

INERȚII CONTRAZISE

Avansul forțelor revoluționare care au ținut trează conștiința de clasă a dus, chiar în epoca trecutului regim social și politic, la înlăturarea multora din acele obișnuințe, care exprimă de fapt inerții ale gândirii și acțiunii.

Clasa noastră muncitoare, animată de ideea progresului, condusă de Partidul Comunist Român, a știut să învingă, încă din perioada grea a inegalității, inerțiile indivizilor, și a știut să lupte cu eroism și tenacitate pentru cucerirea puterii politice și transformarea României într-un stat socialist, având astăzi o producție industrială preponderantă.

Educația socialistă, pentru înlăturarea unor inerții mai vechi sau mai noi care se fac simțite uneori chiar în noile condiții, se cere, tocmai de aceea, mai mult intensificată. Partidul a luat măsurile cele mai adecvate în acest sens, dezbătute și aprobate de întregul său activ, de întregul popor. În ultimul timp, datorită acestei activități intensificate se înregistrează rezultate îmbucurătoare, în deosebi în ce privește învățământul, cultura de masă, orientarea repertoriilor teatrale, programele de radio și televiziune, periodicele literare și social-politice. Toate acestea contribuie efectiv la formarea noii conștiințe, a conștiinței socialiste a întregului popor.

Pentru ca succesul să fie cât mai deplin ni se cere însă să nu uităm nici o clipă, în îndeplinirea sarcinilor firecărui, obiectivele urmărite, scopurile acțiunilor întreprinse. Spunem aceasta pentru că ni se înfăptuiește uneori să ne lăsăm antrenati de obișnuințe și de moduri de a gândi care duc la îndeplinirea formală a solicitărilor prezentului.

În expunerea sa la consfătuirea de lucru a activului de partid din domeniul ideologiei și al activității politice și cultural-educative, tovarășul Nicolae Ceaușescu arăta în acest sens că „sînt mulți care consideră că este bine să se vorbească despre echitate socială la congrese sau în anumite adunări, dar în practică nu trebuie să se aplice; sînt alții care ar dori să primească cât mai mult și să dea cât mai puțin societății”.

Orice țesut, orice organ vital, printr-o rea funcționare, duce la formarea unor aderențe care-i diminuează activitatea. Considerînd lucrurile în planul conștiinței sociale, putem spune, în chip similar, că uneori un mod de a gândi cu care ne-am obișnuit de mult, atitudini care azi nu mai au justificare, creează asemenea aderențe, ducînd la adevărate inerții sufletești, intelectuale și chiar afective. Unii vorbesc despre arta și literatura socialistă ca despre niște bunuri care se pot înfăptui de la sine, ei răgînd să pastişeze în continuare modalități depășite sau greu de transplantat în coordonatele noastre actuale. Circulă numeroase prejudecăți în diferitele domenii de creație, exprimate printr-un vocabular bogat în poncife. Astfel, uneori, vorbindu-se despre actualizarea clasicilor, se înțelege de fapt o tratare fantezistă, arbitrară, străină încadrării istorice, potrivit, zice-se unei „sensibilități contemporane” — simplă afirmație de nimeni încă definită. Alteori se aud voci care susțin cu tărie teatrul politic, dar se referă cu precădere la epoci și momente de mult depășite. Mai înțelnim câteodată persoane care prin angajare și luptă de idei în literatură înțeleg denigrarea gălăgioasă, apelul la relațiile personale cu convingerea că în acest mod își pun în relief „curajul”. Sînt atitudini care se doresc anticonformiste față de „vechi”, care subliniază de fapt cel mai deplin conformism.

Cînd spiritul critic și autocritic nu funcționează suficient, ne putem lăsa prinși în rețeaua acum firavă, din fericire, a unor mentalități și atitudini care altădată, poate, au avut justificarea lor, însă astăzi exprimă poziții îngust-individualiste, chiar la oamenii de bună intenție. Ni se cere, de aceea, să discernem cu luciditate în toate cazurile, adoptînd soluțiile cele mai practice, mai simple și mai eficiente (ceea ce înseamnă și mai rentabile), înlăturînd paianjenii frazelor învățate, care în fond acopăr atitudini formale. Inerțiile nu trebuie căutate numai în trecutul îndepărtat. A contrazice inerțiile care se instalează câteodată chiar sub ochii noștri înseamnă a ține cât mai trează conștiința civică, renunțînd la orice comodități de gândire exprimate în vocabularul tocit al celor care preiau noul în vorbe, fără a și-l însuși în esență.

CRONICA



Th. PALLADY :

„Autoportret”

LA PALLADY

Radu NEGRU

Nostalgii și renunțări ieșene... Marea retrospectivă se poate deschide și aici. Pictorul și-a petrecut o bună parte a vieții în Moldova, lucrînd pinze de suavă cernație cromatică, învățîndu-i și pe alții abilitatea petalei roze sau limon a penelului, cu care mingie meduza translucidă a culorii, așa cum numai gingașul Duffy a mai reușit. Pasul și ochiul, prin eleganta retrospectivă, se opresc, ezită, ne îndeamnă la rememorări, la invitația de a deschide porțile Palatului Culturii pentru un popas al celor mai de seamă opere palladyene. Reprezentative pentru întreaga pictură, pinzele ar fi binevenite și în alte mari orașe ale țării, într-o expoziție itinerantă, eficientă educativ.

Semnătura acestui întemeietor de tradiție în plastica românească, integrată european, stă și pe piatra unghiulară a școlii de acuarelisți ieșeni, începînd cu Nutzi Acontz. Li datorează recunoștință directă pen-

lele unor Călin Alupi, Mihai Cămăruț, Adrian Podoleanu, Constantin Radinski, Ștefan Hotnog și o bună parte din spiritualitatea plastică de la jumătatea veacului nostru.

Casa de pe dealul Buciumului, cu ferestre mijite de sub streșina joasă, a cerdacului moldovenesc, ar fi trebuit să poarte de mult o placă de bronz cu inscripția: Theodor Pallady, 1871-1956 cu sau fără mențiunea pictor român, care a trăit aici... mențiune devenită, în mare măsură, inutilă, dată fiind calitatea arhicunoscută a fostului ieșean.

Printre desenele și schițele care au îmbogățit în ultimii 20 de ani colecția Muzeului de artă din Iași, se află o modestă reprezentare grafică a casei pictorului Pallady. În câteva trăsături severe, cu sugestia imaginată doar a culorii, se fixează locul unei prodigioase activități, locul unde s-au născut câteva zeci de ta-

blouri de prim rang din colecțiile de pictură națională, locul unde s-au așezat în vraf plicurile corespondenței cu Matisse. Este de fapt singura casă autentică a pictorului centenar, ea păstrează ceva din aerul artistului ascet al desenului rațional, de sinteză, care, într-o epocă de colorism și pitoresc declanșat, aproape general, își formula exigent conceptul propriu despre artă: „Nu, dragul meu, îi scria el lui Matisse, pictura nu este cum spui tu, culoare, după cum un artist nu este acela care așterne culoare pe pînză. Cu alb și negru poți face pictură. Dar mai trebuie să știi să le și folosești și să ai ceva de spus, — nu pentru plăcerea de a picta, ci pentru aceea de a avea ceva... de spus pe planul picturii, care este o Lume. Și să știi să te exprimi”. Casa pare pictată în alb și negru, cu tente de amurg.

(continuare în pag. 7)

Liviu LEONTE



RADU PETRESCU:

PROZE

Singura legătură între cele patru proze ale lui Radu Petrescu (*Didactica nova*, *Sinuciderea din Grădina Botanică*, *Jurnal*, *În Efes*) este una de ordin stilistic. Scrise, după măturisirile din *Jurnal*, cu aproximativ douăzeci de ani în urmă, ele recomandă un artist sensibil la culori și la forme, atent până la pedanterie la ritmul și muzicalitatea frazelor, trecându-și impresiile prin filtrul unor puternice reminiscențe livresce. „Un pictor în proză”, după formula lui Paul Georgescu. Într-adevăr, Radu Petrescu nu receptează numai bogăția coloristică a mediului, descompunând-o până în nuanțele ei infinitezimale, dar vede totul plastic, o frază („Nu știu cum sînt alții, dar eu citind o frază din *Madame Bovary* de pildă, sau din *Rabelais*, văd fraza ca un șal străveziu, colorat magnific și delicat, pe care două mâini îl întorc în toate feurile, făcînd să-i strălucească apele și culorile, arătîndu-i moliciunile sau eite o neașteptată asperitate amenințătoare și dincolo de țesătura lui de esență translucidă apărînd nu bustul sau genunchii celui care îl ține, ci viscelele de ceață ale golului”), curgerea timpului („o mătase albă, dulce, perlată, pe care oricine o poate rupe și murdări”). Izolat într-un sat unde își face conștiincios dar fără prea mult entuziasm orele de profesor de limba română, el visează constant la tablourile lui Pallady, ambiționează să scrie cărți, introducînd în roman tehnica pe care Cézanne a adus-o în pictură. Nu știu în ce măsură celelalte opere ale lui Radu Petrescu l-au răspuns intențiilor compoziționale, dar dacă e să ne referim la *Proze*, ele amintesc mai degrabă de impresionism și numele lui Monet sau Renoir s-ar cuveni citate înainte de Cézanne.

Textul cel mai concludent al volumului prin caracterul lui direct, confesiv, este *Jurnalul*. Însemnările din timpul apostolatului în satul Petriș. Personalitatea scriitorului este fragmentată, ea trebuie să facă față rigorilor durabile ale existenței, păstrîndu-și în același timp cealaltă latură, nevăzută de marele public, a creatorului. Tehnica însăși a relațiilor urmează această sciziune. Amplelor dezbateri interioare asupra propriei vocații și a modului prin care se va putea desăvîrși le succed, contrapunctic, scurte însemnări despre mediul ambiant văzut în materialitatea lui strictă, de obicei banal, și din care caută să se salveze prin creație. Tînărul profesor cu ambiții literare își dedică timpul disponibil scrisului, meditănd asupra proiectelor și rezultatelor, întreținînd o vastă corespondență pe această temă, găsindu-și congeneri în modele ilustre. Între două ședințe traduce din *Salustiu*, citește și comentează pe larg autori din epoci și de tendințe diverse de la *Homer*, *Rousseau*, *Lessing*, *Balzac*, *Flaubert*, *Renan*, *Proust* la *Slavici* sau *Rebreanu*. Stilul însuși se contaminează de această atmosferă livrescă, dobîndind noi virtuți, cenzurate uneori cu ironie, alături de valorile de expresie plastică și coloristică: „Fiica gazdei este o femeie de aproape patruzeci de ani, voluntară și inteligentă, cu maniere tot atât de prețioase ca și ale doamnei D. Iar fi dat leșin lui *Diderot* sau lui *Stendhal*”. Orientă supradictare a propriilor posibilități ar releva (ne gîndim la aprecierile asupra *Didacticii*), oricîtă opacitate ar dovedi la problemele, inclusiv cele literare, ale epocii în care a fost redactat, *Jurnalul* rămîne piesa de rezistență a *Prozelor*. Un scriitor își dezvoltă orizontul său spiritual, își concentrează toate forțele intelectuale și stilistice spre împlinirea unicului său țel: opera.

