inhaleze adînc. Am început să-i bîguie ceva, explicîndu-i că eram la capătul a opt ore de lucru, emoție, nervi, dar el mă opri cu o ridicare a minii în care ținea țigara.

Ducea rar țigara la gură și trăgea foarte adînc în piept. După încetineala mișc rilor mi-am dat seama că ti place grozav. M-am uitat iar la hainele lui. Largi pe el, și vechi. Niște haine la două rînduri, dintr-o stofă gri cu dungă albă foarte subțire, dungă tociată și intreruptă de prea mult purtat, cu butonieră pe amîndouă reverele ascuțite. Purta o cămașă cadrilată, cafeniu cu verde, și o cravată roșie cu puncte albe, și totuși eram sigur că știe să se îmbrace.

Am terminat țigara înaintea lui, nu-i găsisem gustul. O aruncă și el, deschise un sertar în dreapta bordului, scoase niște foi, scoase și niște ochelari dintr-un toc ieftin de plastic, și-i puse pe nas.

— Ia să vedem. In cite avem azi?

Imi arătă un pătrățel mic. Locul orei mele în programul zilei. Am semnat.

— Vi s-au dat carnetele de elevi?

L-am scos pe al meu. Era o foaie de carton îndoit pe care era tipărită firma școlii, numele elevului, și niște despărțituri pentru orele practice. In dreptul primei ore a semnat el.

— Asta pentru că viața noastră nu e și-așa destul de încurcat. Peste tot și afurisitele astea de hirtii. După războiul ăsta s-au in-

mulțit hirtii ca o molimă. O viață de hirtii, nu altceva.

Vorbea cu capul pe piept, ceea ce-i îngroșa vocea, in timp ce închidea hirtii la loc.

— Va să zică, am spus eu, nevenindu-mi să mă dau jos, pe mașina asta am să învăț eu să conduc?

— Pe mașina asta. De ce nu?

Am făcut o pauză semnificativă.

— Ați cerut alta?

— Am cerut o Dacie ori un Renault. Ni s-a spus că se va ține seamă de cererile noastre.

Zimbi ironic.

— Da, da. Se va ține seamă. Peste tot, oricînd și oricum, se va ține seamă. Și păru că-și aduce aminte de altceva, ceva trist și îndepărtat, căci se duse cu ochii prin parbriz, uită de mine.

Rămase așa cîteva clipe, apoi își reveni și mă întrebă:

— Dumneavoastră aveți Dacia?

Mă stînjenea faptul că-mi spusese dumneavoastră. Mă făcea să mă simt răsfațat și tînăr, iar pe el îl simțeam bătrîn, nedreptățit, victimă.

— Da.

— Ei, de învățat o să învățați și pe asta. Deosebire mare nu e. Doar că asta are numai trei trepte de viteză, și aia patru. E nițel mai mare asta. Și mai leneșă. Așa-s mașinile de tip rusesc. Leneșe, consumă mult.

— Și examenul?

— Examenul tot pe asta o să-l dați. Examenul se dă pe mașina școlii pe mașina pe care ați învățat să conduceți.

— Și pe urmă cum conduc Dacia?

— Cum s-o conduceți? Foarte bine. Dacă vreți, după ce vă luați examenul facem cîteva ore împreună pe Dacia dumneavoastră, pînă cînd sunteți doctor. Dar o să vedeți că dacă știți să conduceți o mașină știți să le conduceți pe toate. Iar cu bătrînica asta se poate învăța foarte bine. Dacă știți cum s-o iei, contesa Walewska merge străună.

Rise scurt, și fața lui luă o expresie aproape duioasă:

— Eu îi zic contesa Walewska. Și dacă e Walewska, ar însemna că Napoleon sint eu, nu?

— E greu de învățat să conduci?

— De învățat e foarte ușor. De condus e greu.

Nu înțelegem nuanța.

— O să vedeți mai tîrziu ce înseamnă asta. Ca să înțelegem trebuie să conduceți de cîteva vreme.

— Dumneavoastră conduceți de mult?

— De patruzeci de ani.

— Ce mașină aveți?

— Din patruzeci și nouă n-am mai avut mașina mea.

Se uită pe fereastră și spuse pe alt ton:

— Gata, domnule Antonescu, dați-vă jos că vine elerul celălalt. Săptămîna viitoare să nu mai întîrziati. Și...

Eram cu mina pe clanța ușii deschise și cu picioarele în stradă.

... să nu vă mai prind cu o figură ca aia de azi. Prima lecție, treacă-meargă, dar a doua oară nu mai înghit așa ceva. Ori ascultați comenzile mele, ori cereți să vă dea alt instructor.

Ieșeam din mașină, dar mina lui se întinse după mine, mă ajunse la buzunarul hainei, și reținu cartea pe care o citeam în tramvai. Greul scoase ochelarii din buzunarul hainei, citi coperta. Am crezut că o să mi-o restituie imediat, fiindcă era un roman quasi-detectiv, în engleză. Dar greul o puse în sertar, la un loc cu ochelarii, și deodată ca un copil poznaș:

— Mi-o lăsați și mie, nu? Săptămîna viitoare cînd veniți e gata.

Prin urmare știa englezeste.

— Sigur, am spus eu. Cu plăcere.

— La revedere Antonescu.

— La revedere domnule...

— Sfiri.

PRIMĂVARĂ VECHĂ

de Petru Popescu

mijlocul circulației! Nu puteam să-mi imaginez cum avea să fie, eram totuși la volan, însemna că aveam să conduc eu, nu instructorul. Vedeam în fața mea cum unghiurile străzii se uneau pe podul Grozăvești, și treceau mașini, camioane, tramvaie, autobuze, cu viteză mică, mereu, în două șiruri contrarii, cum dracu o să încap și eu între ele?

— Ambreiajul are două părți principale: două discuri. Unul în partea motorului, celălalt în partea transmisiei. In mod normal, cînd nu apăsam pe pedala, discurile astea sint perfect lipite. Atunci legătura dintre motor și cutia de viteze e făcută. Înfelegeți?

Nu înțelegeam absolut nimic, deși el scoase dintr-un carnet o foaie albă, avea un stilou în mînă și desena energic, însemnînd fiecare parte cu inițialele ei.

— Cutia de viteze multiplică sau demultiplică viteza transmisiei față de viteza motorului. E clar nu?

Am încuviințat din cap, clar firește!

— Pedalele vă sint probabil cunoscute. La piciorul drept e frîna și accelerația. Băgați de seamă să nu confundați una cu alta, asta la începători e o greșeală frecventă.

— Pentru pornire, mai întii verificați dacă maneta de viteză e la punctul mort. Apăsăți pe ambreiaj. Așa. Asta e punctul mort. Aici, unde maneta se poate mișca liber.

Piciorul stîng imi tremură pe ambreiaj. La punctul mort, maneta se mișca ușor în sus și în jos, aveam senzația că e ruptă pe dinăuntru.

— Așa. Acum lăsați liber ambreiajul. Intoarceți cheia și apăsați ușor accelerația, altfel, se oprește motorul. Ușor, am spus, nu așa tare! Ce trebuie să ambalați tare, vă place cum urlă? Motorul are și el viața lui, nu trebuie să-l bruschezi. De ce stîteți așa nervos?

Simțeam frigul mașinii pe fruntea muțată de sudoare.

— Încă o dată. Intoarceți cheia. Așa. Apăsăți ușor accelerația. Ușor.

Motorul tăcu deodată, ca tăiat cu cușitul.

— Am spus ușor și n-ați mai apăsat deloc. Nu trebuie să apăsați cu frică. Trebuie să simțiți pedala cu piciorul și să ascultați zgomotul motorului. La automobil trebuie ureche, ca la muzică. Și piciorul să fie ușor, să ghicească pedala, nu să cadă pe ea, ca un lemn. Încă o dată.

Piciorul meu nu ghicea de loc pedala. Am mai greșit de cîteva ori pînă să pornesc. In fine, motorul a sforăit, și m-am uitat cu teamă la instructor.

— Treceți la viteza întâia.

A pus mina pe mina mea și mi-a purtat-o, ajutîndu-mă să fac manevra.

— Ridicați piciorul de pe ambreiaj. Inceț de tot, să nu simțiți nici dumneavoastră că-l ridicați.

— Pînă cînd să-l ridic?

— Pînă se mișcă mașina.

— Și cînd se mișcă?

M-am uitat la el tocmai cînd gura subțire i se desfăcea într-un zîmbet, ca și cum două valuri ar fi dezvelit deodată, fugind în părți, un schelet alb.

— Ei, cînd se mișcă... o să vedeți dumneavoastră... o să conduceți, poate... n-ați venit aici ca să învățați să conduceți? Hai, uitați-vă-n față, ce vă uitați la mine?

Imi vorbea la plural, dar am ghicit în vocea lui unda subterană, disprețul ascuns. Mi se pusese în gît cel mai mare nod din viața mea.

Am făcut așa cum mi-a spus. Inceț, atit de încet încît credeam că nu mă mișc, că numai mi se pare, am dat drumul pedalei. Pedala mă ardea în talpă. Mi se părea că mașina e încremenită pe vecie, că nu se va mișca niciodată din loc. M-am speriat atit de tare încît am ridicat minile de pe volan dar le-am adus la loc imediat.

— Accelerați, ACCELERĂȚI!

Nu mai știam care era accelerația. Pînă s-o dibui, ajunsesem în mijlocul străzii. Am accelerat fără să-mi imaginez ce efecte ar putea să aibă acțiunea asta. Firește, prea brutal. Mașina a mîrșit și a sîrit din loc.

— Ușurel.

Aveam senzația că nu mai e cu mine în mașină. Vroiam să întorc capul. Să mă asigur că n-am rămas doar eu, abandonat pe corabia asta zbuciumată. Dar nu puteam întoarce capul nici cu un centimetru.

duc unde-oi vedea cu ochii, adică pe un muidan plin de gunoaie și de fiare ruginite, numai să scap de forfota podului, pe care o simțeam plină ochi, n-aveam cum să ptrund, carnea și oasele țipau de pe acum de lovitura pe care-o așteptam.

— Acum treceți iar la viteza întâia. Frinați. Vă opriți la colțul trotuarului. Am spus la colț, aici e colțul? Ce semn e ăsta?

— Ce-dea-ză-tre-ce-rea, am spus eu ca un robot.

— Așa, cedează trecerea. Stați aici pînă trec toți. Semnalizați la stînga. O s-o luăm pe stînga pe pod.

Trecea prin fața mea un tramvai. Mă uitam ca și cum n-aș mai fi văzut niciodată un tramvai.

— Aștia-s ultimii. O să se facă loc. Treceți la viteza întâia. Acum.

Mașina se zguduia încalcînd liniile de tramvai. Aveam poate cinci kilometri pe oră, dar amețisem. Tocmai cînd suceam volanul ca să intru pe pod, veni din sens opus un camion mare. Am paralizat. Mă îndreptam spre el și nu știam cum să opresc.

— Accelerați.

Să mai accelerez? Era o nebunie. Dar am accelerat, magnetizat de vocea rece a greului. Într-o clipă am fost dincolo. Camionul frînă, șoferul imi zimbi batjocoritor. Oare ce mutră făceau? Dar n-aveam timp nici să mă întreb. M-am pomenit peste pod, și urcam un deal, avînd în dreapta un trotuar cu plopi și în stînga o linie de tramvai.

— La dreapta.

Sucind disperat volanul, am intrat pe o străduță pașnică și pustie. Era pietruită și zguduia rău de tot. Greul mi-a ordonat viteza a doua, am trecut la a doua, apoi mi-a ordonat a treia, am trecut și la a treia, mergeam iute de tot și eram mai mult mort decît viu. Și deodată mi-a trecut un gînd nebunesc. Am împins tare acceleratorul.

— Ce-i asta, domnule Antonescu? Așa se merge la prima lecție?

N-am răspuns nimic. Nici nu puteam răspunde. Am apăsat mai tare. Cu ochii la strada care pierdea în jurul meu, căutam să-mi satur o curiozitate: cit de adînc se poate apăsa pe accelerație.

Cred că nu mai știam de loc ce făceam. Reușeam să țin drumul drept. Mașina veche și mare făcea zgomot. Motorul se auzea foarte tare. Greul spusese ceva, și n-am prins sensul cuvintelor, dar vocea nu-i era speriată de fel, numai enervată, de asta mi-am putut da seama chiar în starea de beție în care eram.

Și a urmat deznodămîntul logic, la care în sinea mea, m-a așteptam și eu. Strada era lungă și dreaptă, fără alte străzi care să deschidă în ea. Dar oricît de lungă și de dreaptă ar fi fost, o parcurgeam. Aveam viteza: patruzeci pe oră, am citit aruncînd o privire ca fulgerul. Acceleram cit puteam, dar acum nu trecea de patruzeci. Mi se parea mie? Nu acceleram totuși destul? Era acul stricat?

Oricît de dreaptă ar fi fost, la un moment dat a cotit la stînga. Eu mergeam pe mijlocul străzii, am văzut cotitura de departe, am întors volanul. Am crezut că-l întorceam destul, mașina a virat dar foarte pe dreapta, am deschis gura și mai tare, n-am strigat. Cît pe ce să mă urc pe trotuar. Insa m-am redresat și am continuat. Nu mai eram pe mijlocul străzii. Pomii trotuarului sclipeau în dreapta mea.

Nu știu ce mă apucase. Străvechea foame de spațiu care doarme în fiecare din noi? Aveam o senzație nemaiîntîlnită. De beție limpede. Inghiteam un alcool fără trup. Viteza mă apăsa pe tîmple. Mergeam cum imi inchipuiam în copilărie că aș putea merge, și era prima oară. Biruindu-mi ultima spaimă, am întors capul, deschis de tot într-un zîmbet nebunesc, ca să mă uit la greul de lîngă mine. I-am aruncat o privire plină de triumf, și m-am lovit de obrazul lui bătrîn, opac, cu peri rari și albi.

Se uita drept înainte, la strada pe care mergeam. Incordat, dar calm. Nu conduceam eu mașina, era limpede. El o conducea. Mă lăsa să-mi fac dambლა, dar n-ar fi îngăduit să se întîmple vreun accident.

Am întors iar privirea înainte, și parcă mi-a pocnit ceva în creier. Strada se termi-



DORU MAXIMOVICI:

„Tărîmul plecării”

UZINA MECANICA

"Nicolina" IASI



Realizările obținute de Uzina Mecanică „Nicolina” Iași în întreaga perioadă ce s-a scurs de la schimbarea profilului, 1966—1971 — Uzina Mecanică Nicolina a asimilat și fabricat o serie de utilaje, specifice unităților din construcții și lucrări rutiere, iar altele au fost prevăzute în planul tehnic, fie pentru îmbunătățiri, fie pentru fabricare.

— Instalația transportabilă pentru preparat mixturi asfaltice, cu o capacitate de 35—40 t/h, folosită pe șantierele de construcții și drumuri, cu o productivitate sporită, cât și calitatea superioară a mixturilor asfaltice.

— Această instalație a fost prevăzută în planul tehnic trecând complet pe regim automat.

— Centrala automată de beton 60.000 mc/an este prevăzută de asemeni în planul tehnic pentru noi îmbunătățiri.

— Centrala semiautomată de beton de 30.000 mc/an a fost prevăzută în planul tehnic pentru noi îmbunătățiri în vederea reducerii consumului de metal și compartimentarea blocurilor electronice modificate de la 1000—750 kgf.

— De asemeni, în planul tehnic au mai fost prevăzute: — Centrală mobilă pentru prepararea betoanelor CMB — 500

— îmbunătățiri la „Centrala de preparat beton 45—50 mc/h pentru studiu tehnic economic și avizare.

— Screperul tractat de 3 mc și 8 mc și-a găsit o bună întrebuințare la escavarea în albiile riurilor, iar în planul tehnic a fost prevăzut pentru fabricarea screperului tractat de 8 mc acționat hidraulic pe tractor S 1500, care va avea o viteză sporită.

Uzina a fabricat și fabrică: — Încărcător cu cupă de 0,8 mc și 1,6 mc montate pe tractorul S 651, utilizate pentru manipularea materialelor de construcții ca: pietriș, nisip, balast etc.

— În planul tehnic este prevăzut un „încărcător frontal pe pneuri 170—180 CP (2 mc), care desigur va lucra cu un randament sporit.

Se cunoaște că uzina a fabricat o serie de utilaje specifice, utilizate cu succes în modernizarea drumurilor ca:

— „Stații de preparat mixturi asfaltice (R. III)”
— „Uscător mecanic (R. III)”
— „Malaxor mecanic”
— „Topitor bitum” etc.

Pe parcurs, acestor utilaje li s-au adus îmbunătățiri sau altele similare cu capacități diferite, în vederea sporirii randamentului au fost prevăzute în planul tehnic.

— Stația de preparat mixturi asfaltice de 8 t/h, va înlocui stația existentă R. III.

Asimilarea produselor noi din planul tehnic, fac parte integrantă din planul uzinei, de aceea colectivul uzinei se străduiește fie să îmbunătățească calitățile produselor ce le fabrică în prezent, fie să asimileze altele noi, în funcție de necesități și cerințele beneficiarilor.

Este cunoscut faptul că Uzina Mecanică Nicolina are în profilul ei — „construcții de mașini și utilaje pentru construcții industriale și drumuri, totuși ținând seama de cerințele la export a diferitelor tipuri de vagoane, a fabricat și fabrică în prezent diverse tipuri de boghiuri.

— În cursul trim. I 1971 a fabricat boghiuri pentru vagoane cerute la export de Republica Populară Polonă, iar în prezent în afara boghiurilor tip gondolă, fabrică boghiuri pentru vagoane cerute de Republica Democrată Germană.

— În planul tehnic pentru asimilare este prevăzut un nou tip de boghiu pentru export în U.R.S.S.

De menționat faptul că Uzina Mecanică „Nicolina” produce pentru export:

— lamă buldozer montată pe tractor S651 și — scarificator montat pe tractor S651.

Sarcinile crescînde, an de an, pun în fața colectivului de la Uzina Mecanică Nicolina probleme noi, care prin măsurile tehnico-organizatorice luate vor fi rezolvate cu succes.

TRUSTUL DE CONSTRUCȚII IASI



Animați de dorința de a ridica pe noi trepte ale progresului activitatea lor, salariații Trustului de construcții Iași își pun în valoare conținutul inițiativă creatoare.

— În acest fel, s-a dezvoltat și întărit an de an munca de creație în laboratoarele trustului, iar în munca de inovație au fost atrași un număr important de muncitori, tehnicieni și ingineri.

— Astfel, în perioada anului 1966—1970 s-au făcut propuneri pentru un număr de peste 60 inovații și raționalizări, din care au fost aprobate 30, reprezentînd o economie antecalculată de peste 1.500.000 lei și care aplicate apoi în activitatea trustului, au adus importante contribuții la îmbunătățirea situației economice a trustului.

— În anul 1971, un colectiv de ingineri compus din ing. Dumitracu Mircea, ing. Rudich Milu, ing. Grigorescu Radu de la I.N.C.E.R.C. Iași, împreună cu conf. ing. Mihail Anatolie de la Facultatea de construcții din Iași, au proiectat și în ultimă instanță au aplicat o nouă tehnologie de lucru la obiectivul „Canalizare apă oraș Iași — Stația de epurare mecanică”, prin înlocuirea soluției de fundații a celor două metantancuri pe piloți Benetto cu piloți prefabricați precomprimați.

— Această nouă soluție nu a mai fost folosită pînă în prezent în țară; ea are un caracter de noutate prin folosirea judicioasă a proprietăților de conlucrare a betonului precomprimat și al armăturii, conduce la eliminarea manoperei de perforare a betoanelor, fasonarea armăturii etc., piloții prefabricați putîndu-se confecționa industrial.

— Intrucît noua soluție rezolvă o problemă tehnică prin adaptarea unei idei moderne — beton precomprimat —, a căpătăt un caracter inovator și a fost declarată drept inovație.

— Prin aplicarea acestei inovații, se prevede realizarea unei economii de peste 1.300.000 lei, în afară de reducerea termenului de execuție a lucrării cu 44% și creșterea productivității muncii.

— Pe aceeași linie, Trustul de construcții Iași a organizat la unele șantiere un schimb de experiență privind utilizarea de pereți despărțitori din fișii de beton celular la lucrările de locuințe, luînd parte și el la schimburi de experiență organizate în alte localități din țară.

M. T.



LA UNITATEA PATI-BAR

STR. GH. DIMITROV 32

A. ÎNTEPRINDERII DE MORARIT SI FANIFICATIE IASI

GASITI ZILNIC

ÎNTE ORELE : 6-21 UN SORTIMENT BOGAT DE

PRODUSE
CALDE DE
PATISERIE :

macedonia bordo
finetu cu carne
strudel cu mere strudel cu brînză de vaci
finetu cu carne

BRINZOAICE

CENTRUL DE LIBRARII

— Ne mindrim de acest veac al reconstrucției noastre cu ceea ce realizăm în industrie, în agricultură, în ridicarea nivelului de trai. Dar în același timp, ne mindrim cu ceea ce numeroasele noastre edituri tipăresc.

— Cititorul care aleargă grăbit spre librăria din cartier să afle ce noutăți au mai apărut, abonatul care trece regulat să-și ridice cărțile de la o „căsuță”, elevul ce caută o anumită carte recomandată la școală — toți acești prieteni al slovei tipărite, nu știu că o întreagă armată de alți prieteni ai cărții lucrează pentru ceea ce oferă editurile și preferințele cititorilor să nu existe nici o piedică.

— E o instituție despre care publicul nu are cum afla. Dar toate sortimentele de cărți și de rechizite, toată gama de jucării și articole muzical-sportive, sînt gîdite în acest centru de librării. De acolo pleacă comenzile și prin rețeaua ei se face distribuția.

— Sînt atrăgătoare vitrinele librăriei „Mihail Eminescu” din Cuza Vodă sau, să zicem ale librăriei „Alexandru Vlahuță” din Birlad? Sînt bine aprovizionate librăriile din Iași sau alte orașe? Ați găsit cartea, discul, albumul, jucăria sau măruntșul de papetărie dorit?

— În acest caz Centrul de librării Iași poate fi mulțumit.



CENTRALA INDUSTRIALA DE FIBRE CHIMICE Săvinești



Centrala Industrială de Fibre Chimice înființată în urmă cu mai bine de un an și jumătate la Săvinești—Neamț, înmănușează în structura sa întreprinderile de pe teritoriul țării noastre producătoare de fibre sintetice și artificiale, cunoscute de către consumatori prin mărcile noastre care și-au câștigat un remarcabil prestigiu atât în țară cât și în străinătate.

Din gruparea produselor care alcătuiesc profilul industrial al centralei, trebuie menționate în mod deosebit acelea care compun categoria firelor și

a fibrelor SINTETICE, deoarece acestea și-au făcut apariția pe piața românească ca produse indigene, abia în a doua jumătate a anului 1959, prin firul de relon.

Față de sortimentul limitat al unui început modest, cind se producea numai o gamă restrinsă de fire și fibre „Relon”, astăzi se produc peste cincizeci de sortimente cu finețe diferită, între care amintim firele textile continue „RELON” monofilamentare și polifilamentare, supraelastice și voluminoase „RELONTEX”, fire tehnice cu nenumăra-

te utilizări industriale și casnice, fibre relon tip lină, rețele cord pentru anvelope, poliamide „bloc” ca înlocuitor de metale pentru confecționarea diferitelor organe de mașini, fibre „MELANA” sub formă de pale și multe alte produse utilizabile în industria chimică și farmaceutică, toate acestea realizându-se pe marea platformă industrială de la Săvinești.

În ultimii ani, această gamă sortimentală s-a îmbogățit cu fibre și fire poliesterice „TEROM”, realizate la Uzina de Fibre Sintetice Iași, o nouă și puternică reprezentată a industriei chimice românești care, împreună cu sora mai mare de la Săvinești, promovează cele mai avansate cuceriri ale tehnicii mondiale în fabricarea fibrelor chimice.

Largile perspective deschise de apariția și dezvoltarea firelor și fibrelor sintetice au impulsionat ritmul de extindere al instalațiilor producătoare de „Melana” „Relon”, „Relon-text”, „Terom”, astfel încât viitorii ani vor marca creșteri de capacitate în acest domeniu de 3—4 ori, față de ceea ce există în momentul de față.

Odată cu dezvoltarea vertiginoasă a fibrelor sintetice s-a avut în vedere și consolidarea unor rezultate deja obținute ținând seama de vechimea acestui domeniu, în creșterea competitivității fibrelor artificiale care, înregistrează atât îmbunătățiri calitative și prin aceasta o diversificare în utilizare, cât și în privința dezvoltării capacităților existente. Marca înregistrată pentru acest tip de fibre sub numele de „DUMACOR” va fi aplicată produselor rezultate din „Combinatul de Fibre Artificiale”, Brăila, care va atesta deopotrivă calitatea celofibreii tip lină și bumbac, firelor de viscoză, rețelelor cord — viscoză, celofanului și multor produse chimice de largă întrebuințare.

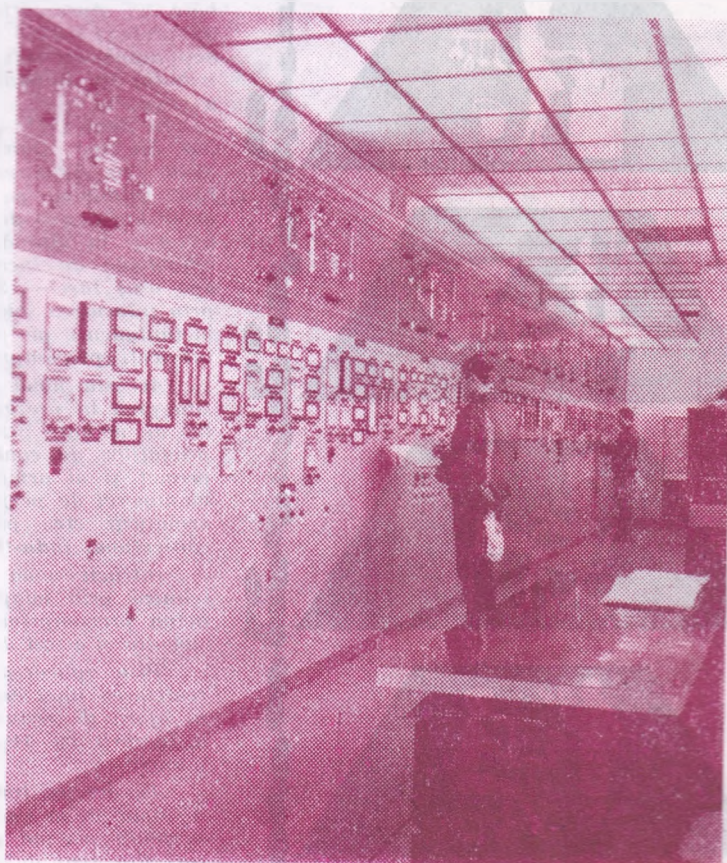
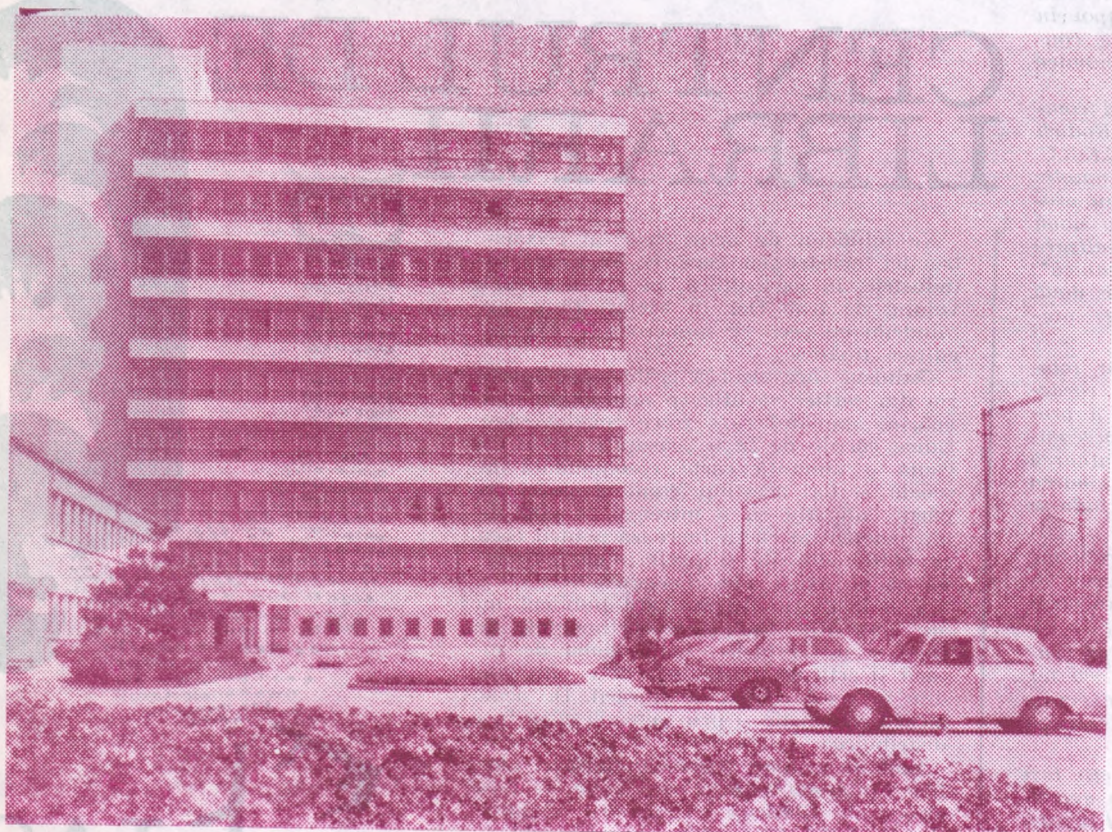
Ceea ce trebuie de remarcat ca o trăsătură comună a tuturor unităților noastre producătoare de fibre sintetice sau artificiale, este valorificarea pe o treaptă superioară a resurselor naturale ale țării, fie că e vorba de gaz metan, fie de lemn sau stuf.

Înaltul nivel tehnic al utilajelor și tehnologiilor de obținere a fibrelor și firelor chimice românești, măiestria profesională do-

bindită de către personalul de specialitate din aceste cetăți industriale, neobositele căutări în cercetarea uzinală, au ca rezultat atât îmbunătățirea calității produselor, cât și diversificarea continuă a gamei sortimentale, în vederea satisfacerii cerințelor beneficiarilor interni și externi.

În acest sens pledează și remarcabilele calități ale produselor centralei de la Săvinești, care le fac apte în cele mai variate domenii de utilizare, cum ar fi în industria textilă pentru obținerea țesăturilor și tricotaajelor, articolelor decorative, blănurilor, covoarelor etc. în industria maselor plastice, în sinteze chimice pentru coloranți, medicamente, lacuri și vopsele etc.

Aceste variate și diverse utilizări justifică volumul de investiții aferent dezvoltărilor de la an la an, fibrele chimice, reprezentând unul dintre cele mai mobile sectoare ale industriei, în ceea ce privește ritmul de dezvoltare, conturând totodată Centrala Industrială de Fibre Chimice Săvinești — Neamț, ca o puternică unitate a industriei chimice românești în plină ascensiune.



invocație

Domnului și stăpînului meu domn
neadormirea inimii-n somn,
cuvîntul ploii în ram,
așteptarea pîgînă din geam ;

focul nears în sîrutul dintii,
drumul sfîrșit în călcîi.
Și ochiul albastru în hău,
gestul cu umbrelul greu.

Retragerea-n umbră-a iertării,
neputința de stea a mirării ;
noaptea cu colții de lup
alunecîndu-i nebulă pe trup.

Domnului și stăpînului soare,
uși descuiate-n candoare,
melancolică intrare în toamnă,
durerea de-ai fi mereu doamnă ;

nestînta plecării în moarte,
sufletul ce nu se împarte,
refuzul durerii în singe,
blestemul ce nu știe-a plînge.



spune-mi o rugăciune

Spune-mi o rugăciune la capătul nopții.
Visele s-adoarmă pe patul iertării.
Să pot crede că te mai întorci.
Lovește luna marginile mării.

E seară pe locul repaus.
Să te-aștepte ziua, nu mai poate.
E tîrziu. Se surpă depărtarea
și-n ceasul uitării bate.

Spune-mi o rugăciune. Pe linia vieții
arde norocul de vrajă mirat.
Nu eram eu femeia de flăcări
și tu cel mai trist împărat ?

Cum să-mi învăliu tăcerea în strigăt
și vorba să-mi fugă în hău ?
Că nu știi ce umăr mi-e pasăre
pe care e scris zborul tău.



cuvintele

Cuvîntul din clipa aceasta va trăda
pe cel din clipa tîrzie.
Se nasc discuții grele-ntr-o clipă,
nici unuia nu-i place să fie

doar floare sau rod de mîtrăgună,
sau neîntimplare, sau arcușul rupt.
Vrea fiecare să dureze-n lume
un circuit de vorbe neîntrerupt.

Cuvinte copii, cuvinte fecioare !
Să meargă-n pas cu universul.
Sînt populate străzile cu vorbe
din clipă-n clipă-și schimbă mersul.

Sînt locuite nopțile cu strigăte,
se vor năluci, se vor și sfîrși :
O singură-adiere de lumină
naște cuvinte grave și cumînți ;

adulmecă tot aerul, tot solul,
ne-ndeamnă la iubire și la ură.
Ș-apoi ne-adună suflet lingă suflet
să învățăm a liniștii măsură.

Și pretutindeni e-o trădare de cuvinte :
- ispită de-a te destrăma oriunde.
Căci înaintea-mbrățișării sfînte
Cuvîntu-adoră alt cuvînt și-ascunde

una uitării și rămasu-n loc.
Și după-ntoarcere tîrzie în natură
umbă cuvîntul numele să-l cînte.
într-o alcătuire biblică și pură.

ANA MAȘLEA

(Urmare din pag. 1)

articulațiile conlucrării a-
cestor critici de pe poziții
atît de divers opuse. Propu-
nera de a opta pentru unul
sau altul și a renunța la cel-
lalt, cînd nu este urmarea
unei reacții de afinitate es-
tetică, e contrară înțelegerii
destinelor literaturii. Și cu
toate acestea am avut de in-
tîmpinat și contestări și atitu-
dini exclusiviste și partiza-
nate ce prelungesc dincolo
de epoca lor aversiuni ce azi
nu-și mai au rostul. Pome-
nese aici antipatia ce-l înso-
țește și dincolo de moarte pe
Iorga, ajutată plenar de pre-
judecățile curente în legătura
cu opera lui, antipatie și
prejudecăți care se constituie
în obstacole din cele mai
serioase atunci cînd e vorba
de reevaluarea scrierilor lui
dincolo de orice prejudecăți
și resentimente. În perspec-
tiva noastră asupra operei
lui Ibrăileanu imixtiunile
pătimașelor comentarii de
epocă n-au desigur ce căuta.
Existențele celor doi critici
care au dominat zenitul lita-
terar după 1900 nu sînt in-
compatibile de vreme ce
amîndoi iubeau literatura ro-
mână și n-au făcut nimic alt-
ceva decît să lucreze în sen-
sul creării unei conștiințe
de sine a ei. În slujba ace-
stui țel Ibrăileanu aducea o
perspectivă, îndrăznim să
spunem, abisală. Pentru el
literatura unui popor era re-
zultatul emanației acelui
nucleu ascuns și greu defi-
nibil care diferențiază un
popor de altul. El vedea li-
teratura cu ochii unui roman-
tic și nu întâmplător admira
pe Eminescu în care a găsit
incuvîntarea secretă a mul-
tor din ideile sale privitoare
la specificul național. Ne-
buloasa romantismului i-a
atenuat și corectat predis-
poziția științistă. Scriitorii
cei mai mari sînt și cei mai
naționali, ne spune el. Poate
fi Shakespeare francez, se
întreba criticul odată ? Exis-
tă peceți al căror herb au o
explicație adîncă : ele nu se
aplică din afară ci vin din
adînc, dinăuntru. Prețuia din
această pricină pe Eminescu,
pe Creangă, pe Sadoveanu.
A cultivat din aceleași motive
scriitorii din clasa cea mai
reprezentativă, după el, pen-
tru specificul național : pe
scriitorii de origină rurală.
Era un program, ca atîtea
alte programe, cu aproxima-
țiile lui inerente. Nu orice
scriitor rural e și un scri-
tor mare, după cum nici un
scriitor urban nu este un
scriitor modern. Ca pendant
Lovinescu promova și el scri-
torii de o extracție de cele
mai multe ori opusă celei
Vieții românești. Extremisme
la fel de necesare amîndouă,
dacă nu ignorăm dialectica
faptelor ce se încrucșau a-

tunci încercînd să coexiste.

În ce consta de fapt dife-
rența ?