Celelalte texte ale volumului, *Didactica nova*, *Sinuciderea din Grădina Botanică*, *În Efes* au, fără intenția de a le minimaliza, caracterul unor exerciții, la un nivel superior desigur, dar urmînd anume modele de care se distanțează uneori prin ironie sau parodie.

Astfel *Didactica nova* e o proustiană și totodată o anti-proustiană (Ov. S. Croumălniceanu) căutare a timpului pierdut, *Sinuciderea din Grădina Botanică* e o parodie a romanului de aventuri, *În Efes*, o narațiune de tip balzacian, oprită din desfășurarea ei normală și îndreptată spre problematica creației literare legate de experiențele eroului central. *Didactica nova* cuprinde o suită de imagini din copilăria naratorului, extrem de amănunțite pe anume porțiuni, imposibil de surprins însă într-o unitate organică, căzînd în discontinuitate și segmentare continuă. Ca și la *Proust*, înaintea rememorării momentului trecut, contează procesul însuși al recompunerii. Rezultatul final e însă descurajant pentru scriitor, el nu reușește a ajunge la esența timpului revolut, și își convertește starea de spirit în comentariul ironic. Dacă timpul nu poate fi recompus în autenticitatea sa originară, dacă imaginile sînt imposibil de repetat, ceea ce rămîne după efortul desfășurat este ceea ce romancierul numește „timbru”, modul în care ne reprezentăm imaginile despre noi: „Între atîtea bariere, dintre care cea decisivă e că stările noastre de suflet sînt aparate optice defectate, imediat după întrebuintare, este greu să încerci imposibilul. Timpul nu poate fi regăsit. Ce obținem, la un moment, după desul de complicate operații este timbrul, timbrul său, acea unitate ritmică pe care se desfășoară imaginile noastre despre noi înșine, căruia în glumă i-am zis odată *ritm luminos* și pentru a cărui captare aici, în cușca de sticlă a cărții, îmi pot permite orice și chiar, cînd este nevoie, să uit teoria de pînă acum”. Subtilităților de procedură și interpretare nu le corespund însă în planul realității rememorate senzuri care să justifice amploarea întreprinderii. Romancierul filmează cu încredințatului sevențe din biografia îndepărtată, se oprește la cele mai mărunte detalii, ironizează în subtext banalitatea cotidiană și înșiși nepuțința comunicării, fără a putea depăși fragmentarismul, repetarea unor date care se succed fără a aduce elemente noi.

Fără a fi mai profundă, *Sinuciderea din Grădina Botanică* este cea mai agreabilă lectură dintre proze, capacitatea fantezist-parodică a prozatorului exersîndu-se pe scheme tradiționale ale narațiunii de aventuri. Modificările de ritm, trecerea, dezinvoltă a eroului prin epoci și spații geografice împing povestirea pînă la limitele absurdului în pagini care prin rafinamentul și ironia lor amintesc de prozele lui *Mircea-Horia-Simionescu*. Eroul își alternează bravurile războinice cu aventuri amoroase banale sau extraordinare, au loc evadări spectaculoase, după care intrăm în atmosfera de castel aristocratic cu petreceri galante. Peripețiile erotice ale eroului, combinate cu mașinațiile politice îl poartă de la poi în principalele capitale europene, într-un mediu cosmopolit de aventurieri cu nume exotice, asupra cărora se exercită verva prozatorului. În *Sinuciderea din Grădina Botanică* parodia atinge punctul maxim.

Ultima narațiune, *În Efes*, e o proză de observație socială. Mihai asupra căruia se îndreaptă pînă la urmă atenția scriitorului, urmărindu-i semnele vocației literare, se mișcă într-un mediu dominat de egoism și meschinărie. Oamenii luptă pentru obținerea unor moșteniri cît mai substanțiale, abandonînd orice principii morale, relațiile lor se bazează pe calculul rece, egoist. Ironia nu lipsește nici din această narațiune care încheie volumul atît de diversificat al lui Radu Petrescu, scriitor cu multiple disponibilități expresive, de la care sîntem îndreptățiți să așteptăm acea operă care să-i exprime în modul optim întreaga forță creatoare.

IONEL TEODOREANU în retrospectivă (III)

Const. CIOPRAGA

Tipică în *La Medeleni* este tehnica fragmentaristă, din mii de cubșoare de mozaic rezultînd, cu fiecare nouă idee, o figură inedită. Dialogul face parte din regulile jocului, dar în planul artei el are o excelentă funcție de sugestie, introducînd pe cititor în mitologia infantilă, revelîndu-i, așadar, prin replică, ceea ce narațiunea n-ar fi în stare. Disponibilitățile lui Ionel Teodoreanu în materie de dialog sînt inepuizabile; vocație cu totul semnificativă, știut fiind că spațiul copilăriei, gol sau început, se umple, capătă un conținut prin vorbire. Copiii descriși de o mare analiză, *Hortensia Papadat-Bengescu* (*Fetița*, *Singe*) sînt taciturni, întrebători, copleșiți de o gravitate precoce. Nici un dialog, ci numai monolog interior. La creatoarea *Hallipilor*, copilăria este o sondare în dedesubturile unor suflete obscure; la rapsodul din *La Medeleni*, copilăria se revărsa în exterior, trăind din explozii de uimire, din exuberanță și autoiluzionare. Chiar maturii din jurul lor, avocatul *Deleanu*, bonom, contemplativ, „ruginit” în tabieturi, sau *Herr Direktor*, altminteri spirit pozitiv, acceptă jocul, cu un fel de secretă voluptate a întoarcerii în copilărie. Pentru ei, vacanța nu e atît un mod de relaxare în ambianța rustică, cît o revenire la bucuriile elementare; toți, inclusiv bătrînul argat *Gheorghe*, redevin copii sau măcar starea de copilărie. Ca părinte, avocatul *Deleanu* e un adevărat camarad al *Olguței*; ca unchi, *Herr Direktor* e „camaradul” lui *Dănuț*, devenit licean la *București*. „De-o vîrstă cu *Olguța* și *Monica*”, doamna *Deleanu*, de pildă, ingenuchioză pe covor, bucurîndu-se în ritm cu fetițele. Totul e patetic, așezat, amintind atmosfera de „home” englezesc; mediul social care, în latura lui conservatoare, se înscrie în filiera lui *Brătescu-Voinesți* iar în final, cînd farmecul se destramă, cînd trecutul s-a transformat în „fantomă”, *Medelenii* trec, parcă, prin amintirile lui *D. Anghel*.

S-a încercat, în critică, izolarea primului volum al *Medelenilor*, însă lucrul nu e posibil, tripticul formînd un tot. Roman al unor dislocări psihologice și sociale, opera transpune în ficțiune, într-o amplă sinteză, reacțiile particulare, specifice unei generații, pe fundalul unei societăți în mers, incit atît exuberanță din prima parte, expresie a unui anumit mod de viață, cît și tristețea sfîrșitului, au o cauzalitate, o motivare logică. Sociologic vorbind, romanul lui Ionel Teodoreanu dovedește, cu deosebire în al doilea și al treilea volum, o viziune nu lipsită de confuzii, însă sub raport psihologic, sentimentul mutațiilor inexorabile e urmărit magistral. Nu e o simplă temă a dublului, a opozițiilor sau interferențelor dintre social și psihologic, dintre trecut și prezent, dintre realitate și fabulos, dintre iubire și moarte, dintre spiritul moldovenesc și cel muntean, ci de un complex de sollicitări și reacții, pe de o parte în perspectivă aproape simbolică, existențială, pe de alta în perspectivă concret-istorică. Între două etape, războiul intervine ca un fenomen de ruptură; de unde, într-un plan, într-o cromatică surizătoare, ca o pînză de *Renoir*, copilăria înțeleasă ca beatificare și bucurie continuă, iar după război, în alt plan (concomitent cu devenirea protagoniștilor), un climat pozitivist și agitat. Un trecut legat de atmosfera „demodată a valsului”, se confruntă cu viața postbelică, reincepută „în ritmurile jazz-band-ului”. Drept consecință, în privința construcției, de notat că în primul volum existența se cristalizează în instantanee; la *Medeleni* viața însemnînd o instalare activă în prezent; ulterior la oraș, existența devine retrospectivă, amintite. *Medelenii* devin tot mai mult un simbol al unui „vieux temps” iar distanța în timp, datorită vîrstei, și distanța în spațiu (*Dănuț*, la *București*, *Olguța* și *Monica* la studiul la *Paris*) amplifică iluzia, după ce „ultimul basm” s-a spulberat de mult. *Lirismul*, în primul volum, era implicat în comentariile autorului; în volumele următoare (cu alternanțe de cronici, de poem și lungi paranteze epistolare), lirismul, cu alt timbru, aplicat intim personajelor (înclinat spre rememorări), se însinuează chiar în concluziile lor lucide, devenind un mod al melancoliei. Firește prin personaje, și într-un caz și în altul, se exprimă autorul. Prin intermediul lui *Dănuț*, care meditează la un roman al *Medelenilor*, scriitorul își definea, de fapt, propriul program. Întîiul volum trebuia să fie un joc, ingenios conceput, pe două planuri: „Poem și roman, mereu suprapuse. Contopire de viață și basm. Să aibă lectorul, mereu, impresia miracolului posibil, că în epocile evanghelice, deși acțiunea s-a fie în realitatea contemporană”. Dihotomia aceasta persistă și în celelalte volume, dar nu simultan, căci în restul operei basmul aparține lui „a fost odată”, iar prezentul este viața prezentă, bintuită, realist, de „vînturi” ostile.