Lovinescu acționa în nu-
mele unui urgent program de
sincronizare cu literatura a-
puseană. Criteriul său era
intrucitva exterior pentru că
formulele de import nu adu-
ceau totodată și o calitate
literară nouă. El propunea o
conștiință impulsivă și de
dezvoltării, o ieșire în întîm-
pinarea viitorului. Programul
său are ceva din politica pa-
șoptiștilor și nu întâmplător
el se desparte de Maiorescu,
în judecata acestuia față de
pașoptiști, corectîndu-l. Maio-
rescu condamna gestul lor de
grăbit imprumut, gest care
primește însă adeziunea lui
Lovinescu. În schimb, Ibrăi-
leanu este partizanul unei
dezvoltări firești, organice.
El nu impune literaturii un
program de sincronizare cu
occidentul, ci un program de
sincronizare cu propria sa
ființă. El nu caută identități
cu ceea ce era în afara li-
teraturii române ci cu ceea
ce era în interiorul ei. Ace-
lăcelarea mersului ei el n-o
găsește motivată decît după
ce acest proces de autoconsti-
tuire s-a conturat integral,
după ce notele definitorii
s-au cristalizat și nu va par-
ticipa la campania de sin-
cronizare decît atunci cînd
va considera că una din spe-
ciile pe care trebuie să le
adoptăm, romanul, e aptă să
capteze într-o citime, neo-
bișnuită la alte specii, o
dimensiune spirituală speci-
fică. S-a zis că Ibrăileanu
a cedat pozițiilor lui Lovi-
nescu, că s-a apropiat în
cele din urmă de el. Ibrăi-
leanu urmărea mersul lita-
raturii și numai comanda-
mente de dezvoltare literare
în spiritul propriului său
program l-au adus pe poziții
asemănătoare în problema
romanului. În fapt el e mai
aproape de Maiorescu care
structural era un conservator,
adept al dezvoltărilor fără
salturi și surprize. Ibrăileanu
se întîlnește cu Maiorescu
în ceea ce are acesta mai
propriu, mai profund carac-
terizant. Lovinescu se despar-
te de Maiorescu tocmai în a-
cest punct esențial minat de
concepția pe care Maiorescu
o condamnase la pașoptiști.
Criticul care preia scriitorii
lanșați de Junimea scriind
despre ei pagini fundamen-
tale este Ibrăileanu și nu
Lovinescu. Despre acesta s-a
putut spune, la un moment
dat, că n-avea nici o idee
despre literatura română
dinainte de 1900. Maiorescu
va înțelege și aproba pe Sa-
doveanu și Goga, scriitori

fundamentali pentru pante-
onul literar al Vieții romă-
nești, aceiași scriitori rău
primiți de Lovinescu care va
scrie despre ei pagini de o
obtusitate pe care adesea o
uităm. În fond, ceea ce afir-
mă despre Sadoveanu Lovi-
nescu nu se deosebește decît
prin surdina de ceea ce a
scris H. Sanielevici despre
aceiași Sadoveanu. Malițioa-
sa observație pe care o lan-
sa G. Călinescu la adresa lui
Lovinescu nu era lipsită de
adevăr : Lovinescu dădea im-
presia că literatura română
se naște o dată cu scriitorii
de la Sburătorul și chiar re-
plicile sale la afirmațiile lui
N. Davidescu și B. Fundoia-
nu, care negau literaturii ro-
mâne autonomia, n-au putut
schimba impresia. În acest
sens, Lovinescu nu întreprin-
sesse nimic sistematic, ceea
ce nu era cazul lui Ibrăilea-
nu. În paginile critice ale
acestui vom întîlni prima
interpretare a literaturii ro-
mâne din chiar interiorul ei,
prima scară de valori și
raportări strict interne, pri-
mele pagini critice memora-
bile în care literatura romă-
nă e văzută în propriile sale
determinări, fără complexe
care o socoteau mereu infe-
rioară celei occidentale. Ibrăi-
leanu are conștiința că, li-
teratura română există și ana-
lizează scrierile lui Eminescu,
Caragiale, Creangă, Maiores-
cu, Alecsandri, Russo eliberat
de prejudecăți inrobitoare.
Pe urmele sale va merge
G. Călinescu și Istoria lita-
raturii române de la origini
pînă în prezent va rămîne
îndatorată acestui mare spi-
rit precursor. Critica sa con-
solidează scriitorii Junimii și
adaugă cîteva nume noi prin-
tre care pe cel a lui Sado-
veanu. A întui structura in-
timă a unei literaturi e cea
mai mare glorie pentru un
critic. Semnificativ este că
Ibrăileanu nu admira la Tai-
ne distincțiile deterministe
ale acestuia foarte plăcute lui
Gherea, ci Istoria literaturii
engleze operă capitală pentru
definirea specificului anglo-
saxon prin literatură. Așa
cum zicea G. Călinescu nu
putem ști cît de mari erau
pentru Lovinescu, Caragiale,
Creangă deoarece opinii fun-
damentale despre aceștia nu
vom găsi în opera lui. Re-
capitularea pe care o face
pentru a-l dezvinovăți Eugen
Simion ne arată doar că Lo-
vinescu avea opinii și aici,
dar că ele adesea nu sînt
identice cu cele consacrate
de timp și în stabilirea căro-
ra rolul lui Ibrăileanu a fost
dintre cele mai însemnate. E
mai credibil că Lovinescu nu

era convins de superioritatea
literară a acestor înaintași, că
nu credea în actualitatea lor,
el criticul ce nu înțelege ac-
tualitatea literară a lui Ho-
mer după părerea că orice
operă datează și devine cadu-
că prin aservirea involuntară
față de timpul care a pro-
dus-o. Putem, deci, să cădem
de acord asupra complexului
de inferioritate pe care lita-
ratura română îl stîrnea cri-
ticului cînd o compara cu
alte literaturi. Teoria imperi-
oasei sincronizări nu se putea
naște decît dintr-o atare cre-
dință. Criticul Sburătorului
nu avea ca Ibrăileanu certitu-
dinea că prin Eminescu,
Caragiale, Creangă, Sadoveanu
nu literatura română începe
să-și devină suficientă sieși
sub unghiul aglutinării ele-
mentelor ei de temelie. Incer-
titudinea primului îl zvîr-
lea către înnoire, certitudinea
celui de al doilea avea ca fi-
resc rezultat o atitudine de
rezistență la nou. Către acea
epocă de aur a literaturii ro-
mâne, nimbata de Eminescu,
Lovinescu se va îndrepta de-
cis către sfîrșitul carierei. Ci-
clul de studii junimiste echi-
valează cu o descoperire și
cu o stabilizare. Cel ce se
considera maioreșcian din în-
ceputuri avea acum o ultimă
și definitivă revelație a maio-
rescianismului. Traectoria e-
voluției sale spirituale e mai
sinuoasă decît a lui Ibrăilea-
nu. Aceasta era încă din faza
de început structurat pentru
totdeauna. S-au schimbat
doar elemente de suprafață.
Nimic esențial nu s-a modi-
ficat în structura intimă a
criticului. Ibrăileanu n-a ști-
tut însă să se ilustreze pe si-
ne. E o pierdere pentru noi.
Există oameni de mare ta-
lent care se ignoră sau care
cedează unei cenzuri înter-
ioare prea mari ori unei ciu-
date modestii pe care numai
cei de reală excepție o au.
Aceștia au și neșansa de a
nu se ilustra pînă la capăt.
Ibrăileanu era un vizionar și
un mare constructor de la
care ne-au rămas doar cîteva
fundatii și cîteva indicații de
posibile opere. Lovinescu i-a
fost superior în acțiunea de
a se crea pe sine pentru pos-
teritate. Este și ceea ce incur-
că pe mulți de cîte ori se fa-
ce o comparație. Care din ei
a fost mai mare ? Întrebare
inutilă. Marile valori nu con-
curează decît cu ele însele.
Lovinescu e mai aproape de
noi și mai comensurabil. Ana-
cronic încă din timpul vieții,
abisal în concepție, subtil și
impresvizibil, Ibrăileanu ne
privește atemporal din lumina
teilor eminescieni și a țăr-
rilor de dincolo de neagră.

POȘTA REDACȚIEI

Isidor C.

Nu ați comis nici o greșeală scriîndu-ne, nici cu prima,
nici cu a doua ocazie. Reproșul pe care mi-l faceți, de a
nu fi fost suficient de categoric, este îndreptățit ; vă răs-
pundeam atunci că poeziile trimise nu sînt nici bune nici
rele, propoziție într-adevăr contradictorie. Căci o poezie
sau e rea sau e bună, ba chiar mai mult, dacă nu e foarte
bună e foarte rea. În acel răspuns spuneam numai că
poeziile trimise de dvs., nu sînt foarte bune, părere pe
care între timp nu am avut nici un motiv să mi-o
schimb.

L.T.V. Roman

Faceți o confuzie de nume, dar nu aceasta e important,
ci faptul că scrieți unele versuri remarcabile : „Cînd și
cînd / cad zarzări coapte bufînd... / Aeru-n jur e mai
dulce. / Cad / în răstimpuri / zarzări coapte / și spargăcele
stelor rispite în iarbă.“ Nu am decît a regreta că
vă complăceți în lungimi naive-sentimentale care diluează
poezia pînă la nivelul unor piese din „Oracolele“ care cir-
culau cîndva printre romanșioase fete de liceu : „Frunze-n-
trebări tremurâ-n geam / Multe-ntrébări... Multe... /
Frunze multe tremurâ- ș.a.m.d. Nu pretind că lirica, și cu
atît mai puțin cea feminină, ar trebui să excludă afectele ;
dar sentimentele nu înseamnă sentimentalism. Veți înțe-
lege că aceste obiecțiuni ale mele se fac în zona în care
discuția despre poezie e posibilă — zonă a relativului și
a subiectivității. Căci acolo unde nu e poezie nu e posibilă
nici o discuție despre poezie. Precizez aceasta pentru că
dvs. îmi scrieți că veți vedea în opinia mea o sentință ho-
tărîtoare ; dar tocmai pentru că ne aflăm pe acest teren,
o judecată absolută nu se poate face, cred eu, de către
nimeni.

Rada

Aveți totuși un cititor devotat : acela sînt eu.

M.T. Blaj

Din pricina paradoxalei dvs. grafii n-am putut savura
decît următoarea dulce perlă, pe care țin s-o ofer cititori-
lor acestei rubrici, ca o mică recompensă pentru atîtea a-
mărăciuni : „Ascult în noapte / Ascult în noapte / Vociferă-
rile anonime / A unor indivizi / Ce nu mă lasă să dorm. /
Și pleapele obosite / De spaima nopții / Nu se închid“.
Socotesc, cu satisfacția celui care a ostenit, că efortul bene-
dictin de a descifra acest text n-a fost zadarnic. Mai tri-
mîteți.

A. V. Dumitrescu

Pentru vîrsta dvs., poeziile trimise sînt promiștoare. Cî-
tu privește îndrumările pe care mi le cereți, nu vă pot sfătui
decît să citiți cît mai multă poezie, Eminescu, Blaga, Arghezi,
Barbu, poezie actuală mai ales. Puteți trimite ori de cîte
ori considerați că ați făcut un progres.

Luis

Ultimele poezii îmi întăresc presupunerea că aveți talent ;
alegeți-vă deci un pseudonim mai convenabil și înarmați-vă
cu răbdare. Aceasta este tot atît de necesară ca și talentul.

Dumitru Milcoveanu

Scrioarea dvs., din urmă m-a mîhnit nespun ; nu pentru
injurile ce mi le aduceți, ci pentru faptul că părerea mea
despre niște poezii, părere exprimată numai la cererea și cu
consimțămîntul corespondenților, poate produce asemenea
reacții otrăvite. Chiar admînd că opinia în speță ar fi fost
radical eronată, vă dați, sper, seama că este cel puțin sinceră
și dezinteresată ; de ce atunci această rădușnire de ură ?
Mi-ar face plăcere să nu mai primesc nimic de la dvs. ; dar
dacă totuși voi mai primi, fiți siguri că invectivele și injuriile
— ridicole prin mobilul lor — nu pot avea nici un fel de
influență, nici măcar una negativă, asupra îndeplinirii a-
cestei modeste și, de ce să n-o supunem, uneori penibile
datorii.

MIHAI URSACHI

Antologia „poștei redacției“

ris pentru o fată tristă

Toată noaptea risul tău
Se bătuse orb de ferestre
Ca un fluture ciudat și suav
Împrăștiind pe ulițele pustii păpuși de lut.
M-au înghițit cu mers șovăitor și plîpînd
Frunze dulci
Să cad precum cenușa
Pe o noapte obosită de iulie,
Urmele ca niște ochi umezi și proaspeți
Să poarte risul pentru o fată tristă
Din fereastră în fereastră arsele lămpi.

MARIA HOLMEIA

POSSIBILITATEA CLASICISMULUI ROMÂNESC (I)

A apărut cu ceva timp în urmă la Editura Minerva cartea lui D. Păcurariu, *Clasicismul românesc*, care — așa cum ne avertizează editorii — deschide o adevărată serie de lucrări având drept scop dezbateră problemelor celor mai semnificative pentru istoria culturii noastre naționale. Tentativele de definire a unui curent, a unei școli ori a unei doctrine social-politice din peisajul autohton n-au lipsit nici până la această dată. E suficient să amintim exhaustiv studiul al lui D. Popovici asupra iluminismului românesc (*La littérature roumaine à l'époque des Lumières*), sau cel despre romantism al același (*Romantismul românesc*); și-n ultimii ani *Simbolismul românesc* semnat de Lidia Bote, *Romantismul românesc* de Henri Zalis, *Junimismul, Semănătorismul și Tărănismul* de Z. Ornea. Cercetarea lui D. Păcurariu se integrează, așadar, unui mai larg efort de elucidare a momentelor mai puțin studiate ale evoluției fenomenului literar-artistic românesc, fiind prin aceasta o lucrare necesară și utilă. Despre elementele clasice detectabile în operele literare românești s-au scris destule studii și articole (M. Dragomirescu, I. Pillat, T. Vianu, G. Călinescu ș.a.). Dar, chiar dacă punctul de vedere al autorului nu e decât parțial inedit (cf. Al—Piru, *Literatura română premodernă*), D. Păcurariu este primul care acordă problemei o asemenea amploare, urmărind-o pe parcursul întregii noastre literaturi. Folosind o informație impresionantă el urmărește să dovedească două ipoteze: prima, că „există în literatura română o epocă distinct clasică, cuprinzând ultimele decenii ale veacului al XVIII-lea, până către aproximativ anul 1830” (p. 24—25); a doua, „scriitorii români au păstrat nostalgia valorilor clasice care, de altfel, se integrează în mod firesc fondului latin al spiritului românesc” (p. 29).

Pentru demonstrarea primei aserțiuni D. Păcurariu face comparația cu clasicismul secolului al XVII-lea francez, remarcând judicios că la noi „nu poate fi vorba de un curent clasic, în sensul celui care domină literatura franceză a veacului al XVII-lea de pildă, expresie nu numai a unor tendințe estetice, ci și a unui stadiu de înflorire bogată și de deplină maturitate în evoluția unei culturi” (p. 13—14). Perfect adevărat; dacă însă nu în acest înțeles trebuie privit

clasicismul, mai poate fi vorba la noi de o epocă distinct „clasică”? Și dacă da, cărui concept de clasicism îi subsumăm această afirmație? Pentru clarificarea chestiunii vom nota câteva observații generale asupra clasicismului sub specia istorică, chiar cu riscul repetării unor lucruri de mult știute. Prin 1847 Francois Ponsard scria cu neîndoiește pătrundere că „în artă nu există decât bun sau prost” și „romantism sau clasicism sînt cuvinte ce-și au locul doar în formule”. (cit. după R. Wellek, *Conceptele criticii*, p. 390). Propoziția de față pune la îndoială valabilitatea clasificărilor terminologice și studiul exagerat al diverselor accepțiuni pe care un termen le capătă în decursul utilizării sale istorice, reactualizând totodată în discuție ca singură măsură a producțiilor artistice valoarea lor intrinsecă. O operă e bună (nu pentru că a fost scrisă într-un anumit context, pentru că își are izvorul în știu eu care altă producție artistică, sau pentru că autorul are o anumită poziție socială) numai în măsura în care conține elementele în stare să justifice o atitudine estetică.

Dar cînd vorbim de clasicism uităm sau trecem cu vederea faptul că sentimentul valorii era presupus în gestul de admirație al secolului al XVII-lea francez, să zicem, față de antichitate. Francezii atribuiau literaturii (și artei în genere) greco-latine semnificația de model. Modelul era culmea realizărilor artistice, singura concretizare a perfecțiunii până la acea dată, expresia Operei. Și odată fixată scara valorică ei n-au făcut decât să aspire prin scris către ideal. De obicei, urmîndu-l pe Boileau (pe care, de altfel, ne-am obișnuit a-l citi greșit) susținem că cei pe care îi numim „clasicii” francezi au imitat antichitatea. Realitatea e întrucîtva alta. Imitația ar fi presupus reînnoirea mentalității secolului lui Pericle, împrumutarea felului de a gândi al lui Eschil sau Euripide. Ori, tocmai aici stă marea deosebire. *Andromaca* lui Racine e cu totul altceva decît *Andromaca* lui Euripide. Pe bună dreptate socotea Henri Peyre că raporturile între literatura franceză a secolului al XVII-lea și cea a antichității au fost mult mai slabe decît se consideră de obicei (*Qu'est-ce que le classicisme? 1935*). Și pentru a ne continua ideea nu putem să nu-l cităm aici pe Odobescu care vede imitația „numai în formă și în unele mici amănunte care sînt de prisos, astfel precum unitatea de loc și de vreme în bucățile de teatru; împărțirea regulată și simetrică a cuvintelor oratorilor; alegerea sujetelor în antichitate mai bucuros decît în istoria modernă, numele proprii vechi, date la personaje nouă. Cu toate acestea, punctul de vedere modern și haina antică ascunde mai adese un trup june și viețuitor”.

(Opere, II, p. 192). Opera e creație, imitația e transcriere, traducere. Imitația în sensul ei adevărat implică tutela absolută a modelului, imposibilitatea de a spune ceva în afara literii sfinte. Opera de imitație e moartă înainte de a fi scrisă.

Se cuvine acum să poposim câteva momente asupra cazului Boileau, atît de citat cînd e vorba de doctrina literară a clasicismului. *Poetica* sa, concepută după realizarea marilor creații ale secolului al XVII-lea, se organiza — plecînd de la Aristotel — ca rezultat al unei atente comparări între scrierile literare antice și cele imediat anterioare și contemporane lui. Boileau a sintetizat imperative artistice ale epocii, a gădit în exact spiritul veacului său, cu deosebire că a transformat idealul în dogmă. În admirația-i pentru Sofocle și Euripide, el a văzut la Corneille și Racine o simplă imitare, incriminînd libertățile pe care aceștia și le permisese față de modele. Important e de reținut că *Poetica* nu a putut înfrîuri prin normativismul ei exagerat pe scriitorii vremii. Singur Boileau a crezut cu adevărat în propria-i carte de legi, un fel de testament, nu al esteticii literaturii secolului de aur, cît al lui Boileau însuși. O operă scrisă după regulile *Poeticii* ar fi o pură mistificație. Clasicul nu poate să imite; el inventează, dacă nu adevărul, cel puțin propoziția (G. Călinescu).

Acceptînd a înțelege prin opera clasică orice manifestare în întîmpinarea idealului, se vede că ea este tot una cu înfrînchipearea de orice fel a valorii. Apropierea ar putea fi considerată ca un simplu rezultat al accepțiunii tipologice a clasicismului, dar ea reprezintă mult mai mult. „Marea literatură — scria Călinescu, — este în fond aceea de stil clasic, iar ce e mărît în romantism, baroc aparține tot tinutei clasice”. (*Principii de estetică*, p. 357). Opera este un „echilibru între antiteze”, cumpănire și potrivire a tuturor forțelor ce guvernează creația căci, orice artist este, în ultimă instanță, un clasic. A fi clasic nu poate însemna decât a construi durabil, a rezista, esteticeste vorbind, la asaltul unui șir întreg de generații. Să dăm deci cuvîntul unui clasic (chiar înțeles ca exponent al unei epoci clasice): „... cine durează un secol nu poate avea nici un cusur; pe acel scriitor îl consider, pe drept cuvînt, un clasic”. (Pope, cit. după Wellek, p. 385).

Am urmărit în cele de mai sus să realizez că epocă clasică, clasicism, presupun o asociere și judecare valorică și că, a dovedi într-o literatură existența unei epoci clasice se reduce — în cele din urmă — la a dovedi existența în respectiva perioadă a cel puțin cîtorva valori — Clasicismul francez i-a dat pe Corneille, Racine, Molière și La Fontaine, cel englez pe Pope și Swift, cel german pe Klopstock, Lessing, Wieland, Herder, Goethe

și Schiller. În absența valorilor în stare să-l susțină, clasicismul dispare. Măsura lui reală e dată de tocmai cei care știu să înțeleagă adevăratul sens al canonului (marea artă nu poate sta decît sub semnul canonicilor) și, mai mult, să zămislească — cu chiar concursul acestora — opere perene. — Ce-ar mai fi rămas din clasicismul francez fără Corneille, Racine, Molière, La Fontaine? Ar mai fi avut vreo importanță îmbrățișarea fătîșă a codicelui antic, dacă acesta n-ar fi fost fermentul unor noi căutări artistice? Ar mai fi scris Boileau *Poetica*? Am fi justificat o epocă clasică prin Jodelle și cei care l-au urmat pînă la Corneille? Pentru contemporanii lui Corneille, clasicii erau anticii. Pentru noi sint clasicii aceștia din urmă ca și cei care i-au socotit astfel. Probabil că peste ani vor fi clasicii antici, admiratorii lor de mai tîrziu și noi, care azi îi numim astfel pe ultimii. Cu timpul toți vor fi clasicii. Dar, fără îndoială, dacă valorile născute sub ochii noștri ar deveni pentru urmași non-valori, nimeni nu va mai vorbi despre noi, nimeni nu va spune „epoca clasică a secolului XX”, vom fi uitați, pentru că Timpul nu cerne decît culmile. Istoriile literaturilor devin, tocmai datorită clasicilor, radiografii ale unor lanțuri muntoase, de unde — pentru a varia peisajul, ori a putea privi cu mai multă pioșenie creștăle — mai coborîm din cînd în cînd și prin văi.

AL. DOBRESCU



CALIN ALUPI :

„Peisaj”.



MIRCEA CIOBANU: E T I C A

Romancierul Mircea Ciobanu se reîntoarce prin această *Etică* (Editura ALBATROS, 1971) la poezie cu o siguranță și cu o maturitate lirică remarcabilă. Că există și eșecuri, că nu toate versurile răspund unui cod de semnificații fundamentale, unitare, cu o structură de definit prin relații semantice deosebite și că se pierd în mici frag-

mente de prăbușiri narative, nu trebuie să deruteze sau să producă semne de nemulțumire totală. Mircea Ciobanu este un scriitor profesionist, un stilist desăvîrșit obsedat de o structură neobișnuită a textului, a propriei opere (*Laurințiu Ulici*): el uimește prin naturalitatea cu care se lasă descoperit, prin curajul cu care își comunică ideile. Ceea ce mi se pare autentic la poet este imaginația cu ajutorul căreia își reconstituie, își recunoaște dintr-o temă lirică aproape îngropată în discurs, aproape absentă o posibilitate de a ermetiza fără abuzuri. Poetul este așa de „introdus” în tehnica limbajului încifrat, încît e greu de spus unde începe rostirea și unde sfîrșește metafora, emoția. Procedul e „înghițit” de meditație, de ingeniozitatea rostirii. Poemele se comunică ca severe ceremonii săvîrșite într-o liniște de mănăstire părăsită unde cuvintele sînt loc unor imaginare și necesare personaje care, prin costumația lor, par a pluti deasupra textului într-un ballet maestuos, mirific. Concentrarea compozițiilor nu este și a cuvintelor, ci a ideilor, a stărilor care neliniștesc cuvîntul: „Metalul a-nvelire iar cu scrum / se face crud la flacără, descrește, / și singur îndelung aud o punte / lăsată în scriești: mina mea o lasă / întinsă-n aer pentru alte daruri — / ori cei ce vin de dincolo se-nșeală: / sînt fără soț și aurul dă ceață, / și dacă /vin să-mi caute cuvîntul / promis între cuvinte, tîm vor lua / și geamătul deșert: al ierbi, arse / și al măștii cu sudoare de pe chip”. Poezia stă în descoperirea relațiilor dintre cuvinte, în îmblînzirea lor, care, o dată cucerite, supuse devin aripile unui sentiment de existență sau ale unui coșmar de teribilă meditație existențială. Cuvîntul neînceput e poezia în fidelitatea și infidelitatea cu care se însumează ideilor. Mircea Ciobanu nu comentează liric, ci explică, adică se definește prin opoziție lirică. Valoarea poemelor o dă vocația personajului care din senin devine neliniștit, care din frenetic trece în pură contemplație sau se întreabă în stil argehezian cu cine se aseamănă, își caută o alte cuvinte, cutremurat, identitatea, masea: „Cui seamănă încă dacă-mi intră-n casă, / ori legănă fața cui dacă mai vin / de-a lungul balustradei și m-asteaptă? / De apă mi s-ating și umblă-n plinea / părinților mei duși, întind o masă / și lemnul crapă-n scaune: sînt grei, / spătarele se-nșeală, le e foame / și cel mai drept închină pentru mine / iar corul ride și dă preț — cui semăn? / Pînă la zori ia-mi setea și iubirea / de carne dă-o altuia, întoarce-mi / nevoia lîmă de a fi mut cînd umbra / spre șanțurile pline mi s-alungă: / eu trec ori de la zid la tufa seacă, / ori de la pod la streșinele repezi / și cerul pierde grindină, și frigul / m-ar înșela spre casa descuiată. / O,

de lumină nu se tem! M-asteaptă, / nu-i mai incap odăile, duhoarea / se-nșeală / priveghi și-a somn în străie; / cu smulse draperii îmi nalță patul, / oglinda mi-o acoperă — să caut / o vină și s-o strig, dar bobii de ghiață / îmi umplu ochii și-mi sfîrșimă dinții”. În altă parte, Mircea Ciobanu transformă ideea de sacrificiu în simboluri biblice dînd poeziei un aer de apocalipsă cu efecte stranii de limbaj scos parcă din Florile de mucigai ale lui Tudor Arghezi: „Acelui îns de ceară dat la rîni, / domn arsei sale case și mulțimii / de fii ucși, aceluși îns cu stoluri / aduse-n jurul frunții i-au promis! tășul umed, cleștele și sarea. / Trezește-l, Doamne, inima i-o umple / cu numere de foc, învață-l pînă / și goana pînă la porți, iar mie lasă-mi / o zi măcar înșeșarea lui: / să fie frig, să cearnă, să se-nșire / convoaie trase de cai orbi și turnul / să le strecoare fără vamă fuga; / și eu la praguri, cu plămîni-n gură / s-apuc doar lanțul, praful de rugină / am mestecat în sunetul verigii, / negarea și-n timpane urma stînsă”. Personajul liric al lui Mircea Ciobanu pare a fi un Sisif care se definește numai în „ceasul conștiinței”, cînd hotarele imaginației lui pot fi schimbate în bucurie trecînd pragul durerii. E un eșec al destinului înlocuit

cronica literară

cu o contemplație a limbajului sacru, o liturghie a re-producerii umilinței, dar o reproducere care dovedește superioritatea conștiinței morale: „Sînt zile-negri, Maria, dar a țaptea / se-ndură greu sub arsele tavane. / De cînd nu m-ai atins, oglinda roasă / de lepră sună singură și vîntul / arar o dă de ziduri. Dacă-n golul / ce spînzură-ntr-o ramă se mai vede / cernuță cu zăpadă pielea frunții, / asupra mea se cerne nor de ceară / și-asupra lor ninsoare de salină. / Și oasele-mi descresc, și de la praguri / la mesele prelungi e dala plînsă; / calc apele sarea crudă, cînd afară / m-aș apleca la dîra roșii dușe / și-n dîra la uncropul de leșie. / Să te mai chem? Amină-te la treaptă / și taie-n lemnul ușii vorbe bune / s-alunge și s-amestece cu verde / paloarea lor — și zic: de mi s-ar pune / în seamă o iubire încă mare / m-aș dezveli, dar sulița e beată / și ochiul ei cu aburii m-a văzut”. Poetul care „stă în gura zilei” și așteaptă desăvîrșirea dreptății este un profet în dialog cu o mască promisă. Argehezianismul lui Mircea Ciobanu nu este însă o repetare de teme, ci o stare lirică care nu neagă o modalitate de a fi complexă de destin: „Ca la mînie, ceara mi-a adus / promisa mască. La ce bun, părinte? / Cînd mai duram poruncilor femeii / și luam cenușa în deșert, atunci / s-o fi purtat slăvită prin cetate, / nu azi cînd urma tălpii dă pe față / mai lesne vîrsta decît cîta frunții, / cînd partea grea de scrum a plîniți crește / și gustul apei dă-n leșia ei. / Lăuntric spun: Acum ar fi să dorm — / și iar la pod, mi-acopăr cu mantaua / un rest de trup, dar de la somn e una / de sine care toarnă în timpane / otravă vuitoare și îm-bată. / Ce rugă-mi ceri? Cuvîntul e zăbală, / și frig de brumă dă pe limbă; bruma / doșpește-n miezul fierului

și unda / rostirii stă. Să tac în așteptarea / albastrelor dovezi, ce rugă-mi ceri? / În mîna ta voi sta și nu voi ști / decît să-mi șterg la colțurile gurii / spuma roșcată, rana îndoită / de care spui că vrednic sînt, și sînt”.

Exceptională este la Mircea Ciobanu posibilitatea de a ridica contradicția morală pură la un nivel de vinovăție ideologică, la un stadiu de neașteptată imposibilitate de a ieși din anonim și de a fi alesul. Condiția morală, poate absurdă dar nu și refuzată dramaticului, este însăși alegerea, semnul care vestește o voce a purității prin renunțare. Puritatea prin renunțare este înlocuită altundeva cu rechemarea Celuilalt. Decorul e schimbat dar imaginile cuprinse de nostalgia singularității vestesc o neînșelătoare numire prin limbajul curat al privirii. Mircea Ciobanu însumează structuri poetice o sete de integrare, de definire a monologului care să limpezească reflecția lirică: „A fi trezit și-ntors a fi din somn / nehotărît, dar a fi miez de ziuă / în visul meu și Celălalt s-astepte. / Privească la cadran și limba umbrii / s-arată că la timp e numai ceara / bufnind din lucruri, sărurile-neînse / din zori asupra apelor și stîlpii / de pulbere: eu dorm cînd El își pierde / puterile sub alba năruire / a miezului de zi, tu stai cu vorbe / aprinse despre griu și Lui tăcerea / și lasă-n gură frig și apă moartă. / Cu fața mîinii, suie-mă, ia vîii / o latură și-nvață așternute / (ca la început) cărările spre diguri: / cît va mai sta-n sudoarea Lui, măsura / de preț a orei i-a vestit și singur / va părăsi, spre alte margini, piatra / pe care șters de vînt s-a cătinat — / și nu va-ntoarce peste umăr ochiul: / aproape mut, jîndul pe jumătate / cuvinte lungi, deschide pentru fiul / păstrat în sul cu numele, alt nume”.

Multe poeme se deschid însă unor exerciții pe care nebulozitatea expresiei le face cu totul inaccesibile, aride. Limbajul se ermetizează grauit. Poetul este poate și el dăzabuzat de voluptățile și neînceputurile cuvintelor și numai așa îmi pot explica de ce apar astfel de compoziții: „Cu ochiul desfăcut la întrediere / și stîns — îngemănări, mă-tînd pe spate: / eu — azvîrlit în plînia cu maluri, / și limba vulpii care-mi udă fața”. Această dereglare primedjioasă în gol a discursului nedumerește la un scriitor ca Mircea Ciobanu care are în „stînge” vocația cuvîntului a înțelesului său imprevizibil: „Glas am, Uran, ca să te lepăd: vino, / lovește-mi coasta și-ndelung voi spune / — adus pe dunga răilor — cuvinte / pentru auzul cui înșeală moartea. / M-aud și eu, răscumpărînd vocale / din unghiul dur al clinurilor: una / îmbătrînește-n drum pînă la mine — / cu stratul ei stîrnită, mi se vinde / pe tot atît, dar învelită-n geamăt. / Și de s-ar dăra nu m-aș întoarce / la rodnicul ecou al altor locuri! / Mai bine mut și-n așteptarea vocii / rob leșezî să fiu și bun de veghe. / Mă vindec fără leac, m-aleg de ură — / și ce-a rămas de restul unei vorbe / adevărate sună cînd răspunsul / scăpatei pietre s-a rostit demult. / Or, piatra / jur, mai bine dă măsura / adîncului străpuns (și n-a fost verbul / suit la bolți naintea ei din abur?)”.

Mircea Ciobanu este un scriitor de mari surprize estetice care face risipă de inteligență, fie că scrie roman, fie că navighează solemn și imperturbabil în gondolele erudiției eseistice sau se reîntoarce la poezie copleșind-o cu o insistență de exilat. La el totul se încadrează, pare-mi-se, unui program bine precizat de progres literar. El este scriitorul cu idei care are putere de creație, care știe să ducă un dialog cu existența, care știe să răspundă conștiinței cu opere reprezentative.

ZAHARIA SÂNGEORZAN

Revistele franceze și americane au vorbit mult în ultimă vreme de Jean-Paul Weber. A fost contestat de critica „universitară”. Adepții și susținătorii l-au numit „poet și virtuos al criticii literare” și l-au evidențiat sensibilitatea, intuiția, discernămintul. Analizele sale tematice sînt fructul unei reacții și al unei revolte (cum se întîmplă, deobște, în cazul tuturor criticilor „noi”), care vizează deopotrivă psihanaliza literară — metodă de investigare a operei cu pretenții de sistem explicativ filozofico-științific — cît și multitudinea ireductibilă a interpretărilor critice posibile.

În *Stendhal — les structures thématiques de oeuvre et du destin* (Paris, S.E.D.E.S., 1969), J. P. Weber continuă să aplice, perfecționînd-o, tehnica analizei tematice, expusă teoretic și verificată prin studiul citorva scriitori (Gogol, Kafka, Gracq, Hugo, Verlaine, Vigny) în *Genèse de l'oeuvre poétique* (Gallimard, 1961), *Domaines thématiques* (Gallimard, 1963) și *Neo-critique et paléo-critique* (Pauvert, 1966). Teoria, constituită la nivelul operei literare și pe care încearcă s-o generalizeze, transpunînd-o și în universul psihologic și filozofic (are un Bergson pe „șantier”), se bazează pe noțiunea de *temă*, considerată ca „eveniment sau situație infantilă, susceptibilă de a se manifesta — în general inconștient — într-o operă sau într-un ansamblu de opere de artă, fie simbolic, fie „clar” — prin simbol înțelegînd orice substituit analogic al simbolizatului” (*Genèse...*, p. 13). Tema este, deci, „urma, mai mult sau mai puțin conștientă, a unui eveniment privilegiat care a traumatizat sau impregnat copilăria artistului” (*Stendhal*, p. 23). Dimensiunea pe care analiza tematică weberiană o adaugă operei este cea a „virșiei privilegiate”, copilăria, pentru că lumea adultă poate și trebuie să fie explicată, cel puțin parțial, ca o funcție simbolică a copilăriei (idee, de altfel, comună cu psihanaliza). Copilăria, stadiu preformal, prelucrat al operei, este esențială pentru critic, a cărui sarcină constă, după părerea lui J.-P. Weber, în a recunoaște cum creează artistul și de-abia apoi în a examina de ce creațiile estetice ne emoționează. J.-P. Weber crede că opera derivă dintr-o sursă, dintr-o temă unică, pentru că el pornește de la certitudinea că fiecare inconștient — normal sau patologic, artist sau „obișnuit” — e dominat de o singură obsesie originală care proliferază după modalități proprii fiecărui caz particular. A crea înseamnă a aproxima evenimentul sau situația tematică, memorate conștient sau nu. Numai operele autorilor cu temperament nevrotic (Nerval, Gogol) ar putea fi bi — sau chiar pluritematice. Noțiunea de temă, în sensul de relație fundamentală a existenței, de mod particular al raportului fiecărui cu lumea, noțiunea-cheie a criticii moderne, și nu numai a celei „noi” franceze — tema s-a numit, pe rînd, „idee dominantă”, „imagine-tip”, „nucleu primitiv”, „arhetip” — este completată, la J.-P. Weber, de ideea de *modulație* sau *orchestrare* a temei, altfel spus, de „tema simbolizată”. Analiză tematică înseamnă descoperirea acestei teme obsesionale și a avatarurilor sale (exprimate într-o rețea complexă de prețeme, subțeme, laitmotive, modulații directe inverse, multiplicatoare, „stufosă”, proporționale) prin explorarea domeniului inconștientului și, mai ales, a zonelor prerenflexive ale conștiinței.

O LECTURĂ POSIBILĂ

Acste teoretizări sînt completate în „monografia tematică *Stendhal* de precizarea că, analiza tematică începe chiar la nivelul primelor amintiri, continuă în timpul copilăriei și adolescenței (...), explică geneza tendințelor, chiar a ideilor romancierului, contribuind la modelarea tematică a destinului său” (p. 24). Memoria copilului, în general structurată monotematic (din motivele expuse anterior de J.-P. Weber), formează un sistem mnemonic, ale cărui elemente pot orienta activitatea creatoare a scriitorului și produce variații și modulații convergente. Între inconștient și conștient există o relație *omologică*, între marile structuri ale temei și ale inconștientului, pe de o parte, și structurile corespondente ale conștiinței pe de alta, persistă un raport de similitudine globală. Sistemul mnemonic al lui Stendhal ar cuprinde amintirea dominantă a Mușcăturii, cu cele două prelungiri imediate ale sale, cele două „modulații liminare” care i se subordonează: tema Cuțitului căzînd asupra unei trecătoare și cea a Muncitorului urcînd spre moarte. Aceste amintiri tematice inconștiente sau, în orice caz, prerenflexive, influențează sistemul romanesc al scriitorului. Influența unei teme se poate exercita, în clasificarea lui J.-P. Weber, conform mai multor nivele sau grade: gradul zero al temei e format de modulațiile care se manifestă prin frecvența unor anumite cuvinte, a unui ansamblu semantic sau a unui orizont de semnificații; gradul întâi cuprinde imagini, metafore determinate de amintirea tematică; gradul doi — modulațiile determinate de „situațiile elementare” parțiale, imediat sau mediat descifrabile; în sfîrșit, gradul trei — modulațiile care simbolizează tema la un nivel global, cel al personajelor și al intrigilor de ansamblu.

În *Stendhal*, al cărui scop este surprinderea genezei personalității artistice, elucidarea tematică a sistemelor „modulatoare” (mnemonic, romanesc, existențial, tendențial, ideatic) se bazează, în esență, pe confruntarea permanentă a datelor furnizate de *Viața lui Henry Brulard*, de corespondență, de jurnale intime, cu opera stendhaliană, a omului și, mai ales, a copilului Beyle cu scriitorul Stendhal. Toate aceste sisteme sînt supuse verificării aceluiași legi și obsesii tematice: amintirile din *Henry Brulard* se organizează în memoria lui Beyle tot așa cum se vor organiza mai târziu romanele lui Stendhal în inconștientul său creator: ca un ansamblu de modulații analogice ale temei obsedante. Confirmarea datelor domeniului mnemonic de cercetările întreprinse în sistemul romanesc îi întîrește lui J.-P. Weber convingerea despre validitatea și utilitatea analizelor sale. Aceasta îl îndreptățește să depășească studiarea domeniului pur estetic, pentru a încerca o schițare a destinului lui Stendhal prin abordarea celorlalte sisteme sau „domenii”: cel tendențial, de pildă, cuprinde tendințele propriu-zise (obiceiuri, obsesii

existențiale, ticuri verbale sau gestuale, dispoziții afective, pasiuni; la un nivel global, caracterul, destinul). Important pentru J.-P. Weber nu este părăsirea domeniului estetic, în fond obiect al criticii fie ea tematică, ci faptul că aceste date, foarte depărtate de operă ca atare, prezintă aceeași structură, orientată după aceeași vectori inconștienți: numeroaselor căderi de obiecte și de persoane în romanele stendhaliene le corespund obiectele aruncate de Beyle și spaima sa de a nu cădea pe stradă; ferestrele, etajele, petele sînt prezente nu numai în opera romanescă, ci și în lucrările intime sau descriptive.

Mult discutatul raport al autorului cu personajele sale (cît și cum pune un romancier din propria substanță în personaje) este explicat tot prin interpretarea tematică: autorul e necesar prezent, modulată direct sau invers, „dedublă” în toate personajele sale. Chiar definiția romanului ca „o oglindă pe care o plimbi de-a lungul unui drum” este văzută ca o variantă a motivului Muncitorului. Romanul, în forma sa stendhaliană, este o „ispășire” de păcate tematice ale copilăriei, o „anti-Mușcătură”, o „Mușcătură inversă”, ca și Cristalizarea (mușcătura desfigurează obrazul, urîțindu-l, Cristalizarea „desfigurează” femeia iubită, infrumusețînd-o).