Capodopera lui Ionel Teodoreanu este o carte a vieții și a morții, dar, cu toate șocurile morale, tragicul apare surdinizat, filtrat, văzut ca o condiție inevitabilă a existenței, în perspectiva unei filozofii a echilibrului. Unii s-au arătat nedumeriți că, în ultimul volum, expansivitatea *Olguței* și stările difuze (efect al crizei erotice) cedează pasul atitudinii grave. Boala incurabilă a *Olguței*, regretul ei după bizarul *Vania Dumșă*, intrarea lui *Dănuț* în lumea baroului, căsătoria cu *Monica* (aceasta, simbolizare a *Medelenilor*), aparțin altui orizont psihologic, sondat de prozator cu un desăvîrșit tact. Tonul negru putea duce la melodramă; *Dănuț* și *Olguța* puteau deveni niște complexați. Acomodarea cu stilul înflorit al lui Ionel Teodoreanu exercită asupra lectorilor un fel de farmec special; atenția se abate, ca la o audiție muzicală, spre vaporos, deși romanul are la bază o filozofie, un ethos. Prefacerile, spulberarea visului în contactele cu realitatea sînt fenomene în ordinea normală a vieții, dar acestea nu pledează pentru abdicarea morală, iată sensul superior al romanului. Domeniul de la *Medeleni*, intrat în proprietatea *Rădăci* *Bercale*, dispare, ca realitate psihologică, dar supraviețuiește în spirit. Căci, devenit scriitor, *Dănuț* va fixa istoria *Medelenilor*, — care „miine-poimîne, nu vor mai fi” — în materia durabilă a artei. „Nu vinduse nimic, nu uitase nimic. Trecutul era în el, viu, proaspăt, ca un viitor. Va scrie romanul *Medelenilor*, luîndu-și ostfel revanșa asupra vieții”...

Reverii întârziate, la Argeș...

Urc de o oră pe valea Argeșului, printr-o ninsoare moale și delicată, năpădit de amintiri. Aici, la Oești, acum șapte ani era stația de sortare a agregatelor, cu benzile rotunde ridicate someț deasupra luncii, ca niște ciocuri gigantice de pelican. Dincolo era un parc auto gemind de mașini grele și utilaje de subteran. Mai încolo, printre coastele împădurite ale puțului, se ridicau ciuperceile roșii de metal ale puțurilor, imensele fântini prin care s-au scos excavatiile de steril din lunga galerie de fugă. Au dispărut și nesfârșitele colonii de b.z.-uri și băraci cu grădinițe de flori în față. Nu se mai văd nici „cărăbuși” harnici, alergând zi și noapte, cu cimentul cald în pintece, spre silozurile fabricii de beton de la baraj sau spre bucărele betonierelor de la puțuri. Pe valea Argeșului e liniște acum. Ninsoarea potoposte tăcută defilează de o calmă măreție, aple Argeșului care clipește trist sub o crustă de gheață subțire.

Valea se îngustează, dealurile cresc văzând cu ochii, respirația tăioasă a munților e din ce în ce mai aproape. Undeva, dincolo de cortine negre de nori, vîrfurile lor ninse privesc cu neliniște spre miazăzi. Șoseaua e pustie, satele și comunele (Cerbureni, Albești, Oești, Valea Mătușii, Rotunda) dormitează pașnic în liniștea zilei de iarnă, fumegînd printre vișini seculari.

... Imagini dragi de altădată mi se înfiripă dinaintea ochilor ca niște frînturi de documentar uitat în vreo arhivă neumblată... Căci am fost cîndva implicat, vreme de câteva luni de vacanță, în marea epopee a construirii hidrocentralei de pe Argeș. Și acum mă aud u-neori strigat: „— Marca 30.318!”

Derulez în memorie epopea primelor începuturi: aprilie 1961 — debarcarea primelor echipe de muncitori. Atunci au trăit munții înfuria lor neliniște de la sfîrșitul erelor geologice încoace. Înmărmurii de spaimă, au simțit cum pikamerele și astralita au început să rupă cu lăcomie din carnea sură a stîncilor. Oamenii își croiau drum spre locul viitoare înfruntări cu natura. Aproape trei ani de zile au luptat „șoimii de piatră” ai lui Gherasim Rusu și brigada lui Cucu, cu îndărătnicia masivului, în condiții neînchipuit de grele, lucrînd alinații de frînghii deasupra prăpăstiilor. Cine își mai amintește oare de artificierul erou care a preferat să moară cu o încărcătură de explozibil în mînă decît să-l arunce jos, în mica depresiune unde tovarășii săi de muncă îl urmăreau cu ochii măriți de teamă? Dar de cel care, prăbușindu-se în prăpastie din cauza centurii de siguranță avariata, a fost așteptat de cei din brigada lui cu cachetele de mîier în mînă, cu privirile în pămînt, pline de durere... În urma lor, învinși, munții lăsau să urce, îndrăzneată și sprintenă, șoseaua spre coronamentul barajului. Azi turștii

trec spre baraj, pe ea, în liniște, fără să știe cîte sacrificii și cîtă muncă au fost necesare pentru a o construi. Șapte metri lățime, două tunele (de 120 m și 160 m), poduri, podețe, ziduri de sprijin... Din loc în loc ea trece peste rîpi și defilee sălbatice, în salturi spectaculoase: sînt neamăratele viaducte cenoșii de beton, adevărate opere de arhitectură modernă.

În primăveri repetate, pe scări rudimentare de lemn, artificierii s-au cățărat cu îndrîjire tot mai aproape de coamele muntelui și l-au învins. Mai sînt și azi, ici-colo, rămășițe înghițite de grohotiș, capete de frînghii înnegrite, ciocuri de pancarte cu avertismente de felul: „Atenție, cad bolovani!”. Invins, muntele s-a resemnat, a capitulat. Acum faptele eroice ale acelor ani s-au troienit în istorie. Amintirea primelor victorii abia de mai prinde contur: 17 octombrie 1961 — străpungerea tunelului de deviere a apelor; ianuarie 1962 — debusarea primilor metri ai galeriei de fugă; 19 martie — 1962 — Argeșul intră sub munte lăsînd loc liber constructorilor barajului; 2 iunie 1962 ora 22,30 — puțul de echipament greu, poarta de intrare în viitoarea uzină, a fost terminat; 12 decembrie 1962 — tronsonul dintre priza de apă și casa vanelor a fost străpuns; 18 octombrie 1963 — în prezența conducătorilor de partid și de stat, prima benă, împodobită sărbătorește, condusă de inginerul L. Rakosi și benistul Alexandru Bojoc, coboară spre talpa barajului... Rememorez adesea aceste fapte eroice și mă întreb, a ce sîntem de inimă: cine va immortaliza într-o mare operă literară sau artistică marea epopee de la Argeș?

Dincolo de Căpățineni, prin defilee întunecoase, acoperite de păduri grele, undeva în lăuntru muntelui, la peste o sută de metri adîncime, șuvoaiele Argeșului pun în mișcare turbinele. Drumul acestor șuvoaie în subteran e întortocheat și greu. Din galeria de aducțiune de pe fundul lacului de acumulare, năvălesc în puțul forțat, apoi în galeria principală, spre cele patru turbine. De aici, prin aspirator, intră în camera de expansiune unde, prin destindere, energia necheltuită a șuvoaielor se distruge, iar la sfîrșit, prin galeria de fugă, Argeșul scapă din nou la lumină. Uriașă hală subterană este una din minunile tehnicii moderne românești. Înaltă și largă cît sala Floreasca, ea este rodul muncii eroice a brigăzii de mineri a lui Ion IUMUȘ și a celei de dulgheri condusă de Barta FERENTZ. Pentru prima oară în țara noastră construcția unei astfel de centrale s-a început... de sus în jos! Concepția de proiectare face ca Hidrocentralea de pe Argeș să se situeze printre cele mai mari și moderne din Europa.

Dragi amintiri de pe Argeș, cu ce nestăpînită putere mă năpădesc!... Mașina urcă pe șoseaua care duce spre coronamentul barajului făcîndu-mă să mă gîn-

desc cu nostalgie la cei care l-au săpat lăcaș în coastele muntelui urcînd-o u-neori deasupra norilor. Apoi, din stînga defileului, dincolo de aceeași ninsoare pură și veselă, își face apariția și barajul, imens arc de beton, cenușiu-verzui, cu deschiderea spre vale. Pare un uriaș zid de cetate, răsărit acolo ca dintr-o poveste nordică. Construcție unică de acest gen în țara noastră, barajul Vidraru este — cu cei 165 metri înălțime ai lui — printre cele mai înalte din lume. Sus, la amelițoare înălțimi, nu mai joacă azi benele negre, pe cabluri lungi, elastice. Au amuțit și pikamerele de mulți ani. Constructorii care au ridicat barajul între coastele celor doi munți mohoriți și apatici, au plecat. E liniște, o liniște mărețată, netulburată. Acum, alături de legendele despre Manole, meșterul cel mare al minăstirii Curtea de



Argeș și de cele despre Vlad Tepeș, constructorul cetății Poenari, stau alături și faptele veacului nostru, ale constructorilor hidrocentralei.

Pe Argeș în jos
Pe un mal frumos...

Dincolo de baraj defilejul întunecat se luminează și munții fug undeva în lă-turi. În fața ochilor se întinde lacul de acumulare Vidraru cu o lungime de aproape 14 kilometri. Neasîmpărați și gălăgioși, s-au adunat aici, de-a lungul anilor, tulburi de emoție, 460.000.000.000 mc de apă dînd viață unuia dintre cele mai mari obiective ale planului de 6 ani. Patru turbine, cu o putere în talază de 220 M.W., produce anual 400.000.000KWh. Scăpînd dintre paletele lor și străbătînd apoi în goană cei 11 kilometri ai galeriei de fugă, pînă la Oești, Argeșul nu-și mai reîncepe joaca inutilă printre lunci de mărăgărit. El a fost astfel amenajat încît irigă peste 100.000 ha teren agricol. La marea înțînire alpină de la Vidraru au venit și Topologul, Cernatul, Vilsanul și riul Doamnei.

Privind spațiul acoperit de ape, mă înceacă o duioasă aducere aminte: în liniștea unui amurg, din vara anului 1964, am străbătut, de la un capăt la altul, depresiunea pustie, năpădită de ierburi înalte și insecte, care aveau să de-

vină o lume a tăcerii... Păstrez de atunci, ca pe o prețioasă relictă, o crenguță de brăduț.