Analiza tematică a lui J.-P. Weber nu se limitează doar la descoperirea și interpretarea, ingenioasă, a temei și modulațiilor sale. Voința sa deliberată este nu numai de a constata, ci, mai ales, de a explica. Operațiile formale, de repetare a temei infantile și a modificărilor sale în trama adultă a operei, sînt întotdeauna însoțite de analiza „modalităților afective, a reacțiilor copilului față de temele care l-au marcat, reacții ce pot părea ridicole, absurde sau forțate adultului. Ele nu pot fi înțelese decît prin optica infantilă, ne avertizează J.-P. Weber. Reacții infantile interpretate, firește, de critic, adult care re-creează o mentalitate pe care o întuiește cu destulă aproximație: în startul obscur, inform al preconștienței trebuie înaintat cu prudență, căci nimic nu e absolut în materie de inconștient. Analiza tematică e, deci, completată de „scufundarea” autorului-copil și a temei originare în contextul lor imediat de reacții afective care definesc modalitățile modulațiilor tematice. Aceasta este, într-adevăr, contribuția originală a lui J.-P. Weber la „mlădirea” criticii tematice: descoperirea „orizontului tematic” reacțional și afectiv. I s-ar mai putea adăuga tehnica „onomastică tematică”: interpretarea tematică a numelor proprii inventate de scriitor. Cu ajutorul tehnicilor constiente ale fabricării de nume proprii, depistate în corespondența și jurnal (inversiunea de silabe, crearea de nume pornind de la trăsătura generală a caracterului, traducerea în franceză, ori într-o altă limbă, a numelui întreg sau numai a unui element al său, anagrama perfectă sau apropiată, a poziției, prefixele privative), J.-P. Weber descifrează onomastica inconștientă a lui Stendhal: Wanghen și Vanghel, de pildă, sînt variante ale lui „Wange”, „obraz” în germană; Sansverina înseamnă „fără severitate”: Stendhal = Stein („pietră”, „piatră”) + Dal (Dhal, „val”, „vale” = Val pierre, Val beyle, „Beyle cel rău”). Interpretările onomastice care pot părea fanteziste sau forțate, sînt justificate prin tehnicile descoperite în corespondență sau în jurnal. Dar cea mai mare importanță o acordă J.-P. Weber silabei VER-, care „conține nucleul tot destinul lui Stendhal”. VER- înseamnă „vert” (verdele cadrului tematic, al Mușcăturii, al Ptei dezonorante, al biografiei impure), dar și „verre” (sticla purificatoare a geamului prin care copilul Beyle îl vede pe Muncitorul tematic). Onomastic, lingvistic, destinul lui Beyle-Stendhal e redus la ambivalența și ambiguitatea unei singure și duble silabe. E jocul grav și fatal al lui Beyle de a se ascunde și de a se descoperi în același timp prin transparența unui pseudonim; pe de altă parte, e credința tematică într-o salvare miraculoasă care să se suprapună păcatului originar.

J.-P. Weber își construiește tehnica de analiză ca o reacție față de psihanaliză și față de relativitatea de „caleidoscop” a multiplicității, teoretice, infinite, de interpretări ale unei opere („deschise”). În ceea ce privește prima reacție, criticul nu este prea departe, totuși, de psihanaliză — și, mai aproape de noi, de psihocritică — pe care o repudiază, pentru că nu vede în ea decît o simplă investigație medicală a textului, considerat ca o colecție de semne clinice, ca o expresie simptomatice a unui conștient patologic. Inrudită cu psihanaliza, din care derivă, critica tematică (a lui G. Poulet, J.-P. Richard, J. Starobinski) e o „psihanaliză esențială” (Sartre), care descoperă locul



Aubin Pasque :

„Melci și zei”

preponderat ocupat de anumite teme în opera artistului, valoarea semnificativă a anumitor structuri. Iar înțelegerea temelor operei nu se poate face fără psihanaliză, ca *metodă* de investigație.

Metoda lui J.-P. Weber coincide pe alocuri cu psihocritica structuralisto-genetică a lui Ch. Mauron (programul teoretic al psihocriticii e publicat în 1958, *Des Métaphores obsédantes au mythe personnel*, în 1963). Scopul psihocriticii, constituită prin refuzul de a asimila psihanaliza clinică, incapabilă de a oferi o descifrare satisfăcătoare a operei de artă, este de a discerne în creație aportul surselor inconștiente și de a alege sensul esențial care poate integra cele mai multe semnificații posibile, la limită, totalitatea lor. După descoperirea, prin suprapunere de texte, și acceptarea trăsăturilor structurale obsedante, se studiază temele, gruparea și metamorfozarea lor (ceea ce Mauron numește critică „muzicală”). Materialul astfel ordonat este interpretat din unghiul gândirii psihanalitice: se ajunge la o anumită imagine a personalității inconștiente cu structura și dinamismele sale. Se verifică apoi, în biografia scriitorului, exactitatea aceste imagini, personalitatea inconștientă fiind, evident, comună omului și scriitorului. Dacă analiza psihocritică este validă, biografia trebuie să-i confirme rezultatele sau să fie, cel puțin, compatibilă cu ea.

După cum se vede, metoda propusă de J.-P. Weber nu este invenția sa. Ce aduce el nou este un plus de tehnicism și de statistică (modulațiile de „gradul zero” sînt simple înregistrări mecanice de frecvențe de cuvinte), tehnica „onomasticii tematice” și interpretarea „orizontului tematic” al modalităților afective infantile. Analiza tematică și-a aplicabilă sistematic decît la scriitorii cu o operă relativ omogenă, cu tendințe spre monomanie, care și re-creează lumea interioară. Balzac sau Molière, de pildă, n-ar putea fi reduși la o formulă, la monotematismul susținut de J.-P. Weber. Bi- sau plurivalenți nu sînt, după teoria sa, decît nevrotici. Analiza tematică este condiționată de cunoașterea amănunțită, dacă nu exhaustivă, a universului infantil. În lipsa unor suficiente informații (auto) biografice, rezultatele sînt nesigure. Cînd tehnica tematică este împinsă prea departe, se distruge valoarea estetică a operei. De altfel, J.-P. Weber nu „explică” opera ca prezență estetică, nefiind preocupat de valorificarea estetică a textului (el nu studiază decît scriitorii mari: aprioric, Stendhal este valoros), ci de descoperirea, în forme pure sau alterate (inverse), a motivelor prerenflexive, inconștiente. Opera e văzută ca un produs, cărui a se căuta punctul genetic. Explicația causală ar fi singura valabilă sau, în orice caz, cea mai importantă a actului critic. Dar această explicație, chiar tematică fiind, nu poate înlocui demonstrația de tip estetic.

Gruparea și analiza textelor se va face, desigur, în critica tematică, în funcție de temă și de modulațiile sale. Pericolul este de a pune pe același plan (de altfel, ca și în critica biografică, fie ea tradițională, freudiană sau sartriană) o capodoperă, o ciornă, un fragment de scrisoare sau de jurnal intim. Textul literar s-a transformat în *document*, în cifru care trebuie „decodat”; mai mult, nu e decît ocazia de a dovedi valoarea unui sistem critic. Riscul metodei este de a deveni o doctrină dogmatică: cercetătorul sosește în fața operei înarmat cu un sistem critic prestabilit (constituit în raport cu n opere literare, alcătuit, în mod necesar, din constrîngerii și exigente), a cărui valabilitate universală vrea s-o demonstreze prin lectura *tuturor* textelor stendhaliene (*toate*, textele, pentru a evita eventualul reproș de invaliditate a sistemului).

Analiza tematică structurează opera în jurul nucleului genetic, face o inevitabilă selecție, o ierarhizare în mulțimea sensurilor posibile, implicite sau explicite; ea îngustează domeniul de investigație, „specializîndu-l”, esențializîndu-l, „simplifică” opera și conține, prin chiar acest procedeu, o anumită doză de arbitrar. De aici, unele judecăți speculative și interpretări forțate, pentru a face textul ilustrativ să „între” în tiparul stabilit aprioric. Tot ce nu aparține temei și modalităților sale, elementele ireductibile sînt voit ignorate sau incluse în „nivelul explicit”, socotit de o evidență facilă. În schimb, proiecte nerealizate, esuate sau abandonate, mărturi autobiografice neînsemnate, citate din operă aparent banale capătă o importanță revelatoare prin racordarea lor la tehnica tematică. Prin reducerea operei la un joc de teme, motive și modulații, existența scriitorului și a operei par regizate de un destin fatal misterios.

Toți criticii moderni sînt conștienți că pretenția de a se introduce în „inimă” operei, pentru a o poseda total și definitiv, pentru a-i găsi sensul „adevărat”, este iluzorie. Exegezele lor, interesante, sfîrșesc toate prin a afirma caracterul mereu deschis al operei. Exasperat de pluralitatea ireductibilă a interpretărilor critice, J.-P. Weber e în căutarea unui „adevăr” unic și imuabil al operei. Crede sincer că l-a găsit prin analiza tematică, singura de valabilitate absurdă. E convins de necesitatea imperioasă a judecăților sale, singurele „adevărate”, la care se pot suprapune, neidentificîndu-se, infinitele opinii posibile. Din fericire, acest „adevăr adevărat” nu există. Criticul interoghează opera într-un anumit mod. Felul cum interoghează și răspunsul pe care îl obține e forma sa de a face critică. Critica „totală” nu e apanajul nici unei școli de critică (vechi sau noi). Analiza tematică, în ciuda pretențiilor de unicitate, nu poate „epuiza”, prin găsirea semnificațiilor ultime, definitive, opera literară — așa cum se vrea. Opera se poate „citi” în mai multe „chei”. „Cheia” lecturii weberiene este tema. E o tehnică de lectură validă și valabilă, pentru că prin ea opera se regăsește coerent. E un criteriu de organizare posibilă a „sistemului” Stendhal. E un nou mod de „decodare”, un sistem explicativ cu ambiții științifice, punct de plecare a unei vaste sinteze psihologice și filozofice profunde. Cunoașterea biografiei spirituale „implicite” deschide perspective inedite asupra operei, pentru că stratul „explicit” e determinat de personalitatea inconștientă, care nu e amorfă și haotică, ci organizată într-un sistem nebănuit de teme și motive-tip cu rol esențial în opțiunile existențiale. Dar investigația prerenflexivului trebuie continuată în planul conștient și estetic. J.-P. Weber nu face decît să adauge operei stendhaliene o nouă accepție posibilă, suplimentară, dar, în același timp, unilaterală, „profilată”. Singurul „adevăr” rămîne tot opera literară.

PETRUȚA SPINU

Italo Calvino:

„COSMICOMICĂRII, T-INDICE ZERO”

De-a lungul timpurilor, artiștii au înregistrat, oțensiv sau pasiv, seismele lumii în care trăiau, operele lor devenind astfel veritabile semnale de alarmă pentru îndrăzneji și înțelepți. Modalitatea artistică totoloidă variată în funcție de gustul epocii, (fidelul tabulei însă se înscriseră în valabilitatea eternă umanului avînd adînci semnificații pentru clipa prezentă, redimensionîndu-și multitudinea de sensuri pentru fiecare generație de cititori. Anticii au gustat tragedia, contemporanii luminisților prețeau comedia, „la belle-epoque” susținea în ritmul melodramei, oamenii ultimilor decenii ale super-tehnicității secolului XX, caută în formula științifico-fantastică un plus de informare sau clipe deconectante în praștia neversosimilului, posibilitate rară de evadare. Fantasticul de azi ocupă locul basmului copilăriei omenirii și creatorii lui se străduiesc să-l mențină la nivelul valențelor educative, politice, sociale cunoscute de acesta din urmă, să indice semnelor lor prin intermediul unor „lumi posibile” însușele concerigene ale prezentului. Nu mă refer aici la variația „de anticipație”, ci la așa numita literatură narativă-emblematică, care, bazată pe riguroase cunoștințe științifice de ultimă oră, circumscrie unei povestiri oarecare, vîndînd neasurte potențe alegorice, dezvoltă mereu înfrîngul căuștor de adevăruri, prin simboluri moderne, înfrîngînd de realități” care formează lumea reală ușor perceptibilă.

Un strălucit reprezentant al acestei literaturi este și scriitorul italian Italo Calvino. Aldieri de Dino Buzzati, el tînde, printr-o asimilare creativă a raționalismului clasic, spre deplina înțelegere a condiției umane, a omului contemporan situat între sentimente, pasiuni, păcate delinctorii speciei sale, și inconsistență, deersonalizarea lentă a individului, încadrînd într-un spațiu critic, supus trecerii inevitabile a timpului, alături și mereu același. Sensurile filozofice ale acestei realități complexe transpuse în simbul volitional al autorului, discipol distins, în substratul operei sale, al moralistului Montesquieu.

Materie amorfă prinzîndă treptat nebănuite și certe contururi, etele, gataxi, nebuloase, anoste stapii de tren, luna și pămîntul, apropiate pînă la floare și de pîrtindu-se inevitabil, „fericite cioplasmatică”, dinorați, atomi de hidrone, strălucitori, împelzi, proaspeți, umezi ca roua” prădati, ascunși sau totogolii asemenea unor bande bile în curbură spațiului în continuă expansiune, Arheopterix și autotomobile oand în noaptea pe soarele ultramoderne, anafira luminii, cristale și culori, prognosticarea Invadării Mesopotamiei, hiponotami, boahahl, „avloagne cu ciorchînă de bombe” etc., sînt numai cîteva piese ale luxuriantului decor cosmogonic încrustat sporadic cu tusee colidene, prezenta de Calvino într-o adevărată invazie de lanțete exuberanță, în ciclurile sale de povestiri „Cosmicomicării” și „T-Indice Zero” (Editura Univers, 1970, traducere de Sanda Sora). Un Candido atemporal și aspașaj, un înțelept bătrîn cît universul, glumei serios și profund, străbate cu nonsalanță, sfîrdînd anti-lumină, spații înfrînute, Viziunea cosmică îi dă noi perspective în cunoașterea pămîntului văzului în diferite ipostaze. Lupta dintre noi și vechi dăsu pe același lundal al mentalității închinate, mărginite, anchilozate, cu izbinzi posibile numai prin sacrificii, cu supraviețuiri ridicate pe răsturnări totale ale bazelor existențiale, se perpetuează tenace, patetic, dramatic. Forța inertială sau cea a obștinuței sînt obstacole neînțele în ansamblu schimbărilor de orice fel și atunci cînd circumstanțele se transformă în obștină, materialitatea oamenilor refuză frumuseții sau bunuri, neagă decurgînd „fiteac” din necunoașterea lor.

Cognoscibilitatea lumii, devenită „transparentă sieși”, permite constatarea repetitii infinite a unor fenomene, stări, sentimente. „beza spațiului-împ” fiind ordonat alcătuit în sisteme stabile odată pentru todeauna. Impotriiva acestui ordin, lanțete fascinată a omului, aflat în lala necuprinderii, imensității și varietății lumilor, se vrea nelimitată, eliberată de monotonă căsuță a unei vieți previzibile, adesea generatoare de „flinte fără formă, fără culoare, arămezi de viscere, adunate de bine, de rău, la un loc”, neavînd „nici cea mai mică grîdă de ce să facă cu ele înșile, de cum să se exprime și să se prezinte într-o formă stabilă și împinșă... Pleacă, vin, se dau puțin la fund, plutesc”. Își consumă o existență inutilă într-o permanență și suficiență beatlitudine.

Poet al unui univers conștient cu răcoare științifică, umorist fin și pîrtînzător, Italo Calvino remarcă cu luciditate adevăruri „din veac” despre locuitorii planetei noastre, distanța cosmică potențînd autentice constatări sale, aflate între vizionarismul tragic al genezilor lui Tanquy și ironia spumoasă a lui Elfel din „Facerea lumii”.

L. BURDUJA

POLITICUL—CUNOAȘTERE ȘI CREAȚIE

(urmărire din pag 1)

meniu, cum filozofia este politica în domeniul teoriei, mai precis în fața științelor; fără același concept, practica teoretică a intelectualului — colectiv, nu putem explica cum filozofia reprezintă științificitatea în politică (științificitatea care nu se realizează însă prin transferul practicii filozofice în politică, ceea ce ar trăda o înțelegere mecanicistă, ci prin edificarea propriei practici teoretice a intelectualului — colectiv, o practică originală, specifică, practică teoretică ca conștiință a acțiunii practice).

Practica politică a P.C.R. vehiculează o filozofie a cărei categorii fundamentale nu este altă decât a existenței (sociale), cit aceea a actului, a relației. Practica politică conduce la exigența caracterului „operatoriu” al cunoașterii, care învederează că realitatea nu se poate defini în afara operațiilor tehnice sau intelectuale prin care ea este înțeleasă și transformată. Iar cunoașterea capătă caracter operatoriu cu condiția practicii teoretice, ca totalitate a acestor operații tehnice sau intelectuale.

Practica teoretică justifică ideea priorității întregului față de părți. Ea „traduce” în concepte relaționale realitatea însăși, relevându-se că perfecționarea socială trebuie să plece nu de la un element sau altul al vieții sociale pentru a perfecționa adițional ansamblul vieții sociale, ci de la această existență înțeleasă în totalitatea sa, ca bloc funcțional, ca bloc istoric, pentru a cobori la și nu a urca de la elemente primare. Dar această înțelegere a perfecționării este posibilă doar prin apelul la practica teoretică, căci aceasta creează categoria de structură. Încît, P.C.R. nu critică și îndreaptă o inexactitate sau un amănunt al unui domeniu sau altul al vieții sociale, desfășurând o perfecționare adițională, ci desfășoară o perfecționare a totalității, a structurii sociale. Această per-

fecționare, înainte de a fi act, este concept, pentru că în acțiunea sa practică-politică P.C.R. desfășoară un demers teoretic, creînd mai întîi în planul practicii teoretice (concepte), și apoi în planul practicii politice (acte). P.C.R. o deosebit, în procesul perfecționării, evidența de esență, și cum ultima există în stare pură numai în plan gnoseologic, ea nu s-a putut delimita decît în cadrul practicii teoretice a partidului. Aceeași practică teoretică, prin mișcarea din interior a adevărului (mișcarea conceptelor), dezvăluie interrelația categoriilor de structură și de perfecționare, care devin astfel instrumente teoretice ale practicii teoretice. Mișcarea conceptelor subsumate categoriei de perfecționare este condiția teoretică a procesului obiectiv al perfecționării. Rezultă că a schimba obiectul perfecționării (viața ca totalitate) înseamnă a schimba perfecționarea însăși privită ca obiect, înseamnă deci a schimba (a dezvolta) practica teoretică. Se evidențiază aici dialectica practicii teoretice. Acest atribut explicitează natura creatoare a cunoașterii de către partid a realității obiective și, prin aceasta, natura creatoare a practicii sale politice, a activității sale sociale. Am vizat exemplul perfecționării, mergînd de la efect la cauză, pentru a ajunge astfel la statuarea practicii teoretice a partidului.

Producerea cunoașterii reprezintă un proces care are loc în întregime în gândire, totalitatea concretă ca totalitate gândită, ca concret — de — gândire, este un produs al gândirii. Iar travaliul gândirii asupra materiei sale prime constituie practica teoretică. Aceasta constă în prelucrarea în concepte a intuiției și a reprezentării. Vorbim aici de practica teoretică a științei, dar aceasta, ca simburile epistemologice al practicii teoretice a partidului, face ca însăși această practică să aibă finalitate epistemologică. Dar, dacă practica teoretică a știin-

ței produce adevărul științific, practica teoretică a acestui intelectual — colectiv care este partidul își găsește finalitate epistemologică în asimilarea acestui adevăr în vederea unei activități practice adecvate. Cum însă această asimilare poate fi ea însăși științifică sau nu, rolul practicii teoretice a partidului este de a asigura științificitatea asimilării adevărului științific în practica politică. Ceea ce presupune criteriul științific de asimilare a adevărului științific. Și intrucît sint criteriul științific, căci acestea sint produse în practica teoretică a partidului, apare finalitate epistemologică. Transferul adevărului științific din știință în activitatea practică nu se poate face direct, ci numai prin această verigă mediată care este practica teoretică a partidului.

Cînd Lenin scria că trebuie cu orice preț să ne fixăm drept sarcină „să învățăm și apoi să verificăm ca știința să nu rămînă ... literă moartă sau o frază la modă...”, ca știința să ne intre cu adevărat în sine, să devină pe deplin și într-adevăr un element component al vieții noastre de toate zilele”, avea desigur în vedere conștiința existenței practicii teoretice a partidului, ca travaliul de transfer științific al adevărului științific în activitatea practică.

Dacă de temeinicia practicii teoretice a partidului depinde elaborarea unei linii politice creatoare, înseamnă că nu este nici pe departe îndăjuns cunoașterea adevărului științific, demersul practicii teoretice a științei. Valorificînd practica teoretică a științei practice teoretică a partidului vizează problema nemijlocită a opțiunilor finalizatoare: a cunoaște pentru a transforma, nu a cunoaște pentru a cunoaște. Știința marxistă e drept urmărește și ea tocmai același lucru. Dar o face nu în limitele practicii sale teoretice, a cărei finalitate este enunțarea adevărului, nu a practică a

științei, ci ca știință a practicii, deci în alt plan, în planul acțiunii politice, în planul politicii, ca moment teoretic al politicii)? Practica teoretică a partidului acoperă distanța de la adevărul în sine (al științei) la adevărul pentru sine, mai bine spus pentru noi. Distanța care este de la cunoașterea la acțiune. Nimic n-ar dăuna mai mult practicii politice decît saltul fără acoperire peste acest spațiu teoretic specific.

Practica teoretică a partidului este un moment „sine qua non” al activității politice a P.C.R., ceea ce presupune recunoașterea unui simplu dar mare adevăr: practica teoretică a unui partid nu se imprimă, nu se copie, și cu atît mai puțin nu pot fi impuse din afară criterii de desfășurare a acesteia. După cum precizează Documentele P.C.R., se poate învăța din experiența altor partide, dar și în acest caz practica teoretică a partidului filtrează, adaptează, valorifică experiența altui partid. Practica teoretică se face, se construiește. După cum nu pot fi impuse tipare în linia politică și în practica politică a unui partid, la fel nu pot fi impuse tipare nici în desfășurarea practicii teoretice a unui partid. Mai precis, pentru că practica teoretică a unui partid este incompatibilă cu tiparele de gîndire, linia politică și practica politică sint incompatibile cu tiparele soluțiilor apriorice și, respectiv, a modalităților predefinite de acțiune practică. În această privință, întîlnim în Documentele partidului o afirmație cu claritate de cristal: „Dată fiind diversitatea condițiilor de construcție socialistă, nu există, și nu pot exista tipare asu rețete unice, nimeni nu poate hotărî ce este just și ce nu pentru alte țări sau partide. Elaborarea, alegerea asu schimbarea formelor și metodelor construcției socialiste constituie un atribut al fiecărui partid marxist-leninist, un drept suveran al fiecărui stat socialist” (Declarație cu privire la poziția P.C.R., Ed. pol., Buc., 1964, p. 40—41).

cartea științifică

VLADIMIR KRASNESKI:

ORIENTĂRI ÎN ȘTIINȚELE MUNCII

Ediura Științifică adaugă la „Colecția Payché” lucrarea *Orientări în științele muncii*, de Vladimir Krasneski, autor cu numeroase contribuții în acest domeniu. (Atestatul ergonomic și implicațiile sale economice, 1958; Pregătirea ergonomică a specialiștilor, 1967; Ergonomia și aplicațiile ei, 1967; Studiul profesunilor, 1969; Spre un sistem al științelor muncii, 1969 etc.).

VL. Krasneski selectează și sintetizează, încă din primul capitol, aspectele complexe care interrelaționează munca și subliniază importanța considerării unitare a conceptului muncii drept un sistem condiționat interior și exterior de elemente cărora le acordă statutul de subsisteme. „În cazul muncii, noțiunea de sistem este o categorie dinamică, acțională...” (p. 7).

Subsistemele sint utilizate de subiecți, obiecte, mijloace și scopuri. Aceasta formulare sintetică permite autorului să pună în ecuație sistemele socio-istorice, dimensionîndu-le sincronic, să stabilească determinările socio-istorice, fie prin intervenții instituționale, legislativ-reglementative, relațional-contractuale și teologice, fie, indirect, prin mijlocirea unor factori cauzali intermediari. Autorul conchide: „Logic nu putem vorbi de funcționalitatea sistemului fără în considerare natura fiecărui subsistem. Aceasta înseamnă că indiferent de scopul urmărit, elementele care condiționează rezultatul sint, cu ponderi diferite, tehnico-materiale, ideale și biopsihosociale, după etajele lui „S” (p. 20). „S” fiind simbolul subsistemului denumit subiect singurul sintraietal — celelalte subsisteme avînd caracteristici liniare.

În capitolele următoare, se analizează succint procesul muncii prin prisma funcțiilor și comportamentului elementelor care îl compun (subiect-obiect-mijloace). Această analiză indică starea și stadiul de funcționalitate al întregului sistem, reglat atît de fiecare element în parte, cît și de intercondiționările aferente și eferente dintre ele.

Considerăm utilă precizarea că în procesul muncii se făuresc nu numai bunurile necesare societății și individului, dar se cristalizează și se șlefulesc elementele fundamentale pentru satisfacerea necesităților spirituale. Ne referim la două aspecte paralele, ce asigură bivalența unui proces unic și unitar, ripostă la acțiunea entropică a naturii. Prin muncă, omul devine oponentul naturii, acumulînd negentropie, atît în bunuri materiale cît și spirituale.

Capitolul „Intervenții I” se referă la modalitățile care pot remedia stadiile critice ale sistemului muncii. Aceste prime intervenții au caracter unilateral și cuprind aspectele de adaptabilitate ale subiectului la „profesiune” și la un post de muncă considerat imuabil. Debutul adaptării poate fi nominalizat diferit, în funcție de parametrul „timp”: a) înainte de profesionalizare (orientare profesională); b) în momentul încadrării în muncă (selecție profesională); c) în timpul muncii (adaptare profesională).

Referitor la selectarea subiecților numai prin testare (mai ales de aptitudine), autorul apreciază că: „testarea este net depășită de mobilitatea profesunilor”, aș completa: și de dinamica formativă a subiecților.

Capitolul „Intervenții II” trece în revistă dezideratele majore care marchează începutul și evoluția pînă la zi a perioadei ergonomice. Merită subliniat faptul că în acest capitol, mai pregnant ca în celelalte, sint prezentate valoroase realizări obținute în acest domeniu în țara noastră.

Analizînd ergonomia în accepția lui B. Metz, ...ca un ansamblu de științe susținute să furnizeze cunoștințele necesare pentru adaptarea reciprocă între om și mașină”, autorul ne oferă o succintă prezentare a domeniului ergonomic, precizînd sfera și metodologia proprie acestuia și prezentînd laturile sale caracteristice: topoergonomia, bioergonomia, ergonomia informațională, ergonomia de corectare sau proiectare, ergonomia produsului, ergonomia postului, ergonomia de concepție sau euristică, ergonomia estetică, ergonomia aplicativă etc.

În accepția autorului, ergonomia se situează la incidența acelor discipline capabile să faciliteze corespondența eficiență și reciprocă om-mașină-loc de muncă.

Capitolul „Gestune” pune în discuție două din funcțiile de bază și de mare actualitate ale oricărei activități: organizarea și conducerea. Nu se pot concepe o unitate, o productivitate și un proces de muncă necondiționate de o funcționalitate organizatorică adecvată. Funcția de conducere este elementul care, pe baza unei repartii judicioase și fiind în seama de sarcinile limitative, contribuie la optimizarea procesului muncii, în raport cu posibilitatea realizării obiectivelor propuse. Organizarea este o variabilă determinantă pentru rezultatul sistemelor tehnic-muncă, fiind în același timp și o condiție a subiectului.

În sistemul tehnic — materializarea instituțională a sistemului muncă-conducere revine „decidentului”, a cărui sferă și conținut sint cuprinse în reglementări. „A analiza sfera reglementărilor sociale privind munca, înseamnă implicat a privi un sistem tehnic ca subsistemul unui sistem integrator, care face parte, la rîndul lui, din sistemul global al muncii și al economiei unei țări” (p. 106).

Cu „Reglementări” și „Sistemul științelor muncii” se consumă ultimele capitole ale lucrării. Lucrarea este însoțită de o cuprinzătoare bibliografie organizată după tematica abordată în cuprinsul cărții.

În finalul cărții autorul conchide că sistemul științelor muncii nu este închis. Mereu vor apărea științe care vor completa acest sistem deschis. Această părere este în spiritul contemporan de gîndire multidisciplinară și mai ales interdisciplinară, de contracurare a hiperspecializării diacronice. Autorul militează astfel atît pentru conlucrarea științelor înrudite, cît și îndepărtate, aceasta pentru că „... efortul conlucrării dintre științe... este tot atît de legitim ca și cel al investițiilor în om. În adevăr, este efortul de a da omului suprema demnitate — aceea de constructor al propriei economii, al propriei societăți, al propriului destin” (p. 134).

Dr. VLAD CONSTANTINESCU

MONOGRAFIE *

Inițialiva de a înocmi monografia Izebelei Sadoveanu **, aparținînd grupului de autori C. Barbu, L. Benari și G. Popescu, răspunde nu numai unei cerințe de ordin științific, ci și unei deziderat de ordin politico-social, acela al evidențierii aportului unei înflăcărate militanțe la lupta pentru emanciparea țării și pentru pace.

Deși cei trei autori semnează capitole diferite, lucrarea — totalizînd 255 p. — este unitară, sub aspectul concepției și al formei de redactare. Bine documentată, ea se impune prin capacitatea de a releva în descrieri, evocări, caracterizări și aprecieri critice, momentele marcante din viața Izebelei Sadoveanu, începînd cu copilăria și perioada studiilor — cînd a luat și primul contact cu problematica politică și socială a timpului — și continuînd cu epoca activității didactice și pedagogice, cu sublinierea contribuției în direcția răspîndirii curentului școlii-actieve și „școlilor noi”, aplicării sistemului Montessori, îndrumării învățămintului preșcolar, promovării învățămîntului de fete și coeducației, cu prezentarea lucrărilor științifice și stabilirea jocului pe care-l ocupă în pedagogia românească.

Într-o modalitate similară, lucrarea pune în evidență activitatea literară a Izebelei Sadoveanu, colaboratoare constantă — timp de peste jumătate de veac — la „Viața românească” și la „Adevărul literar și artistic”, precum și contribuția sa în direcția literaturii pentru copii și tineret.

Lucrarea a urmărit să explice acțiunea Izebelei Sadoveanu ca o realitate determinată de complexul condițiilor economice, sociale și culturale ale timpului. În felul acesta, meritul ei sporos, nu numai din punctul de vedere al modalității științifice de abordare, dar și prin bogăția de date și relații pe care le prezintă, ilustrînd o epocă destul de întinsă (ultimile trei decenii ale secolului al XIX-lea și primele patru ale secolului al XX-lea).

Evident, în paginile unui studiu în colaborare, nu s-a putut efectua o analiză pe verticală a sistemului de idei pedagogice ale Izebelei Sadoveanu. Însă lucrările și articolele (editate și inedite) prezente, conțin suficiente elemente din care să se poată desprinde geneza gîndirii sale pedagogice, modalitatea în care ea reflectă influențele (străine și autohtone) primite, elementele ei originale și viabile.

STELA IANCU

EXERCIIII

PARADOXUL SPECIALIZĂRII

— Știi că Leeuwenhoek a fost, acum trei sute de ani, primul vinător de microbi? El, cel dintîi, a șlefuit cu mîgălă, ca și Spinoza, lentile minuscule, cu ajutorul cărora a reușit să perceapă lumea de fîițe fabuloase ce se ascunde într-o picătură de apă.

— Am auzit. Imi închipui că acest domn Leeuwenhoek a fost un strălucit biolog.

— Aici stă ciudățenia. Aproape că ezit să-ți dezvălui secretul. Află că Leeuwenhoek a fost negustor și ușier la primăria din Delft.

— Foarte ciudat. Dar atunci ce făceau specialiștii, naturaliștii din vremea aceea?

— Aceștia credeau în generația spontană. Vrei un roi de albine? Trebuie să uci un juncan printr-o lovitură în moalele capului, să-l îngropi în picioare cu coarnele afară, așteptî o lună de zile, apoi ta coarnele cu ferestrăul și din ele ies roiul. „Specialiștii” mai credeau că din fermentarea grăunțelor împreună cu o cămașă murdară se nasc șoareci, că din busuioac ies scorpioni, din nămol broaște, vespule, din bălegar...

— Dar atunci faptul că Leeuwenhoek n-a fost de specialitate i-a venit în ajutor, ferîndu-l de prejudecățile vremii.

— Chiar așa. Era un om incult, nu cunoștea latina, care era limba științifică a timpului. În felul acesta a putut să ia totul de la început și să descopere viața microscopică. Avea în schimb calități de cercetător: perseverență, curiozitate, exactitate, precizie.

— Dar Pasteur, cel mai celebru vinător de microbi?

— Nici acesta n-a fost de specialitate. Era chimist.

— Ciudat! Cel puțin în matematică cred că succesul este rezervat specialiștilor.

— Nici chiar aici totdeauna. Iată-l, ie exemplu, pe Fermat, căruia ti datorăm vestitele teoreme. De formație urist, a fost consilier al Parlamentului din Toulouse. Cei din familia Bernoulli, care a dat o serie de ma-

tematicieni celebri, se pregăteau u-neori pentru altă carieră (Jacques — teologia, Nicolas — dreptul, Daniel — medicina), dar apoi pasiunea matematicii izbucnea. Ramanujan (1887 — 1920), un mic funcționar din Madras nu avea pregătire universitară și pînă la vîrsta de 27 de ani a meditat independent, obținînd rezultate surprinzătoare. Astăzi, scriitorul Raymond Queneau, maestrul al umorului modern, susține comunicări de matematică la Academia Franceză.

— Oare pentru a face descoperiri în astronomie ar trebui să mă fac botanist?

— Nu-i rău. Gîndește-te, numai cîte comete și nave au fost descoperite de amatori.

— Dar în fizică?

— Otto von Guericke era jurist, Denis Papin medic și la fel Galvani, J. R. Mayer și Helmholtz. Benjamin Franklin a fost om politic, iar Faraday a început prin a fi legător de cărți. Dintre inventatori, Morse (alfabetul) și Daguerre (fotografia) au fost pictori, iar constructorii de dirijabile Zeppelin, Gross și Parseval erau ofițeri.

— Și unde s-au mai distins amatori?

— În arheologie. Schliemann, cel care a dezgropat Troia, era un pricepat negustor, iar Humann, care a scos la lumină Pergamul, inginer de căi ferate. În decifrarea sanscritei s-a distins magistratul W. Jones, a cuneiformelor ofițerul politician Rawlinson, a hieroglifelor medicul Thomas Young și profesorul de istorie Champollion.

— Dar dacă descoperirile le fac diletanții, atunci specialiștii ce fac?

— Ei transmit cultura: „Cultura este un instrument minuit de profesori pentru a fabrica profesori, care, la rîndul lor, vor fabrica profesori” (S. Weil).

— De unde izvorăște capacitatea inventivă a amatorului?

— Din pasiune și independență. Diletanții sint acei care, după sensul original al termenului, se consacră unei arte sau științe per il loro diletto,

pentru propria lor voluptate. Ei pot face abstracție de interesele mărunte, profesionale, de relații și de co-terie. Afară de aceasta, se pot ridica deasupra prejudecăților timpului. Ceea ce înseamnă că pot fi vizibili, angajați în cele mai stranii aventuri intelectuale, dar tot așa de bine pot fi și etici, înfruntînd epoca cu viziuni ale viitorului.

— În timp ce specialiștii...

— Aceștia înaintează mai greu din cauza prudenței științifice, care le-a intrat în sine. Erudiția constituie deseori o povară, care taie avîntul și închide drumurile. Știința depozitată oferă sentimentul certitudinii, știința în mers nu poate crea neliniște.

— Nu putem însă nega aportul specialiștilor, mai ales atunci cînd s-a ajuns într-o fază avansată a investigațiilor. Marea galerie a creatorilor, de la Galilei și Neuton la Bhor și Heisenberg, stă mărturie.

— Firește. Să observăm însă că modul în care omul de știință își atinge felul poate să varieze larg. Unul izbutește cu perseverența în timp ce altul cu imaginația, unul colecționînd fapte în timp ce altul doar cugetînd. Diletantismul constituie o astfel de cale. Ceea ce înseamnă că un specialist poate aborda o temă științifică în maniera diletanțului. Îndrăznesc să cred că Einstein, de formație fizician, a fost un genial amator de matematică.

— Dar astăzi, cînd știința s-a profesionalizat și specializat la extrem, devenînd tot mai complexă și mai esoterică, mai rămîne vre-o parcelă la dispoziția amatorilor?

— Trebuie să recunoaștem că arta nobilă a diletantismului a devenit în vremea noastră mai greu de practicat. Știința contemporană cere cunoștințe avansate de matematică și aparatură complexă. Specialiștii își iau revanșa.

— Epoca diletantismului a trecut deci.

— Nu te grăbi. Este doar o eclipsă. Educația științifică înaintată și de bună calitate, care se face astăzi pe scară tot mai largă, va face posibilă renașterea diletantismului la un nivel superior. Matematica și ordina-toarele devenînd bunuri comune, amatorii vor putea în curînd să asalteze iarăși cu dezinvoltură secretele științei. Spre binele științei.

PETRE BOTEZATU

*) Ediura Didactică și Pedagogică, Buc., 1970.

DESCIFRAREA LIMBII TRACO-DACILOR (I)

(farsă sau parodie)

Ca mulți alții, am rămas și eu uluit, citind, în câteva numere din „Săptămâna culturală a Capitalei”, începând cu 22 ianuarie 1971, niște articole și comentarii vizând „descifrarea” integrală a inscripțiilor pelasgo-traco-daco-ilire etc., pe care trei autori — mie necunoscuți până la acea dată — pretind a o fi făcut: Iordache Moldoveanu, Bălașu Moldoveanu și Nicolae Aghinii. Interesează, în fond, mai puțin dacă numiții vor fi existând sau nu în realitate, dacă sint ori nu specialiști: rezultatele contează în primul rând. Căci se întâmplă — ce-i drept, uneori — ca nespecialiștii să facă descoperiri epocale (nu este cazul acum), la care ar rivni chiar savantul de profesie.