Cu aceeași duioșie mi-aduc aminte și de oamenii pe care i-am cunoscut atunci, vechi croi ai șantierelor naționale de la Văliug, Bumbăști-Livezeni, Salva-Vișeu, Bicaz... De Pavel OȚET, cel care a reușit, atunci cînd s-a trecut la excavarea galeriei de fugă din zona puțului Rotunda, să învingă împotriva sălbatică a rocii răzvrățite. Aplicînd o metodă nouă, originală, el și ortacii lui au izbutit să oprască furia muntelui lup-tînd cu viiturile de apă și cu presiunea extraordinară a marnii argiloase care făcea să crape peretele de beton gros de un metru! De Tudor MORARU și brigada lui, venită de la Bicaz, de Du-ruş TUGUSTIN, de la centrala subterană, de Feher VASILE, Mihai GHEORGHITA, de Ștefan TOPALA și oamenii săi care au montat prima macara aici, la Argeș, în 1962. În lupta lor cu natura, ei au știut însă să-i și protejeze frumusețile. Cînd, la 30 mai 1962, a luat foc pădurea de la Cheile Argeșului, constructorii au muncit din greu pentru salvarea ei. La fel, cînd ruinele cetății Poenari au slăbit de pușcările de pe munte, oamenii i-au pus înălțurii de nădejde... Mi-l amintesc și pe inginerul Gh. Cocos, comandantul suprem al Șantierului Galeria de fugă, omul cu inteligență scăpărătoare și inimă caldă, iubit de toți ca un părinte bun, de inginerul Simionescu, de la același șantier, alt om cu inima de aur, sau de energicul șef de lot Dinescu, de la puțul Corbeni, cel care mi-a semnat, cu o nespășă sfială, fișa de angajare ca muncitor necalificat la betoniera puțului... „— Ce poate fi interesant aici? se scuza el nedumerit. Muncim, ne facem datoria...”

E liniște acum și acolo unde a fost lotul condus de el. Nu se mai aude de mulți ani duduiul Diesului care ducea zi și noapte vagonetele cu beton spre gura puțului ori scotea de acolo lungi garnituri încărcate cu steril excavat din galeria de fugă. Și livezile cooperativei din Corbeni, așipite în somnul greu de iarnă, sînt pustii, nu mai răsună de vocile muncitorilor care urcau pe munte, la lucru, de trei ori pe zi...

Coborînd valea Argeșului spre Corbeni, derulez o ultimă amintire de neuitat: acea noapte fantastică de august, 22 spre 23 august 1964, cînd am intrat în schimb la ora 22,00! 60 de vagoane de beton am făcut, noi, echipa de betonieră, întrecînd toate recordurile realizate pînă atunci de celelalte schimburi. Cei din subteran trageau din răspuțeri să spargă norma. Aveau de terminat un ultim inel înainte de a face joncțiunea în aval. Dîrdîind de frig în bucărul întunecos, ori afară, sub stele, am cunoscut și eu, pentru prima dată în viață, ce înseamnă munca eroică a adevăraților constructori. Și azi, după alția ani, încă mai păstrez în amintire imaginea acelei dimineți, liniștea nefirească așternută peste întregul șantier, cînd mi se părea că amuțiseră pînă și tuburile de aeraj pentru subteran. Apoi am văzut și oamenii din schimbul care ieșise din galerie! Se revărsau din colivia puțului, cu fețele cenușii, acoperite de un strat gros de praf steril, cenușiu, într-o tăcere sărbătorească: învinseseră! „—Noroc bun!”, mi-a spus, pe neașteptate, unul dintre ei crezînd că intram abia atunci în schimb... Și mi-a zămbit.

Mircea FILIP

abstract

NEVOIA DE PURITATE

Să fim lucizi. Să fim imuni față de tot ce ar abate deciziile rațiunii reci și exacte.

Se poate imagina, oare, un altfel de program într-o epocă a ordinațoarelor, a automatizării și a țîșnirii omului în spațiile extraterestre? Să recunoaștem că, în cercetarea științifică, în tehnică, în toate domeniile de care atîrnă progresul material, aceste comandamente semnifică virtuți.

Toate virtuțile sînt însă de natură să stîrnească admirația și indignarea, iubirea și ura, duioșia și cinismul. Cu acestea toate, am pășit în altă zonă a umanului. Rațiunea teoretică iscă ea însăși emoții și pasiuni: emoția aflării unui adevăr, pasiunea cunoașterii, aptă să sprijine eforturile, omeneștile eforturi puse în serviciul unui ideal generos.

Cu greu pot fi separate, în conduita umană, cele două atitudini. Marii creatori în știință s-au lăsat călăuziți și încălziți de nobile idealuri comunitare. Fără ele, rațiunea rece, lucida apreciere a realului, exactitatea —

ar funcționa în gol — mai bine zis, nu ar funcționa, ci s-ar consuma gratuit. Astfel, rațiunea s-ar nega ea însăși.

Emoția lui Arhimede, marcată de celebrul *evrika*, consumul sufletesc al lui Galileo, sacrificiul lui Manole, meșterul legendar al Curții de Argeș, și — evident — nu numai acestea demonstrează, la nivelul oricărei epoci, permanența aspirației spre ideal. A feteșiza căile, mijloacele prin care se pot atinge niște rezultate, fără a avea în vedere și valoarea acestora, în plan social și — în ultimă instanță — uman, înseamnă a rătăci în necunoscut. E drumul care, „duce” spre neant și desperare.

Rațiunea rece se asociază firesc cu afectivitatea, cu senti-

mentele superioare prin sinceritatea și puritatea lor.

A le disprețui pe acestea, din perspectiva unei bătute superiorități, înseamnă a lăsa să prolifereze cinismul, violența, lipsa de scrupul. Or, nu acestea sînt caracteristicile milenarei noastre spiritualități.

În lumea occidentală, se manifestă în momentul de față, simptomele unei saturații de morbid și absurd, de cinism și violență. Scepticismul, apatia, disperarea nu oferă soluții. Se caută altceva. Răsunetul surprinzător pe care l-a avut simpla poveste de dragoste a lui Erich Segal, transpusă și pe ecran, oferă condițiile unui test. Chiar dacă estești au rezerve, dacă și criticii, obișnuți să in-

registreze în categorii și clase știute, rămîn descumpăniți și refuză calitatea de artă unei apariții pe care, în secolul nostru, nu mai au unde s-o încadreze, cu atît mai mult, poate, succesul lui *Love Story* reprezintă un test. Se caută, intr-adevăr, altceva.

Se caută o ieșire din marasmul obișnuințelor lipsite de perspectivă umană. Cartea lui Erich Segal exprimă un fenomen care ne evocă momente asemănătoare din istoria culturii. Artificiozitatea și caracterul închis al vieții de curte și a saloanelor nobilimii feudale a condus cîndva, și poate nu numai din imboldul divertismentului, la bucuria pas-toralelor ca și la indemnul lui Rousseau: înapoi la natură, — apoi la alitudinea romantică și la toate urmările romantismului francez. Diversele apeluri neoromantice, dar și expresionismul german, și tradiționalismul purificat prin optică simbolistă la noi, și Blaga și Pillat și Funda-ianu, între alții alții, aduc mereu indemnul trăirilor sincere în

zonele elevate ale idealului.

Se simte din nou astăzi o tentație a purității, tentația unor emoții directe, nobile, oferind puncte de reper muncii, creației.

Este tentația sentimentelor simple și sincere, a iubirii, a încrederii, a calde solidarități pe care societatea noastră o înalță la rang de principiu etic, în numele progresului comun.

De ce să se facă unii că nu receptează acest mesaj? De ce să întoarcă spatele sentimentelor, ferîndu-se să nu fie văzuți cînd, totuși, își șterg lacrima apărută involuntar sub pleoape, urmînd o banală dar autentică poveste de dragoste? De ce să afișeze acel dispreț confectionat, cea falsă indiferență care s-ar vrea blazon de superioritate?

Nevoia de puritate, nevoia dăruirii pentru un ideal înalt al epocii și al poporului tău presupune și o stare de spirit care, fără a exclude spiritul critic, fîr-zice acreala și disprețul suveran al semidoctului, jalnicul său dispreț suveran.

N. BARBU

ȘTEFAN DIMITRIU:

DRUMURI CA-N PALMĂ

Este surprinzătoare alcătuirea acestui volum, probând un discernământ îndoielnic din partea redactorului de carte și o selecție cel puțin pripită a autorului. Există în carte o proză de greutate și numesc astfel navela **Drumuri ca-n palmă**. Celelalte schițe sînt o umplutură nefericită care deformează neplăcut imaginea unui scriitor.

O serie de schițe (**Arșiță**, **In hamac**, **Ochii pisicilor**) s-au născut sub o zodie neprielnică. Simplă înșiruire de banalități, încearcă să trăiască prin finalul nejustificat al unei poante. Bșucază însă și gratuități lipsite de rațiune.

Monolog intrerupt despre pădurea tunsă abuzează de vulgarități fără acoperire, o proză care în contextul volumului nu-i face nici un serviciu autorului.

Totuși, trei mici schițe demonstrează capacitatea de condensare și frumusețe de sugestie. **Zăpadă** de mai surprinde izbitenirea forței vitale și triumful vieții fără răgaz. **Lift la trei**, o schiță bine gradată, cea mai sugestivă, implică cuemarea la comunicabilitate și speranța în comunicabilitate. Și primul pas spre psihologie, schița **O cheamă Alice** introduce știința unei analize nuanțate. Stilul schițelor certifică virtuți păcătoși în același timp prin abuz de repetiții. Nimic nu anunță însă **Drumuri ca-n palmă**, piesă solită, izbucnind dintr-o realitate autentică, diversă și surprinsă cu egală adâncime psihologică. Aici trăiesc oameni reali într-o lume reală, peste care suprapunerea autorului se realizează unitar. Compoziția este biplană, dialogul „monologat” al inginerului Vilcu cu Ana, soția sa, suprapunându-se cu călătoria într-un microbuz. De la București în Bucovina autorul pătrunde în intimitatea persoanelor, pînă la indiscreție. Realitatea nu este încă surprinsă în toate adîncimile, dar Ștefan Dimitriu reușește să treacă dincolo de observația gestică superficială. Balastul stilistic e aruncat în favoarea unei cursivități cu o mare capacitate de adaptabilitate.

Secțiunea amintirii este mai puțin diversă ca univers însă mai denșă, mai consistentă și prezintă un interes primordial. Căutată suprafață, drumul, dispune de o varietate umană superioară, nu însă de aceeași adâncime, mergîndu-se mai mult pe impunerea personajului definitiv pentru întreaga navelă. Navela atrage atenția prin gravitate prin consistența personajului de propria existență și de implicățiile ei. În acest context, pasajul polemic, poezii duse la dezalcoolizare, contrastează, introducînd-o pe Ana într-o lume care nu-i aparține și care îi deformează individualitatea.