Fără îndoială, toată zarva declanșată în marginea „faimoasei” descifrări a inscripțiilor „pelasgo-iliro-traco-geto-dace”, „protolatine și protoromane”, ar trebui privită de pe poziții mai sobre și mult mai apropiate de adevărul științific, ascuns la o mare adâncime, căutând a da o interpretare adecvată realității (ilor etno-lingvistice și cultural-istorice angajate într-o discuție care se întinde pe o perioadă mai mare de 150 de ani de tentative, dibuiri și clarificări. Trecind, așadar, peste probabilitatea unei farse, cum bine a remarcat Ion C. Coja (în aceeași revistă, nr. 8 din 29 ianuarie a.c., p. 13) (autor al citorva ipoteze, foarte plauzibile, cu privire la istoria articolului în limba română: vezi studiul d-sale apărut în *Sistemele limbii*, București, 1970, p. 164—172) sau a unei parodii istorico-lingvistice (vezi D. Macrea, „România literară”, nr. 5, din 28 ianuarie 1971, p. 12), de care nu ne îndoim încă, noi ne vom referi, în continuare, mai ales la unele considerații lingvistice și istorice (în sens larg) pentru a încerca să elucidăm problemele ce au constituit obiectul disputei mai sus pomenite. Nu vom spune niciodată că diletantul sau amatorul nu se poate „vîri” — pe propriul risc — în orice dispută științifică pofteste. Dar faptul că Otto de Guericke, Schliemann, Papini, Francklin, Zepelin, Faraday, Buffon ș.a. au făcut descoperirile cunoscute azi de toată lumea, nu constituie o garanție că cei trei abili autori citați nu vor fi dat greș — în

tezele principale sau (și) în detalii — inducându-i în eroare pe cititorii neinițiați. Specialiștii și-au spus de mult cuvîntul — și o fac în permanență și în zilele noastre — în lucrări variind ca proporții, concepție sau metode de lucru, mai ales filologice-lingvistice și cultural-istorice de netăgăduit. Astfel, în ultimii ani, numai I. I. Russu a scris trei cărți voluminoase consacrate domeniului supus dezbaterii: *Limba traco-dacilor* (ed. a II-a, București, 1967, 253 p.), *Ilirii. Istoria — Limba și onomastica — Romanizarea* (București, 1969, 302 p.), *Elemente autohtone în limba română. Substratul comun româno-albanez* (București, 1970, 269 p.), fără a mai aminti de *Tratatul de Istorie a limbii române*, elaborat de Academie, vol. II, București, 1969, p. 313 — 365 (autorul capitolului: C. Poghiric). Deci, teza după care urme de limbă *geto-dacică* (mai exact *daco-moesiană*) s-au perpetuat pînă astăzi în graiul românilor nu are nimic nou (și) revoluționar: o găsim în orice manual școlar sau universitar, unde sînt citate ori ar trebui să fie exemple concrete de tipul cuvintelor următoare: *abur, argea, baci, baltă, brad, brînză, Brusture, bunget, buză, căciulă, cătun, ceață, cioară, copil, doină, droaie, fărîmă, fluier, gard, gata, ghionoaie, ghiuș, grăpă, gresie, groapă, grumaz, mal, mazăre, măgură, mărar, minz, moș, mugur, năpîrcă, noian, pîrtiu, rață, rinză, scăpăra, scrum, simbur, spuză, stîna, strungă, șopîrlă, țap, țarc, urdă, viezure, zgardă* etc. unele dintre ele discutabile, ca și diverse fenomene fonetice și gramaticale.

Dar I. Moldoveanu, B. Moldoveanu și N. Aghinii pretind:

1. a fi descifrat integral și corect (nu avem însă nici o dovadă cît de cît certă sau probabilă) inscripțiile din pelasgă, iliră, frigiană și runică (aceste din urmă fiind considerate „hyperboreene pelasgo-trace”);

2. a fi demonstrat că „limba lor colectivă” este o protolatina, care în exclusivitate adevăratele literele alfabetului sînt factori comuni pe lângă serii de noțiuni și elemente lexicale, în afara altor confirmări;

3. că în regiunile carpatice se poate vorbi de o aceeași populație indo-europeană unită-

ră „pelasgo-tracă geto-dacă protolatina”;

4. că există relații directe între hitiți și daci „nu numai în ce privește indoeuropenismul ci și protolatinitatea lor”, idee reluată în neumarate pasaje din „demonstrațiile” celor trei autori;

5. că inscripția de pe inelul de la Ezerovo ar fi fost scrisă „într-o variantă a alfabetului propriu pelasgo-traco-dacilor”; deci, față de păreri exprimate anterior și în prezent de specialiști — potrivit cărora pelasgii, tracii și ilirii nu ar fi avut o scriere proprie, se face acum afirmația, în „Săptămîna”, că aceștia vorbeau o limbă unică (cu deosebiri dialectale și), poate, și de argou, cum se întreba cineva) și că ei sînt autorii alfabetelor din spațiul carpato-danubiano-balcanic, microasiatic, egeic etc.

Fără a intra în prea multe amănunte, vom insista, totuși, asupra cîtorva elemente, esențiale, de judecată, de pe urma cărora se va putea trage concluzia că, eliminînd unele adevăruri banale (ca, de pildă, că am avut niște strămoși traco-daci, care, însă, nu erau, așa cum afirmă d-ilor, protolatini), ne aflăm, de sigur, în fața unei farse sau parodii, în care *falsitatea necontrolată și ignoranța sînt la loc de cinste*. Iată, deci, puținele noastre observații și semne de întrebare ce urmează a fi puse după fiecare cuvînt scris, negru pe alb, de cei trei autori:

1. Dacă „limba, istoria, arheologia și alte caractere ale civilizațiilor spun că triburile indo-europene au trecut din nordul pontic în Asia Mică...”, nu au urmat, așadar, o cale inversă, admisă de unii arheologi azi, este absurd să acceptăm ideea înrudirii etimologice dintre *armeni și aromâni, felahi și ralahi*, denumirea rîului *Jordan* și cea a *Dunării* etc. Acestea sînt simple coincidențe exterioare, cuvintele citate nu provin dintr-o bază comună, deci. Procedînd după metoda aplicată de cei trei autori, ar trebui să admitem înrudirea dintre limbi situate la distanțe enorme. Cf., de pildă, *Andi* (sat în Caucaz și munți în America de Sud); *Athenai* (orașul în Grecia) și *Atena* (trib în America de Nord); *Kares* (trib în Asia Mică) și *kare* (trib în America Centrală); *Laos* (oraș și riu în Italia Meridională și regiune în Indochina); *myssi* (trib vechi din pe-

ninsula Balcanică) și *musă* (trib în Noua Guinee); *Po* (riu în Italia și oraș în China) etc. În felul acesta, se poate, desigur, demonstra orice dorim, ceea ce nu înseamnă însă că „descoperirea” noastră ar avea vreo valoare.

2. Pretențiile autorilor de a fi descifrat inscripțiile pelasgo-traco-ilire, de a fi stabilit, într-un glosar indicînd sensurile la aproape 100 de cuvinte din limba frigiană, nu sînt prin nimic argumentate în disertațiile lor. Lăsînd, deocamdată, la o parte pelasgo-traco-ilira, să vedem în ce constă noutatea descoperirii privind lexicul limbii frigiene. Eu știam, de prin 1958, că s-au dat interpretări plauzibile pentru aproximativ 60 de unități lexicale (din glose și inscripții), iar 1966, Otto Haas, la care I. Moldoveanu, B. Moldoveanu și N. Aghinii trimit într-un loc (este vorba de *Die phrygischen Sprachdenkmäler*, Sofia) citează cu mult peste 20 asemenea cuvinte, studiate cu competență de ilustrul profesor de la Salzburg.

3. Confuziile celor trei autori sînt peste măsură de mari, cînd ei revendică între strămoșii românilor nu numai pe *geto-daci, tracii și iliri* (cum, de altfel, s-a mai spus și se spune încă), ci și pe *pelasgi*. Realitatea este că aceste popoare vorbeau limbi diferite, înrudite între ele la nivel indo-european (în sensul că toate provin dintr-un izvor comun). În componența poporului și a limbii noastre nu au intrat, din neamurile aflate pe acest teritoriu nord-dunărean înainte de venirea romanilor, decît *geto-dacii* sau, mai precis (vezi *Tratatul de istorie a limbii române*, vol. II, p. 313 și urm. *daco-moesienii*). Elementul *dac (daco-moesian)* este asemănător, dar și deosebit de cel *trac propriu-zis* de la sudul Dunării, idee care apare deja la B. P. Hasdeu. Într-adevăr, există numeroase argumente din domeniul foneticii, toponimiei etc. care vin în sprijinul acestei concepții. Deosebiri, *frapante*, observabile între *dacă* și *tracă*, îndreptățesc afirmația că ele erau limbi diferite. Dacă situația s-ar prezenta altfel, atunci ar fi trebuit:

a. să avem posibilitatea de a reconstitui o limbă comună, nu să recurgem direct la norma indo-europeană;

b. să nu existe deosebiri în repartiția geografică a numerelor de locuri la nordul și sudul Dunării (în primul caz, elementul *-dava*, în cel de-al doilea, *-para* s.a.);

c. traca să nu posede mutație consonantică, un fenomen fonetic deosebit de originalitate, care mai apare și în germanică, armeană, dar lipsește în limba dacilor (a daco-moesienilor).

A. VRACIU

Există în literatura română

CÎNTECUL LUI POTOCKI?

În articolul intitulat *Cîntecul lui Potocki*, publicat în „Romanoslavica”, IV, 1960, p. 187—202, prof. Ion Const. Chițimia a studiat Stihurile omului strein descoperite, alături de alte texte copiate în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, în manuscrisul 1163 de la Biblioteca Academiei (foile 36 recto — 37 verso) și a ajuns la concluzia că ele reprezintă o elegie care încearcă să deplîngă, în general, soarta omului ajuns printre străini, iar în mod special înstrăinarea și suferința hatmanului polon Nicolae Potocki, căzut prizonier la cazaci și tătari după bătălia de lângă Korsun, din 1648. Privind versurile respective din prisma relațiilor politice pe care le-au avut moldovenii la mijlocul veacului al XVII-lea, în timpul domniei lui Vasile Lupu, cu polonii, îndeosebi cu membrii familiei Potocki, precum și în lumina unor analogii de ordin tematic și stilistic cu poemul *Viața lumii*, I. C. Chițimia emite ipoteza că Stihurile omului strein aflate în manuscrisul menționat, în care ar fi vorba și de „Potocki cel vestit”, sînt opera lui Miron Costin. La baza acestui studiu stau însă două erori (una de analiză a manuscrisului și alta de lectură), a căror semnalare — după cum vom vedea — anulează în întregime concluziile autorului.

Prima eroare creată în cercetarea lui I. C. Chițimia constă în faptul că domnia sa nu a observat că textul intitulat *Stihurile omului strein*, care încep pe foia 36 recto, se termină pe foia 37 recto în forma specifică a unei piramide întoarse (vezi facsimilul alăturat) și, prin urmare, nu are legătură cu fragmentul dintr-un alt text aflat pe foia 37 verso. Chiar și ultimele versuri de pe foia 37 recto indică sfîrșitul

textului respectiv: Cine a vre să cerceteză / Meargă să se înstinează, / Și atunce a crede toate / Cîte le-am scris pe-această carte.

Stihurile omului strein sînt în realitate opera unui modest versificator moldovean de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, deocamdată anonim, căruia îi aparțin, după toate probabilitățile, și alte versuri aflate în colecțiile manuscrise din jurul anului 1800. După cît se pare, aceste versuri au caracter autobiografic. Ele sînt mai găsesc în manuscrisul miscelaneu 1810 de la Academie, f.

66 r—68 r, fiind copiate prin 1802 de Costachi Cocheres, tipograf la mitropolia din Iași, și în manuscrisul micelaneu 5952 de la Academie, f. 7 v — 7 bis r, alcătuit tot în Moldova și datat 1798.

A doua eroare constă în faptul că I. C. Chițimia a citit în fragmentul de pe foia 37 verso Potocki, în loc de Potonki, adică Potemkin (vezi facsimilul alăturat, rîndul al cincilea de jos; litera n este suprascrisă, ca și în cuvintele atunci, cînte, comandir, mîncare, un și altele, de pe aceeași pagină. În felul acesta faptele au fost

transpuse în secolul al XVII-lea și apreciate în raport cu evenimentele petrecute atunci în Moldova. Autorul versurilor respective menționează însă unele titluri ale lui „Potonki cel vestit” care ar fi trebuit să pună de la început lecțiunea Potocki sub semnul întrebării: Că acest mari bărbat, / Fiind cel întâi de sfat / Maestru împărătesc / Și sfetmeșal oștenesc / Vitejilor celor tari / A Rusiilor cei mari.

După cum se știe, feldmareșalul G. A. Potemkin, primul sfetnic al împărătesei Ecaterina a II-a și comandantul suprem al armatelor rusești în războiul ruso-austro-turc început în 1787, a murit lângă Iași, în 1791. Moartea neașteptată a acestui mare om politic și comandant de oști a produs o vie impresie și în rîndul moldovenilor. Un versificator anonim, pro-

babîl tot acela care a scris și Stihurile omului strein, a consemnat evenimentul într-o cronică în versuri care a avut o largă circulație în epoca respectivă. Repertoriul manuscriselor de cronici interne, sec. XV—XVIII, privind istoria României, întocmit de I. Crăciun și A. Ilieș, București, 1963, p. 140—141, arată că această cronică în versuri se păstrează astăzi în manuscrisele 21, 154, 2189, 5952 și doc. MCCLXXVIII-22 de la Biblioteca Academiei și în ms. 304 de la Muzeul român din București. Versurile aflate în ms. 1163, f. 37 verso, sînt un fragment de la începutul acestei povestiri despre moartea lui Potemkin, care — în mod întimplător — a fost copiată în manuscrisul respectiv după Stihurile omului strein.

N. A. URȘU

CERCETĂRI AGRONOMICE

Revista „Cercetări agronomice în Moldova”, care apare trimestrial la Iași, a intrat în cel de al patrulea an de apariție. Abordînd o problemă complexă și călînd să răspundă cît mai deplin nevoilor științei și practicii actuale, ultimul număr s-a prezentat într-o formă grafică mult îmbunătățită față de numerele anterioare, se impune printr-un sumar bogat și interesant.

Dintre articolele publicate, reținem cu interes: „Sistemizarea și amenajarea fermelor de vaci în I.A.S. din județul Iași (de I. Mihai)”; Efectul irigațiilor asupra solurilor aluviale, slab salinizate, din lunca Bahului (C. Tesu ș.a.); Soluri și linii noi de orz de toamnă, de perspectivă pentru Cîmpia Moldovei (I. Gologan și Gabriela Rusanovschi); Perspectivele introducerii în producție a hibridurilor simpli de porumb (V. Rusanovschi); Influența microelementelor asupra producției la porumb irigat (E. Albineț); Comportarea unor soiuri de soia în condițiile Cîmpiei Jijiei (V. Peșteanu); Productivitatea unor soiuri de cartof în funcție de nivelul de fertilizare (D. Scurtu).

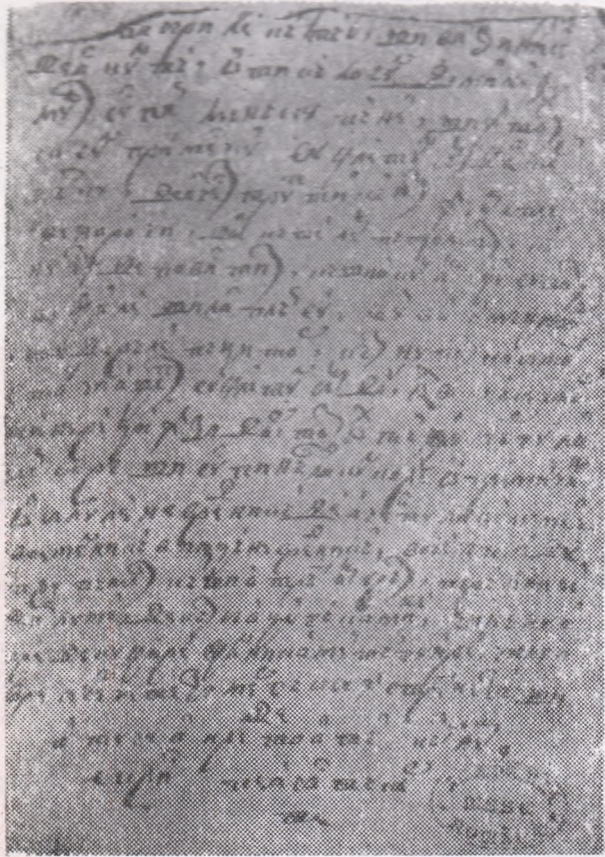
Domeniul hortiviteculturii este abordat în articolele „Comportarea soiului de ceapă Wolska, în condițiile de la Secueni-Neamț” (de A. Marin); „Combaterarea manel în peninerele viticole cu produsul Zineb complexat cu microelemente” (de Alex. Galușinschi) și „Observații asupra antocianilor diglicozidici la soiurile de viță roșie” (C. Tîrdea).

Din zootehnie și medicină veterinară remarcăm lucrările: „Considerații privind semnele clinice și modificările anatomopatologice în listerioză, la diferite specii de animale” (V. Roșca și colab.); „Contribuții la studiul estrozelor mielol” (N. Dulceanu și colab.) și „Ancheta serologică privind răspîndirea serotipurilor de leptospire, la bovine și porcine, în județul Iași” (S. Cristea și colab.).

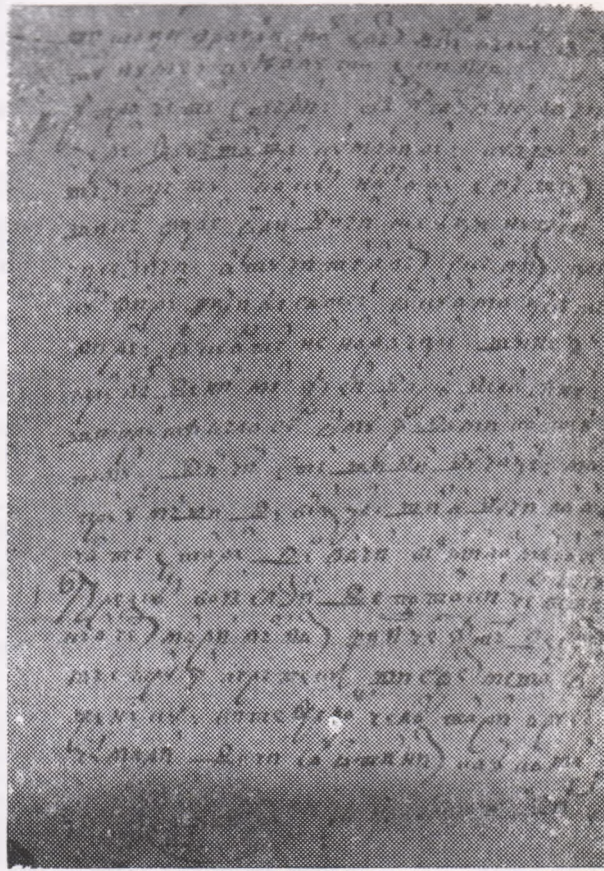
Domeniul istoriei agriculturii, este ilustrat printr-o „Notă privind contribuția agronomilor la organizarea agriculturii Moldovei în primul război mondial” (D. M. Teodoru), iar informațiile științifice prin — „Aspecte privind păstrarea și prelucrarea fructelor în R. P. Polonă” (Gh. Dumitrescu).

Ca de obicei, revista conține și câteva recenzii și cronici asupra principalelor evenimente agricole din Moldova precum și un cuvînt către colaboratori și cititori.

Ing. V. COSTIN



Ms. 1163, f. 37 recto.



Ms. 1163, f. 37 verso.

Cei peste douăzeci și cinci de ani care au trecut de la eliberare, au însemnat, sub aspectul intensității cu care macedoneanul s-a autodescoperit prin fenomenul literar, înțelegerea timpului ca parte componentă a destinului. Aceasta în sensul stimulator al cuvintului, deoarece, era nevoie acum, când au fost create în sfârșit condițiile pentru o nestingherită activitate creatoare pe tărîm cultural, să fie demonstrată dorința autentică de afirmare și să se facă dovada capacității de a folosi din plin timpul pentru acumulare și pentru creație. Astăzi, când au fost deja puse temelile literaturii macedonene, când aceasta dispune de un număr considerabil de opere literare, scriitorii macedoneni pot con-

șigare mai nouă și mai complexă, încetînd de a avea doar funcția unui atribut al trecutului. În felul acesta poezia macedoneană, ca și întreaga literatură, se realizează în deplină consonanță spirituală cu autocunoașterea și autodefinirea care caracterizează literatura timpurilor noastre.

Căutînd forme și procedee noi de exprimare, scriitorii își îndreaptă din ce în ce mai des atenția spre folclor, ale cărui trăsături sînt tot mai evidente și mai numeroase în literatură. „Descoperindu-se pe sine în realitatea prezentă, prin autocunoaștere,— spune criticul acad. Dimitar Mitrev, — scriitorii macedoneni merg pînă la încălcarea normelor folclorice. Aceasta însă nu înseamnă că a încetat cultivarea raportului de con-

LITERATURA MACEDONEANĂ ASTĂZI

de Gheorghe Arsovschi

stata cu satisfacție că eforturile lor au fost încununete de succes. Ei nu mai sînt acei insingurați care erau nevoiți să mediteze asupra particularităților fonetice ale graiurilor macedonene, limba literară atingînd deja acea plenitudine și diversitate care fac posibilă continuitatea creației literare. Înaintașii literaturii macedonene au pus bazele temeinice ale limbii literare într-un timp scurt (din 1945 cînd a apărut primul abecedar macedonean, pînă la tipărirea în 1961 a dicționarului limbii macedonene), asigurînd deplinătatea funcțiilor ei artistice. Vișată de multe generații, această operă colectivă constituie cea mai importantă realizare a culturii naționale din perioada menționată.

Stadiul actual de dezvoltare a literaturii macedonene nu poate fi rupt de moștenirea literară a trecutului. Realizările de pînă acum și evoluția literaturii macedonene contemporane constituie ecoul unui sentiment profund al existenței naționale. Nimic deosebit în aceasta, întrucît destinul nostru a constituit o permanență istorică a fenomenului revoluționar iugoslav. Însăși realitatea privind existența noastră națională, consolidată în cadrul general iugoslav, face ca literatura noastră să fie puternică și viabilă prin toate trăsăturile specifice care o caracterizează. Tocmai din acest motiv trecutul se proiectează azi cu un contrast al prezentului, însă întotdeauna și exclusiv pe verticală. De aici frecvența apariției a motivei istorice în proză, poezie sau în dramă.

Tradiția literaturii beletristice macedonene depășește un secol. Intotdeauna însă, ca și în prezent, poezia a ocupat în cadrul întregii literaturii macedonene o poziție dominantă. Cei mai de seamă reprezentanți ai literaturii noastre din trecut sînt poezii Constantin Miladinov, Gligor Prlicev, Raico Jinzifov și Costa Solev—Rațin. Tradiția, pe cît de imantată pe atît de importantă, și-a spus cuvîntul, ea fiind întreținută de legăturile multiple și trainice cu folclorul poetic. De fapt începuturile poeziei sînt aceleași și la alte popoare slave, care au parcurs epoca renașterii naționale în secolul al nouăsprezecelea. Nu începe îndoielă că în acea perioadă a începuturilor literatură ar fi fost de neconceput fără un mandat național. Poezia trebuia să-și aibă legitimitatea sa internă. Spontaneitatea avîntului social a avut ca efect vitalizarea aptitudinilor poetice. Nu este întîmplător faptul că evenimentele a celei perioade constituie și astăzi, prin resursele lor lirice, izvoare ale exaltării poetice. Altă explicație nu poate avea nici impulsul liric de netăgăduit din proza acelor timpuri, întrucît și aici străbate același ecou al patetismului vieții sociale.

În anii care au urmat imediat după eliberare, alături de însuflețirea pe care o datorază Revoluției, romantismul național specific al scriitorilor macedoneni este alimentat și de evenimentele istorice care tin de trecutul mai îndepărtat. El se definește cu toată claritatea în contextul celor mai mari realizări ale tuturor popoarelor iugoslave. Prezentul devine victorie asupra trecutului, acesta participînd el însuși la triumful prezentului. Evenimentele majore din istoria zbucurnată a poporului predomină în opera prozatorilor Stale Popov, Gheorghe Abagiev, Iovan Boșcovschi, a poezilor Gane Todorovschi, Ante Popovschi, Radovan Pavlovski, Liuben Tașovschi, precum și a dramaturgilor Vasil Ilioschi, Risto Crle și Cole Ceășule. Același loc important îl vor ocupa și motivele aduse din Macedonia egeeană, a căror prelucrare o întîlnim în operele scriitorilor Tașo Gheorghevschi, Peter Širilov și Ivan Ceapovschi. Impresionante prin forța lor de evocare a continuității spiritului revoluționar sînt lucrările scriitorilor Blaje Coneschi, Slavco Ianevschi, Jordan Leov și noile piese ale lui Tome Arsovschi.

În timpul războiului și în perioada imediat următoare fericirea personală era înfățișată de scriitorii de atunci ca o victorie a fericirii colective. Dînd realismului dimensiuni noi, contemporane, definite uneori greșit ca „moderniste”, scriitorii mai tineri din generațiile postbelice caută fericirea în autodezvăluire. Dacă în perioada 1950—1956 această tendință abia se făcea simțită, între anii 1956—1961 ea devine predominantă. Următorii zece ani reprezintă pentru literatură o întreagă avalanșă de noi variante ale înțelegerii eliberării individuale și colective. O dată cu aceasta și istoria capătă o înfă-

șuritate a literaturii cu influența populară, sub semnul negării dialectice. Apărută sub imperiul tumultului contemporan al vieții, noua orientare conferă expresiei poetice o vitalitate deosebită, ceea ce se demonstrează prin opera unor poeți ca B. Guzel, P. M. Andreevschi, M. Rendjov, C. Iachimovschi, M. Matevschi, A. Vangelov și alții. În literatura contemporană omul se eliberează de masca impersonală a colectivității, a tipizării, care își are originea în dominația colectivității asupra individului. Omul devine singura valoare a vieții, a revoluției, a tuturor schimbărilor care au intervenit în desfășurarea ei postbelică. Climatului existent în societatea contemporană favorizează mișcarea lui înainte, încet, dar sigur și perseverent, el fiind în același timp creatorul de bunuri și consumatorul lor.

În pas cu contemporaneitatea, literatura introduce în conținutul operei beistrice rezultatele unei analize psihologice mai sigure, străduindu-se să fie la înălțimea stărilor morale și psihologice a personalității umane, dovadă în acest sens fiind opera unor scriitori ca D. Solev, J. Cingo, M. Fotev, S. Dracul. Pentru a explica această orientare se fac de obicei referiri la G. Lorca, B. Pasternac, Eliot, Jimenez, Saint-John Perse și alții. De menționat însă că aceste infiltrații din exterior nu sînt în dezacord cu particularitățile fundamentale ale expresiei interne. Dimpotrivă. Expresia noastră literară a intrat ea însăși în faza de universalizare, fără ca prin aceasta să-și piardă particularitățile specifice. Apropiindu-se neînțecat de cele mai noi și mai valoroase realizări ale literaturii universale, literatura macedoneană, care deja nu mai poate fi socotită tînără, se afirmă prin originalitatea sa, fapt care impune în mod deosebit. Datorită valorilor sale și specificului expresiei artistice, ea trezește, mai ales în ultimii ani, interesul european și universal. Fiecare din cele patru grupări de prozatori, poeți și dramaturgi, care se disting pînă acum în literatura macedoneană postbelică (intenționat nu vorbim de generații), a înscris în creația noastră literară dimesiuni și orizonturi noi. La baza diferențierii stă esența valorică a creației fiecărei grupări, iar schimbările pe care literatura le-a cunoscut în acest timp au fost totdeauna, trebuie să recunoaștem, în folosul scriitorilor tineri. Dacă s-ar face o recapitulare, ea ar demonstra clar acest lucru. Cu fiecare an care a trecut literatura macedoneană a crescut nu numai cantitativ, ci și calitativ, devenind tot mai interesantă și mai atractivă, fapt pentru care se impune tot mai mult peste hotare. Cîștigînd noi valențe calitative, mai ales în ultimul deceniu, literatura macedoneană se situează pe același plan cu celelalte literaturi naționale ale Iugoslaviei, care s-au afirmat anterior. Mai mult decît atât, ea suscită un interes sporit din partea criticii și esistice europene și universale, ca un mozaic sau arabesc antic recent descoperit. Pe de altă parte, avem în aceasta și dovada maturității acestei literaturi, cu toate că privită sub aspect istoric, ea a fost creată într-o perioadă scurtă de timp.

Pusă în lumină de reprezentanți de seamă ai criticii literare iugoslave, deschisă în trezii lumi, ea este supusă influenței pozitive a curentelor literare europene și mondiale. Prin aceasta ea se eliberează de mitul gazetăresc al temelor așa numite contemporane, întrucît trecutul, prezentul și viitorul lucrează împreună pentru realizarea aceluiași scop.

În ultimii ani, preocupările literare de inspirație profund populară sînt privite ca o permanență de natură mitică și străveche. Opiniile ce se emit despre operele care fac obiectul analizelor de acest fel, au în vedere, de regulă, numai aspectul menționat. Se face aici simțită o obsesie mitologică, conform căreia literatura noastră contemporană este văzută printr-o prismă metafizică (P. T. Boșcovschi, „Patul de spini”). Cu toate acestea nu se poate nega faptul că chiar autorii care pornesc de la această obsesie nu rămîn indiferenți față de resorturile intime ale specificului național. De fapt, noi mitologizăm poezia atunci cînd ea iese din comun, cînd factura ei expresivă nu seamănă cu ceea ce am fost obișnuși atîta timp. Cînd o carte nouă de poezie este orientată către om și soarta lui, pe care și-o apropie, făcînd-o și lui accesibilă, atunci ea clocotește de pasiune analitică și de profunzime spirituală, extaziindu-l pe cititor ca și marile descoperiri ale veacului nostru. Atunci înce-



pem să mitologizăm și facem încercări de a descoperi irealul. Fenomenul se repetă și în cazul prozei, unde de asemenea, există tendințe „suprerealiste” (mai cu seamă la V. Uroșevichi). În ambele cazuri este însă vorba de o examinare răbdătoare și de construirea minuțioasă, în poezie și proză, a unei lumi noi, originale, nemiștinute pînă acum în literatura macedoneană. Este în primul rînd vorba de o interpretare filozofică. Forma lingvistică se perfecționează, iar folclorul este treptat înlocuit de adevărurile impuse de construirea unei societăți urbanizate. Prin aceasta se deschid, de fapt, direcții noi, care, dacă nu s-ar depune eforturi pentru lărgirea orizontului spiritual, ar rămîne sterile și ireale. În fizionomia unor planuri spirituale largi sînt încrustate, ca într-un mozaic, numeroasele trăsături naționale prin care literatura macedoneană capătă, în cadrul iugoslav, o notă aparte și unică. Particularitatea acestei literaturi constă în caracterul specific al expresiei. Lipsită de înclinația spre extravaganță lingvistică, această specificitate vizează mai ales posibilitatea de nuanțare a expresiei, susținută de adepții teoriei, foarte răspîndite la noi, privind actualizarea expresiei literare. Se cunosc însă și alte puncte de vedere, care și-au făcut apariția și în celelalte zone lingvistice ale Iugoslaviei. Nu există, de fapt, teorie privind expresia literară, care să fi apărut în alte literaturi iugoslave și să fi rămas fără ecou în cea macedoneană. Dar acest fapt nu constituie decît un argument împotriva izolării, întrucît aceste infiltrații nu sînt în dezacord cu particularitățile fundamentale ale expresiei interne. În plus, influențele din exterior nu au provocat nici o schimbare în perceperea și redarea realității. Mai puternice și mai stabile s-au dovedit a fi preocupările legate de viața socială internă.

Procesul de modernizare a literaturii macedonene s-a confundat în multe privințe cu tendința de modernizare a expresiei. Început cu zece ani în urmă, acest proces continuă și în prezent, găsindu-și susținători în primul rînd, cum e și firesc, printre scriitorii tineri și făcînd să crească numărul acestora. Deosebit de productivi au fost în această privință ultimii ani. Încă de la primele cărți publicate, tinerii scriitori au creat valori noi și trainice, aducînd o contribuție deosebită la elasticizarea și îmbogățirea mijloacelor de expresie. Scriitorii ca Same Limani, S. Hristova, D. Ianevschi, Gheorghia Naidovschi, Vladimir Costov, Risto G. Iacev etc., impresionează prin construcția desăvîrșită a fabulației, prin maniera nouă a expunerii, prin concepția modernă de cuprindere a mediului, cît și prin comunicativitatea deplină a conținutului. De fapt, împletirea armonioasă a trăsăturilor realismului cu cerințele scrisului modern caracterizează pînă și cele mai extremiste încercări ale literaturii macedonene. Devine tot mai evident că și modernizarea literaturii a intrat într-o nouă perioadă de evoluție, mai calmă. Se cultivă principiile realiste, aprofundarea motivelor de inspirație prin trăiri autentice, pătrunderea în dimensiunile adînci ale realității noastre pentru a-l pune pe om în față cu sine însuși, cu finalitatea lui, cu iadul din el și cu acele adevăruri care sînt mai trainice decît omul (Ato Šopov, „Ghicitorul în cenușă”, S. Ianevschi, „Evanghelie pentru Itap Peio”).

Se poate afirma nestingherit, că fondul de valori al literaturii macedonene contemporane conține aportul diferitelor generații, iar relieful ei tînăr este într-o continuă și dinamică mișcare. Mereu și din nou este vorba de ieșirea noastră din timpul care trece, despre o nouă ieșire, al cărui suport îl constituie spiritul avîntat și curajos al omului. Moștenită prin tradiție, ea este actuală în literatură. Proza și poezia macedoneană o confirmă cu fiecare nou deceniu. Tinzînd neîncetat spre realizări noi și temeinice, literatura macedoneană, distanțată considerabil de începuturi, se impune tot mai mult. Datorită valorilor sale și caracterului specific al expresiei artistice, ea atrage tot mai insistent atenția specialiștilor din întreaga lume.

În românește de MIHAI LOZBA

comentariu

NEOCOLONIALISM?!

În urmă cu doi ani, „Du Pont de Nemours”, unul din cele mai mari concerne din S.U.A., și-a deschis un birou la Paris. Concernul avea nevoie de informații despre activitatea societăților industriale și tendințele de dezvoltare a economiei Franței. Deși noua organizație și-a început activitatea fără prea mare publicitate, apariția ei în capitala franceză a suscitat un viu interes. Nu numai în Franța, ci și în alte țări vest-europene s-au vădit semne de neliniște.

După cum se știe, în ultima vreme, capitalul american pătrunde deosebit de intens în țările vest-europene dezvoltate din punct de vedere industrial. Numai în țările Pieței comune, investițiile Statelor Unite depășesc cifra de 30 miliarde de dolari. În mai puțin de zece ani (1958—1966) ele au crescut cu aproape 300 la sută, iar în 1970 ele au sporit cu încă 25 la sută.

Angliei îi revine aproape o treime din toate investițiile americane în Europa occidentală. Ca urmare, în prezent, capitalului american îi aparține nu mai puțin de 10 la sută din industria engleză. În țările comunitare investițiile ating proporții puțin scontate chiar de cercurile financiare ale S.U.A.: 76 de dolari pe cap de locuitor în Belgia, 69 de dolari în Olanda, 52 de dolari în R. F. a Germaniei, 36 de dolari în Franța și 22 de dolari în Italia.

Cum au pătruns?
Calea cea mai uzată a fost construirea de întreprinderi și filiale în Europa occidentală. Mai mult de 80 la sută din marile societăți americane și-au înființat sucursale în țările vest-europene. „Standard Oil” din New Jersey și-a stabilit la Londra o filială pentru petrol și la Bruxelles una pentru produse chimice. „Cora Products Company” are acum zece filiale în Europa de vest. Pentru firma „Esso”, Europa occidentală constituie o piață mai mare decît Statele Unite, piață care a crescut de trei ori mai repede decît cea americană.

Care este originea acestor capitaluri?
Într-unul din numerele sale, ziarul elvetian „Voix Ouvrière” a publicat un comentariu pe marginea unui raport al Comisiei Pieței comune privind activitatea capitalului american în Europa occidentală.

„Constatarea cea mai surprinzătoare a raportului — scrie publicația citată — este aceea că expansiunea trusturilor americane în țările vest-europene este finanțată în prezent în proporție de peste 50 la sută... din bani pe care aceste trusturi îi împrumută din inșiși aceste țări”. Procedul este tipic pentru grupurile monopoliste multinationale. De pildă, societatea „Fiat” care nu este americană, dar se află în strînsă legătură cu filiala americană a grupului „Lazard”, a dobîndit poziții importante în cadrul firmei franceze „Citroen” finanțînd această achiziție... cu banii împrumutați pe piața franceză. În acest fel procedează din ce în ce mai des trusturile americane. În 1967, jansarea de obligațiuni în străinătate (în special pe piețele financiare din Europa occidentală) nu atingea decît o jumătate de miliard de dolari. Anul următor, ele au crescut la două miliarde dolari. Această utilizare a surselor obținute chiar de la țările în cauză a permis grupurilor americane să cumpere, după cum dezvăluie Comisia Pieței comune, firmele „Simca” și „Bull” în Franța, „Roetex” în Marea Britanie, „Ferrania” în Italia și altele.

Elocvent este și cazul lui „General Motors”, care pentru a-și sporii averile în Europa occidentală, nu a trebuit să scoată în ultimii 20 de ani nici măcar un singur dolar din Statele Unite. Recurgerea la subscripțiile capitaliștilor vest-europeni alimentează de acum înainte aproape jumătate din investițiile trusturilor americane în Europa occidentală.

Care sînt consecințele?
Incontestabil, investițiile americane nu sînt vest-europeniilor. În primul rînd, profiturile lor colosale nu rămîn în proprietatea cetățenilor țării în care se realizează. Unele domenii de activitate, ca cercetarea științifică și relațiile comerciale internaționale (în special cele cu statele est-europene) devin dependente de interesele firmelor americane. În al doilea rînd, societățile americane pătrund tot mai intens în ramurile cele mai promițătoare, ceea ce provoacă o neliniște deosebită. Concernele americane se străduiesc să pătrundă în electronică, industrie electrotehnică, chimică, de automobile, de avioane. Așa, de exemplu, monopolurile americane au ajuns să controleze 80 la sută din industria calculatoarelor din Europa occidentală și 95 la sută din industria circuitelor integrate. În Republica Federală a Germaniei, americanii sînt aceia care dețin pozițiile cheie în industria producătoare de utilaj electronic și mașini de calcul. În Franța ei controlează nouă zecimi din producția de utilaj. Trustul american de telecomunicații I.T.T. a absorbit firme începînd de la industria telefoanelor și pînă la cele care se ocupă cu produse lactate și încălziminte.

„Am ajuns, scrie „Voix Ouvrière” în stadiul în care firmele americane se introduc în țările vest-europene în detrimentul intereselor acestor state. Nu mai rămîne decît să așteptăm momentul în care monopolurile americane vor obține din Europa occidentală profituri mai mari decît sumele investite. Acest lucru se întîmplă deja în America latină, unde spolierea bogățiilor naționale aduce trusturilor americane mult mai mulți bani decît investesc. Acest procedeu are un nume: neocolonialism”.

RADU SIMIONESCU

cronica

săptămînal politic, social, cultural

Colectiv de redacție:

AL. ANDRIESCU, N. BARBU (redactor șef adj.), CONST. CIOPRAGA, ION CREANGA, AL. DIMA, ILIE CRĂMĂDĂ, DAN HATMANU, MIRCEA RADU, IACOBAN, GAVRII, STĂBULE, LIVIU LEONTE (redactor șef), GEORGE LESNEA, P. MILCOMETE, ȘTEFAN OPREA (secretar general de redacție), CR. SIMIONESCU, CORNELIU STURZU, CORNELIU ȘTEFANACHE (redactor șef adj.), NICOLAE TATONIE.

Prezentare grafică VALER MITRU