Secționarea navelei în două planuri este relativ echilibrată, lungimile uneia sau alteia din secțiuni scăzînd pe alături interesul pentru lectură. Navela ne trimite la viața imediată, dar nu într-o existență superficială ci într-o mișcare gravă, plină de responsabilitate, cu reale cîștiguri psihologice.

Vol. CONDURACHE

DARIE NOVĂCEANU:

PEISAJ ÎN MIȘCARE

Dintru poezii afirmați în ultimul deceniu, Darie Novăceanu a parcurs un drum mai puțin spectaculos în sensul seducției limbajului esoteric, speculativ, rămînînd la un lirism de suprafață plană, pe care titlul cărții de față îl traduce destul de exact. Aproape jumătate din placheta „Peisaj în mișcare” este scrisă în stilul retorice filozofic al cărților de debut semnate de Ilie Constantin, Mihai Negulescu, Ion Gheorghe, Adrian Păunescu, Ion Crîncă și Darie Novăceanu însuși. Dacă la vremea aceea recuzita de acum trecea drept nouitate (și era uneori) astăzi, a spune că: **păsările-ntotdeauna/ își potrivește zborul după culoarea arborilor: că: Neodihnită culoare fierbinte a singelui/ luminează trupul. străbătîndu-mă/ ... iar crengile încep să vizeze culori tot mai frumoase; că: octombrie inventa căderea frunzelor; a înțitula o poezie Reconsiderarea singurătății și a te ruga: lăsați-mă aici/ ... / pînă cînd colorile toamnei vor coborî/ iubindu-ne pentru trecutul nostru/ pe care-a trebuit să ni-l descătușăm/ de-un viitor intolerabil — înseamnă a forța ușii deschise, dacă nu cumva o probă de inadecvare la poezia de tentă patriotică, o insuficiență a vibrației lirice, de unde eșuarea în prozaim.**

Și totuși, chiar în „Peisaj în mișcare” Darie Novăceanu demonstrează remarcabile virtuți lirice, dar acestea pe măsură ce se degajă de o sumă de ticuri ale poeziei sus-citate, pe măsură ce sfîșie învelșurile uzate ale cuvintelor pentru a ajunge la esența ideii, a emoției. Poemul **Ranisitorum**, spre exemplu, inspirat de o descoperire arheologică referitoare la moartea lui Decebal, este o evocare sobră, de o aspră condensare, în care cuvintele se cer șoptite: **Cuvintele, de aceea, aici numai șoptite/ se fac nisip, durerea să n-aiă niciodată/ Infățișare clară, neformă să rămînă/ și nealcătuire, decît în cuget, totul.**

Din imposibilitatea de a traduce exact în cuvînt starea lirică se naște drama incomunicării pe care Darie Novăceanu, resimțînd-o acut, o convertește în contrariul ei. De aici tonul pozitiv al poemelor, constatare ce nu înseamnă o obiecție, mai ales pentru poeziile din a doua parte a cărții. Se simte, cum s-a mai remarcat, efectul frecvenței de către poet a poeziei latino-americane — arborescentă, discursivă în sens superior, asociind spații lirice îndepărtate și tocmai de aceea bogate în sugestii. Nu întîmplător cele mai frumoase piese ale volumului sînt **Poem bilingve** (română—spaniolă), emanînd o muzică de suave contraste, amplificată continuu pînă la limita tragică a existenței: **Va fi joi, dar numai pentru mine/ Joi va fi, dar numai pentru moartea mea./ Mă voi rezima de cerul țării./ Va fi joi în clipa aceea/ Joi va fi în cer și în lumină/ Joi în ochi, în suflet și în glas./ Joi în munți, în ape joi va fi./ Și ca un copac mă voi lăsa atunci în jos. Căutîndu-mi rădăcinile pe sub pămînt/ Va fi joi, desigur, joi va fi./ Joi va fi desigur în pămînt/ Joi va fi și umbra dintr-odată/ Se va șterge de pe cașurile de piatră din Carpați/ Cred că voi muri în joi aceea./ Va fi joi și voi pleca acasă...**

Alcătuirea cu o maximă exigență, **Peisaj în mișcare** ar fi putut fi cartea reprezentativă a lui Darie Novăceanu. Așa, ea rămîne printre un număr de poeme, dintre care unele exemplare.

Nicolae TURTUREANU

DRAGOSTE, TE SĂRUT

Poți face o metaforă; acolo în Piața Victoriei orașul se desface ca un simbur de vișină și pămîntul, spre oriunde, pare la fel de netulburat și măreț ca înaltul verii. Metafora asta o poți intitula „plăceri de recuzită”. Ea nu fusese de acord. Il trăsese spre Universitate, coborau (înindu-se de mină) trotuarele rulante, o atrăgeau acvariile imense de pe bulevard, canarii și papagalii și magazinele de artizanat. Aproape îndurerată căuta noutățile de tot felul, întreba de plăci de Donovan și de peruci franțuzești, îl consulta cu gravitate în anticariatul de lângă oficiul telefonic, ținînd în mină „Maestrul și Margareta”, informîndu-se dacă e cumva un roman psihologic... se hotăra în cele din urmă la „Curiozități estetice” și, la o cofetărie-cafenea din spatele unui atelier fotografic se așeza cu coatele pe masă și răsfoia cărțuia. Ii citea, bineînțeles lui Nic, fragmente și ofta intelectual. Afla că femeia este de bună seamă o scăpărare de lumină, o privire, o îmiere la fericire... citea solemn „Elogiul machiajului” și se convingea că nimicul înfrumusețează ceea ce există. Se semna apoi pe prima pagină, în dreapta sus, trecînd ziua și anul. Există acolo și o pisică albă, leneșă, care se freca de picioarele lor în timpece bea cafea, îngropînd capete de țigări în glaste mici conținînd cactuși aproape morți în nisipul uscat și otrăvit. Se adunau în special studenții și începerea cu cinci laturi se învalua în fum, devenea „Camera cu ceață” iar spre seară, ghemuiți cu genunchii deasupra nivelului tăbliei, discutau despre filmul stupid de la „Festival”, despre prețul mașinilor sport, despre Kandinski. Cleopatra se omora după aceste seri, adeseori erau invitați actori de film, muzicienii plîpînzi, fragili, poezii de al căror nume nu aflaseră încă, se crea o stare generală de transă, scrumierele se revărsau, fetele cu părul lung desenau cu unghiile pe tăblia mesei idei imaginare. Uneori se întrista și lui Nic îi era dificil să o scoată din mușenie. Ii povestea în acele cazuri viața sa, de fiecare dată în alt chip, îi cumpăra flecușetele de la magazinele de jucării, o trompetă de carton cu două note, sau un pitic caraghios căruia i se desuruba capul. Ea uita pentru moment că dorise nebunește să urmeze arta dramatică, încet, încet, începuse să se dispună și să se lase acaparată de universul auxiliar. Le plăcea să se privească în timp ce vorbeau sau mînceau. Nic fusese întotdeauna un timid și socializarea forțată la care ea îl supunea nu avea loc fără contrareacții. Avea păreri sale despre glaciatic și despre pictura modernă, rămînea singur de multe ori în camera lor mică cufundată în semiîntineric urmărind pe pereți umbrele proiectate din exterior, ținînd în gînd un discurs despre posibilitatea presfîmpinării unui nou război, despre ciudătenile naturii, despre decongestionarea și purificarea orașelor moderne. Gîndind înapoi, recompunea camera mamei sale, căutînd să reproducă întocmai interiorul fără să uite existența vreunui obiect. Rememora întîlniri întîmplătoare, scene fără importanță la care fusese martor, cuvinte, gesturi de-ale profesorilor din liceu. Il cam enervau uneori aceste manii ne-roade. Pleca împreună cu Cleopatra la Cernica. La Adrian, unchiul Adrian, (deși cerea să i se spună simplu, Adrian), un Noe modern și rural, natural și cult. Nic îl avea în reprezentare ca un complement al naturii, era mirosul pădurii, al animalelor în turme, al apelor neîndiguite. Se deștepta odată cu lumina, îl exalta verdele-

negru, profund, al coniferelor și măgărușii imbecili, cu blăniță ca de șoarec, bălăbănindu-se între stîlpii porții și cocoșii țîșnind din cotețe, berbecii și vrăbioii impertinenți ce se îmbăiau în colb. Rătăcise voit gîndul alb-negru al orașului, încerca o înșelare legănătoare de beție trează a valorilor pure. Cernica era exodul e-fuziunilor, unchiul Adrian puritanul convenționalismelor și taburilor aproape enigmatice (dar cit de plăcut se contopeau acele însușiri la el), dormeau pe un soi de ladă uriașă în care se păstra o jumătate de tonă de fiare aparținînd fratelui unchiului Adrian, mecanicul de cale ferată. (și acesta era aproape de iluzie, murise de mult, cine mai știa cînd). Noaptea, în liniștea opacă clipeau din adîncul dens astre curate de nichel cu colțuri lungi, hrana putea fi lumina, fericirea putea fi tăcerea, pacea, înțelegerea, dragostea...

— Unde te gîndești, îl întrebase atunci Cleopatra, unde te gîndești, n-ai vrea să mergem la un cinema?

fragment de roman de Doru KALMUSKI

— Am auzit, nu știu precis, poate am citit undeva despre un tip care și-a cîștigat o reputație nemaipomenită concentrînd obiectivul aparatului de filmat asupra unei imagini în care nu se petrecea mare lucru. Apoi proiecția dura trei și patru ore iar spectatorii care reușeau să nu-și iasă din fire începeau să se întrebă ce însemna porcăria aceea, de fapt important e că se întrebau ce înseamnă. Adică era un fel de unu la unu cu realitatea. Oricum exista timp destul să se gîndească la orice, să se enerveze, să injure, firește.

Cleopatra răspunse iritată, balansîndu-și geanta; te porți urit nu știu să vorbești, asta nu se face, nu se face. Nu se răspunde, deoarece, nu se, nu se... dădăceli ocîrmuitoare pe care Nic le primi senin, întotdeauna îi sunau în urechi ca secrete și indescifrabile mesaje cosmice.

Luară bilete la cinema, Nic le așeză în portofel, mai era o jumătate de oră pînă la începerea filmului, Cleopatra voia o oranjadă, sau o pepsi, deși pepsi balonează, și o prăjitură cu frișcă, oh, desigur că nu aveau, dimineța nu au prăjitură cu frișcă, niciodată nu poți avea ceva ce îți dorești, trebuie să aștepti mai înții, trebuie mai înții să aștepti sau să înjești. Unde treci pe roșu, nu te uiți, trebuie să am grijă de tine, dumnezeule, hai să ne așezăm acolo, la măsuta aceea de lângă perete îmi place nemaipomenit să stau în colțul acela, uite-l pe Al, da, e Al, ce mai faci Al, nu vii la masa noastră?

— Ce mai faciți, spuse Al, trăgîndu-și scaunul sub el, ce mai faci Nic, de ce dracu nu ați mai trecut pe la mine, nu mai știam... he, he, he, am și acum în cap povestea cu perversitatea fiului de strău după ce a văzut valorile mării. Spune drept era invenția ta, nu-i așa că era invenția ta? Odată beam o cafea la masa asta și a venit un bărbat și s-a așezat, nu mai erau locuri la alte mese. Cînd m-am ridicat să plec

i-am spus mulțumesc, nu știu ce naiba mi-a venit.

Nic rise.

— Ce prostie, zise Cleopatra, ce prostie mai e și asta, cînd vă întîlniți voi..., pe unde ai umblat în vara asta, Al?

Nic avu imaginea verii care trecuse. Plaja. Ștrandul cu apă ca gazul și vermuiala trupurilor. Zilele ploioase petrecute în casă. Cleo, răsfoind reviste de modă, CHIC, Paris match etc. Se gînde-a la garderoba Sophiei Loren, la cisme de lac, neapărat va avea buni să aibă, la Nic, ar fi bine să-i placă mai mult vechimintele frumoase, îl anunță că va fi și în viitoarele două zile vreme mi-zerabilă, că îl iubește, că se să-pau iarăși străzile dinspre linia lui 86, și noroiul, doamne pe care lume poți scăpa oare de noroi? Cămășile bărbătești aveau anul acesta colțurile lungi și ascuțite prinse cu cîte o nasture, probabil americănește, lumea spune că echipa de tenis a României a fost frustrată de arbitraj în Cupa Davis. El o întrebă din cînd în cînd cu cîte o întrebare pusă aiurea, nu era de loc un bărbat serios, cînd oare avea să se schimbe, doar trecuseră trei ani de cînd erau împreună. Vrei să vorbim despre înstrăinare, Cleopatra? Caraghiosul. Nu, lasă-mă în pace cu înstrăinarea ta. Toată lumea vorbea despre înstrăinare, la radio și la televiziune, era o modă, în fond soțul ei putea fi modern chiar dacă, în sfîrșit, există o înfundătură a comportărilor din care nu știi cum o să mai ieși, nu știi cum o să fie după ce, în sfîrșit, trebuie, spunea ea. Iar Nic, trîntit pe pat, se agăța de acel cuvînt, spunea ea, potrivit unei observații de-a lui, folosia cuvîntul prea des, ar trebui, trebuință, trebuia, nu trebuia, netrebitor, netrebnic. Din punct de vedere organic tu ești un receptacol, nu te uita așa, nu-ți dau explicații, de cînd domnul Einstein a experimentat imprecizia explicațiilor nu mai fac doi bani, chiar dacă tu nu digeri nimic fără explicații, nu poți face ordine, înțeleg prea bine, păcătoasă treabă, nu-i așa? Să zicem că ordinea este mărimea. Sau să zicem că explicațiile sînt cele pe care ți le oferi. În regulă? Se mai jucau încă cu mașinuțe mecanice în colivia tapetată cu înspăimîntătoare flori roșii sîngerii de mac, dar Nic recunoștea în cuvînturile sale intime că fericirea nu era dragostea fizică iar Cleopatra, geniu al definițiilor o numise viitor. Viitorul însemna așa ce avea să se deschidă, împrejurări, circumstanțe, vacanțe cu prieteni noi. Erau nopțile de iarnă: căldura închisă a caloriferului sufoca spațiul. Cobora cu plămîinii uscați împiedicîndu-se de ceva, de un pantof ori de un scaun, tresărea. Mirosul de stătut cald de pat, lenjuri, porci deschiși. Prin fereastră, iarna lăptosă, albastră, copacii împietriți în zăpada murdărită și căleată în picioare, copacii alinați. (alinarea, minunată idee), cu umbrele culcate pe zidurile clădirii în stilul anilor '50. Din nou în casă, fata-femeie, dormind, cu gura întredeschisă, cu mîinile răstîgnite peste așternuturi, simțînd inconștient lipsa lui. Bea apă leșioasă dintr-o cană de lut nesmălțuită, privind perdeaua undînd deasupra valurilor de arșiță năvălind din țevile albe. Rămînea un timp în mijlocul încăperii, ca și cum ar fi dorit să-și amintească ceva, dar nu putea fi nimic, nici o referire, nici o constatare, dorință sau judecată.

AL. IVASIUC, dialectician al stărilor lăuntrice (1)

Ion APETROAIE



Proza mai nouă, aplecată insistent peste „întrebările lumii”, ne face să asistăm, fără mirare, la un adevărat concurs de virtualități. Prioritatea dezbaterii etico-cerebrale, în care se înglobează complexitate și nuanță, penumbră și lumină, adâncuri obscure și raționalism geometric, pare a fi o dominantă a epicii din ultimii ani. Substratul ei filozofic este de ordinul evidenței ca, de altfel, și îndrumarea sa către introspecție și analiză.

Inițiativa aparține tinerilor. Mai receptivi la seismele momentului și sensibili la ecourile experimentale, ei cultivă, cu vie îndrăzneală și rezultate inegale, o proză a problematicii și a stărilor contorsionate. Își fac loc mai întâi pasionante procese etice, farmecul lucidității și al discreției de sentiment prin mijlocirea introspecției, a parabolei, a mitului etc. Între aceștia se instalează autoritar, cu un debut de excepție, Al. Ivăsiuc. Grabnic afirmat, azi la al patrulea roman, se profilează de pe acum ca unul dintre cei mai interesanți prozatori ai anilor noștri.

Senzitiv intelectualizat, reflexiv și tenace, cu o inteligență veșnic crispată, scormitoare, Al. Ivăsiuc descinde la noi din familia cerebralilor febrili Camil Petrescu și Anton Holban proiectând pe largi spații interioare aventuri spectaculoase ale cunoașterii. Gîndurile eroilor, structuri umane mai curînd schematic, înaintează parcă pe sub o lespede grea străpunsă cu zgîrcenie de cîte o fereastră de comunicare cu exteriorul. Este „cunoașterea de noapte”. Momentele și situațiile epice se produc și se organizează din interior determinînd exteriorizarea unor obsesii existențiale. Prozatorul nu e interesat atît de „refacerea” biografiilor, de rotunjirea caracterelor, care mai adesea sînt pure parabole, cît de procesele lăuntrice decisive care lasă urme de neșters în conștiință. Eroii lui Ivăsiuc sînt indeobște eroi-stări alcătuiți cu prioritate din incidente interioare. Importantă, pe linie proustiană, este durata în conștiință, timpul intern, adică, provenind din trăirea retrospectivă a eroilor. Eul din amintire, mai vivace, aparent îl îndepărtează pe cel prezent de prezent, anexîndu-l, înglobîndu-l.

„Intervalul” însă dintre timpul exterior și cel interior, acesta din urmă trăit în secvențe discontinue dar articulate între ele, nu se păstrează riguros. Ca și la Michel Butor, de la care se resimt unele ecouri „tehnice”, recunoaș-

tem ca linie compozițională aglutinarea de momente din trecut și prezent, narative sau plastice, plămuite sau reale. De altfel, însuși motivul voiajului, care la prozatorul francez devine pentru Léon Dêlmont (*La Modification*) pretext pentru o bizară călătorie interioară, este împrumutat *Intervalului* în vederea unui pretext asemănător. Atras însă, spre deosebire de Butor, de causalitatea reacțiilor morale, Al. Ivăsiuc înaintează dincolo de pura mască a lucrurilor, preferată de romancierul francez, către turburătoare mobiluri lăuntrice. Romanele lui, mai mult ca altele din proza de azi, fetișizează experiențele hotărîtoare, definitive. Problematizarea existenței, văzută dintr-o pluralitate de perspective, îl solicită cu o forță fascinantă.

Al. Ivăsiuc este un poet dar și un subtil analist al dialecticii sufletești, un cerebral neliniștit, torturat de întrebări incompatibile cu răspunsurile simple. Realitatea cea mai ferită de contestare este la el capacitatea de introspecție și de punere în dialog a conștiinței individuale cu lumea, cu societatea, în momentele definitorii pentru erou. Reușitele sau eșecurile personajului obligă la o explorare francă, neîntîrziată, a rădăcinilor, a cauzelor de orice ordin, prozatorul angajînd astfel o întreagă panoramă social-istorică ce naște, sporește sau împutinează energiile latente în oameni. Meditațiile despre dialectică, ce alimentează copios rubricile scriitorului din *Contemporanul* și *România literară*, confirmă, o dată mai mult, pasiunea pentru existența spirituală în zonele determinării, ale devenirii obiective și subiective.

Structură paradoxală, prozatorul, pasionat de stările difuze, necristalizate, aspiră la construcții perfect raționale, definitive, dar e subminat, în aspirația sa, de curenții rebeli ai stărilor de conștiință picșoși, anarhici, generatori de scepticisme în ordinea rațională. Disputa neostenită a factorilor acestei antinomii ontologice acoperă întreg teritoriul prozei sale, iar parțială rezolvare în sensul unei ciudate coexistențe a acestora îl definește pînă la un punct de ajuns de avansat. Dacă, pe de o parte, se întrevide simpatia romantică pentru lucrurile care nu au „periculoasă tendință să semene unele cu altele”, stăruie pe de altă parte, ca principiu conjugat, pentru menținerea unui echilibru intern, „pledoaria pentru respectarea regulii interioare a lucrurilor”.

Pe un plan mai general, primele două romane, *Vestibul* (1967)

și *Interval* (1968) implică sintetic, atît prin semnificații cit și prin structură internă, perechea antinomică de care vorbeam. Fără a închide cumva drumul unui creator, ci dimpotrivă, stimulînd posibile surprize, ele impun un prozator deschis experiențelor îndrăznețe și, dincolo de parțiale nereușite, realizat încă de atunci. Primul roman construit, cum am arătat și în altă parte (*Înșul literar*, nr. 1, 1968), într-o formulă hibridă, între epistolă și jurnal-evocator, ce accentuează convenția structurală, semnifică triumful vieții asupra regulii, asupra rațiunii ordonatoare dar și simplificatoare într-un fel. Se impune notația spontană a exploziei de viață imposibil de captat în formulele rigide ale doctorului histolog Ilea.

Parabola fetei frumoase, care desferecă dintr-odată zăgazuri fortificate de intelectul rece, are, hotărît lucru, semnificația unei pledoarii pentru reîntoarcerea către spontan, către viață, pentru reîntegrarea omului în umanitate. Tensiunea în conștiință se intensifică nebănuît, refuzarea îndelungată lăsînd locul expansiunii contaminante a vieții afective și cerebrale. Cunoașterea, redusă mult timp la un raționalism închisat, se convertește, pe neașteptate, într-o cunoaștere deschisă, totală, fără umbre și omisiuni. O dată cu aceasta, scepticismul, împins pînă la mizantropie, este izgonit cu violență și criza erotică la cei cincizeci de ani ai doctorului aduce un considerabil spor de cunoaștere. Mai ales că, fire meditativă, savantul trebuia să parcurgă cu nonșalanță spații gnoseologice ce se cercuieră. Importantă este declanșarea, firească acum, a apetitului nestăvilit pentru viață.

Insinguratul de odinioară, aflat mai întâi sub regimul automatificării, se revanșează printr-o simbolică întoarcere spre izvoarele reale ale vieții. Prozatorul, fin analist al eticii cunoașterii, execută acest recursu parabolic de la înălțimea unei mari febre intelectuale. Triumfă — și la autor și la erou — spontaneitatea mișcării dinăuntru, încît indemnul spre trăirea integrală, fără prejudecăți și extremisme înșelătoare, pare a fi nervul generis al romanului: „... trebuie, își recunoaște eroul, să mă feresc să caut gestul absolut pe care l-aș aștepta prea mult și poate n-ar veni niciodată. Deschis la toate, prezent, dincolo de cotidian, în neostenită participare, împăcîndu-mă cu gîndul că nu există o metodă simplă și unică pentru a rezolva orice ușor, trăind pe laturi contrare, poate voi reuși. Dar mai ales tre-

buie să-ți spun că nu există soluție unică. Nu există (sub. n.) (p. 278).

Caracterul de dezbateră monologată al acestui roman stufos, de tip eseistic, nu e păstrat cu consecvență. Confesiunea atinge un punct-limită și, ca urmare, intervertirea planurilor temporale prin invadarea trecutului în prezent coboară tensiunea dramatică a momentului. Acțiunea romanului, sporînd dintr-o dată în nervuri epice, se deplasează înapoi lăsînd deschisă — și suspendată — dezbateră totmai cînd atinsese un pisc înalt. Valoarea parabolică a eroului se accentuează în detrimentul, bineînțeles, al individualității sale. De altfel, mai general vorbind, eroii lui Al. Ivăsiuc din primele trei romane sînt mai degrabă eroi-parabole, niște scheme superioare în ordinea gnoseologică, puțin viabili în cea umană propriu-zisă. Imașinea lor, continuu dispersată, după lectură se pulverizează ușor. Sînt așa de puțin „copii”, încît coeficientul de autenticitate este redus suficient însă pentru a susține tezele unui „cod” al cunoașterii și autocunoașterii. Principiul coagulator nu operează în cristalizarea de tipuri decît în măsura în care acestea sînt exponenți ai unui mod de cunoaștere.

Prin alternarea secvențelor de timp interior și timp exterior, obiectiv, al personajelor — e realizată perspective variate într-o continuă confruntare. Cultivarea fluxului discontinuu de senzații în conștiință prin dozarea momentelor interioare nu salvează discursul narativ de la o anume răceală și chiar de la o notă de confecționat. Și în *Interval* operează schemele morale, sensurile urmînd să ni se comunice mai ales prin raportarea la celălalt roman, față de care acesta reprezintă o nouă experiență incontestabil fructuoasă. Deși locul noului roman este sub nivelul valoric al primului, recunoaștem din nou la Ivăsiuc febrilitatea dezbaterii, capacitatea de a anima straturi dilematice din conștiință, sondajul inteligent în zonele mereu interesante ale sensibilității și intelectului. Prozatorul se situează și aici în miezul de foc al unor experiențe interne fascinante, fără a rata perspectiva.

scriitori contemporani

REALISMUL LIRIC

Zaharia SANGEORZAN

Realismul liric este și o condiție a literaturii moderne, căci nici o dată un roman sau o nuvelă nu a încetat să fie și o experiență directă, lirică, a scriitorului. Ideea nu e nouă (T. Vianu) și consolidează pe o altă: aceea că povestirea sau romanul sînt răsfrîngeri ale unei sensibilități care reacționează, care se povestește pe sine neamenințată de sentimentalism. E. Lovinescu refuza „... literatura lirică și personală”, căci „... ea nu e nici în tradiția, nici în formula adevăratului roman, gen obiectiv izvořit din observație...”, descoperînd în Liviu Rebreanu pe romancierul clasic al unui asemenea principiu. Ideea lui E. Lovinescu a făcut, după cum era de așteptat, școală, a devenit o barieră aproape de netrecut în clasificarea romanului românesc. Opera lui Mihail Sadoveanu a fost prima și repetată victimă a unei asemenea concepții: poezia, subiectivismul nu au ce căuta în roman? Este concluzia lansată de E. Lovinescu și preluată cu mici retușări de o parte din critica noastră. Indiferența romancierului care creează personaje, care derulează filmul existenței într-o compoziție a neliniștii trebuie să fie totală. Tot ce ține de conștient, de reacție imediată, de complexitatea mișcării ideilor în contact cu realitatea e interzis de a fi dezvoltat, căci ar duce, chipurile, la o... catastrofă estetică! Romancierul ar fi recunoscut după neverosimilitatea ficțiunii! Realitatea literară contrazice însă o astfel de reflecție: romanul absolut obiectiv este o absurditate. Ion e și un roman liric, e un efect al unei poezii dure, vitale. Romanul românesc din sec. XIX și XX are și un fond pronunțat de lirism, ascunde sau arată pe față și un chip al poeziei. E. Lovinescu neglija în analiza romanului obiectiv un fapt esențial: pe creatorul ce își asumă dificilul rol de a dirija existența sau de a se confunda cu destinul operei literare.

Poezia din roman sau povestire e inutilă atunci cînd înecă narațiunea cu revărsarea ei neîngrădită. Nereușita parțială a *Cordovanilor* a fost posibilă și datorită excesului de lirism. Tema a devenit a scriitorului însuși și nu a personajului. Realismul liric nu se reduce numai la poezie, ci la sinceritatea reacțiilor, la identificarea lor cu o existență socială: „Sinceritatea subiectivă a scriitorului poate duce la un mare realism numai atunci cînd e expresia literară a unei importante mișcări sociale. A unei mișcări ale cărei probleme pe de o parte îl împing pe scriitor să descopere și să descrie cele mai importante aspecte ale evoluției sociale, pe de altă îi oferă un atare sprijin, îi pune la dispoziție atare resurse de forță și curaj, încît această sinceritate abia acum devine cu adevărat rodnică” (Georg Lukács). Sinceritatea este prima condiție a realismului liric; dar ce fel de sinceritate? Una de paradă, a demagogului care dă lecții de poezică realistă? Este o singură sinceritate: aceea a adevărului nesimulat, aceea a conștiinței lui. Realismul liric e conștiința sincerității; construindu-și o realitate estetică dintr-o realitate socială, romancierul și-a zidit de viu ființa, își dovedește și ne dovedește ca personaj că „a văzut idei”, că e „condamnat” să ne spună adevărul. Realitatea lumii este inepuizabilă, ca și întrebările ei. Romanul românesc actual continuă o fecundă direcție lirică, un vad prin care trec scriitori cărora poezia nu le rămîne străină. De la Zaharia Stancu și pînă la George Bălăiță, proza noastră ne convinge și prin realismul ei liric, efect al unei poezii autentice, al unei erupții de sinceritate. Romanul *Desculț* deschide seria cu acel semnificativ „Să nu uiiți, Darie!”, care valorează cît o poezică. El definește foarte bine direcția lirică de care vorbeam: aceea a realismului liric în care fundamentală devine și confesiunea personajului. Condiția personajului li-

terar se identifică aproape cu aceea a povestitorului; și unul și altul sînt expresia directă a unei existențe amenințate de explozia eului, a memoriei, a realului trăit sau imaginat. Darie este un personaj care reprezintă vocea scriitorului înainte de a fi un personaj al romanului. El se consumă povestînd; nostalgia lui e de a recompune poezia unei victii arătîndu-ne că el este personajul ei cel mai dramatic. Artistul din *Moartea lui Orfeu* ilustrează un realism liric de substanță, memorabil. Prozele lui Dumitru Radu Popescu, Fănuș Neagu, Nicolae Velea, Vasile Rebreanu, Ștefan Bănuțescu, Sorin Titel stau sub semnul unei poezii care nu deteriorează epicul.

Intr-o lume care se automatizează cu rapiditate, care este oșibită de atîta mecanizare și unde scriitorul doar descrie, lirismul nu poate deveni un decor docil al unei realități morale, ci o atitudine, o salvare a eului de la sterilizare, alienare. Poezia în roman umanizează, dă posibilitate personajului să se reflecte în spațiul propriu sale experiențe. Realismul liric este un sondaj în existența noastră, cea mai fidelă întru chipare a scriitorului ca personaj. Opera vorbește pe de-a întregul prin personaj: a-l neglija, a-l despărți echivalează cu o moarte a lui. Destule romane de azi sucombă din cauza abuzului de lirism parazit. Falsul romancier liricizează totul confundînd

poezia cu valoarea epică. Cînt privește personajul, autenticitatea lui, acesta devine un „poet” nerecunoscut de poeți, un Don Quijote luptîndu-se cu morile de vînt. Avalanșa de lirism în roman anulează realismul liric, căci „Romanul modern este în fond o posibilitate largă pentru scriitor de a-și exprima sufletul în integralitatea lui” (G. Călinescu). Romancierul care nu-și comunique „romanul” propriu sale existențe sub impulsul adevărului este un dogmatic primejdios. El nu-și scrie viața, ci retranscrie banalitatea vieții crezînd într-o temă care numai a lui nu este. E senin în mediocritatea lui fiindcă țipătul tragic al creației nu l-a auzit niciodată, nu l-a torturat nicînd. Natura lui este egoismul. Ce roman poate ieși dintr-un astfel de suflet măcinat de nepuință? Superioritatea romanului stă și în verosimilitatea personajului, în conștiința că fără condiția lui existențială viața nu-i decît o experiență ratată. Realismul liric investeste personajul cu puteri nelimitate. Arhitectul Ioanide simbolizează, cred, cea mai înaltă puțință de a transfigura poezia scriitorului într-una a personajului. Tot vorbind însă de realism, uităm, sau ne face că uităm, un lucru deosebit de important: „realitatea” conceptuală nu-i în teorii, ci în opere. O discuție despre realism este o discuție înainte de toate despre romanele ge care le avem astăzi.

Noapte de ianuarie

lui Fănuș Neagu

Am fost, noaptea, în Bucium, să văd cum dorm viile bunilor vieri și cum clipecesc pivnițele sudului sub zăpada nordului. Zeama de lacrimă fragă umblă pe sub pământ, în filoane grase și nimeni nu trebuie să se îndoiască de adevărul gol goluț vom avea vin pe masă și vom putea ospăta intru cinstitul Buerebista, bucurându-ne de apropierea Carpaților și de milostenia cerului made in Voroneț.

Noaptea, vierii umblă cu lămpașe în jurul pivnițelor, ca să mîngie pe sub ger fețele vinului. Să nu le fie urît și frig pînă la primăvară. Cînd gerul își face de cap, ei își dezbracă sumănașele și cojoacele și le trec dragăstos peste umerii codanelor, și ele rid încalzite, prevestind de pe acum nuri vinului viitor.

Mii de licurici, noaptea, în Bucium.

Doar Horațiu, iată, sub candelabrele sudului, în sandale, se amăgește cu balsamul niciodată îndestulător al gloriei. Lîngă fîntîna Blanduziei, dragostea lui țirzie își infiripă, neîncrăzătoare, speranțele. Pentru desculța Getta, frumoasa sclavă dezgolindu-și, fără să știe, umerii și genunchii. În timpul candidelor implorări. Totul pare să devină fericire, dar, iată, Getta iubește pe sclavul tînăr Gallus și Horațiu trebuie să știe asta. Va muri Getta sub minia nemuritorului? Nu. Pentru poemul regăsit și adus lui Horațiu, ea va putea fi fericită lîngă pămînteanul descult. Lui Horațiu îi rămîne gloria neștirbită iar celor doi sclavi tineri fericirea. Ochii lui Horațiu se aprind atunci cînd văd poemul regăsit și noi, naivii, credem că renunță împăcat la fericirea de a o mai iubi pe Getta. Nu. Lui Horațiu atît îi mai rămîne, gloria. Nu are de ales. Cei doi tineri fug liberi, țînîndu-se de mînă. Și rid, și rid. De fericire. Și rid de glorie.

În Bucium, bunii vieri dau tircoale codanelor vinului.

Val GHEORGHIU

Despot Vodă

Fluctuant în ultimul timp în exigențele sale repertoriale (nu putem uita ușor Fecasta de mărgean, din stagiunea trecută!), colectivul timișorean pare a se fi regăsit acum într-un efort comun de elevație a actului scenic, de redescoperire a nobleței jocului actoricesc, menit să emoționeze, să educe și să însușească. O primă dovadă — spectacolul Despot Vodă, omagiu pe care cel mai tînăr Național al țării îl aduce lui Vasile Alecsandri, la împlinirea a 150 de ani de la naștere.

Direcția de scenă a spectacolului, încredințată lui Emil Reus, scoate în evidență caracterul contradictoriu al universului intim al lui Despot nu prin fatalitatea care plutește asupra unui personaj de excepție, ci prin situarea lui într-un context social-politic de interese contradictorii, cărora trebuie să le facă față și care-l explică. Prin adîncirea realismului piesei, prin sublinierea caracterului social al conflictului dramatic, spectacolul capătă o deschidere mai amplă a problematicii sale, căreia nu-i vor lipsi rezonanțele contemporane. Costumul de epocă, detaliul istoric realist, se dovedește încă o dată un mijloc sigur și eficient prin care planul metaforelor posibile capătă consistența vieții reale. Fără să fie și fără să poată fi ocolit, coeficientul de convenționalitate și de grandoare convențională nu se interpune dramei omenești, ci se încarcă treptat cu noi sensuri, convergente viziunii regizorale, care înțelege să aducă în scenă nu o montare ocazională ci un act de opțiune, racordînd problematica piesei la interesul spectatorului contemporan.

Spectacolul timișorean beneficiază efectiv în realizarea intențiilor sale de scenografia lui Virgil Miloia. Totuși, îi vom reproșa spectacolului o anumită contaminare a interpretării teatrale cu stilul „de operă”, observația privind mai ales momentele statice ale misanscenei și „ariile” unor monologuri, dar și impresia de ansamblu. Formula, desigur nu foarte modernă, convine în schimb multor actori timișoreni și se bucură de o călduroasă apreciere a publicului, care răsplătește cu generozitate creațiile actoricești meritorii, mesajul întregului spectacol.

Vom începe prin a-l numi însă nu pe Vladimir Jurăscu în Despot, ci pe Ion Cocieru-Lăpușeanu, tocmai pentru că practică un stil de joc mai modern, mai concis și mai sobru, reușind să facă dintr-un personaj episodic un rol de prim-plan. Excelent în Ciubăr Vodă, Gheorghe Pătru demonstrează o forță dramatică nebănuită, care-și asumă tensionarea sensului fiecărei replici, atît în voluptatea nebuniei dezlănțuite cît și în adîncă liniște a straielor monahale.

Vladimir Jurăscu e un Despot romantic, puțin exterior și „jucat”, chiar și atunci cînd, tumultuos și năvalnic, justifică dragostea Anei și a Carminei sau înșală pentru moment încrederea boierilor.

Trecînd peste momentele declamatorii, din interpretările artistului emerit Ștefan Iordănescu (Laski) și ale lui Mircea Macrodin (Moșoc), vom putea aprecia echilibrul și ponde-

rea pe care aceștia o dau totuși spectacolului, argumentînd — prin viclenia și pofta de stăpînire a celor două personaje — stringența conflictului dramatic.

Florina Cercel-Perian, din nou convingătoare, în dificilul și dramaticul rol al Carminei, și Lucia Doroftei, o Ană pe cît de pură pe atît de îndrăgostită de un Despot-Fă-Frunos, reușese să dea reprezentăției un spor de căldură și prospețime, preluat intermitent și de restul distribuției. Fără să fi ajuns încă la o omogenizare stilistică în interpretare — problemă mai veche a teatrului — începutul stagiunii poate fi prin Despot Vodă un început de drum, în care să-și spună mai răspicat cuvîntul noile exigențe, de Teatrul Național, ale scenei timișorene.

Victor PARHON



confruntări muzicale

MUZICA ROMÂNEASCĂ— MOMENT UNIVERSAL

A puncta acele momente din istoria muzicii românești, care prin rezonanța lor artistică ne-au impus în peisajul universal, este fără îndoială un act temerar. De multe ori un genial compozitor sau interpret, o lucrare de rezonanță internațională, o faimoasă școală vocală sau instrumentală — pot constitui elemente suficiente în consemnarea momentului cultural fundamental prin care un popor s-a înscris în perimetrul universal. Putem identifica în istoria muzicii noastre culte evenimente de larg ecou peste hotare?

Primul (și poate unicul) moment de reală afirmare muzicală europeană dinaintea apariției statului național (1859) ne apare Școala de la Putna. Expresie vie a epocii de înflorire artistică din vremea lui Ștefan cel Mare, Școala puteană a marcat principalul focar de cultură muzicală bizantină nu numai în cele trei principate românești, ci în întreaga lume ortodoxă din sud-estul european. Preluînd tradiția artistică de la Mănăstirea Neamț (mai ales în arta miniaturii, caligrafiei, cîntării de strană) și orientîndu-și activitatea după tipul a-celor Schola latina din occident, Școala de la Putna (1490—1585) a dispus de cîntăreți, compozitori, teoreticeni muzicali, de faimă internațională. Numele lui Eustatie Protopsaltul (diri-

șorul care a condus corul cîntăreților la înmormîntarea lui Ștefan cel Mare) a trecut granițele Moldovei, manuscrisele sale fiind răspindite pînă în Rusia. Documentele ne-au păstrat numele multor melurgi care au ilustrat centrul artei noastre bizantine (Paisie, Ștefan, Loghin, Andronie, Dometian Vlaahul, Antim, Ioasaf etc.). S-au descoperit chiar două lucrări teoretice: Carte de școală pentru predarea cîntărilor bisericesti (1546) și Expunerea științei artei muzicale bisericesti (Metodică și Anastasimatarion). În ciuda sărăciei materialului documentar descoperit pînă acum, socotim totuși că Școala muzicală de la Putna se înscrie ca un prim moment cultural autohton de rezonanță universală.

Dar neamul românesc a dispus între sec. XV—XIX de o înfloritoare creație muzicală populară, descoperită menționată în documentele străine, în memoriile călătorilor străini ce ne-au vizitat meleagurile, în publicațiile muzicale de peste hotare (Daniel Speer — 1788, Joseph Sulzer — 1781). Se pare, că bogăția și valoarea estetică a folclorului românesc (balada Miorița, unele doine și jocuri ca Banul Mărăcine, Călușarii), întrec cu mult „fondul de aur” al altor națiuni. Acumularea de veacuri a folclorului a găsit un prilej de afirmare artistică în

secolul trecut cu ocazia Expozițiilor universale de la Paris. În anii 1869, 1889 și 1900 lăutarii români au dobîndit succese hotărîtoare în contextul artei mondiale, mulți compozitori de faimă mondială aplecîndu-se mai tîrziu cu interes asupra folclorului nostru (Max Bruch, Johannes Brahms, Pablo de Sarasate, Jules Massenet, Béla Bartók). Din acele „concerte extraordinare” au răsărit figurile de virtuozii internaționali ca Sava Pădureanu, George N. Ochialbi, Anghelcu Dinicu, din acele piese de concert s-au desprins Ciocîrlia și Perinița. Aproape toată Europa va fi împinzită către pragul veacului XX de tarafurile românești, muzica noastră populară eucerindu-și primatul artistic universal.

În 1880, editura Constantin Gebauer din București a tipărit valsul unui șef de muzică militară din Galați: Valurile Dunării de Iosif Ivanovici. Aparent, nimic extraordinar. Dar succesul și răspîndirea lucrării în întreaga lume s-a făcut cu atîta repeziune, încît pînă a nu muri „regele valsului vienez” (1899), compozitorul român s-a văzut așezat pe același soclu cu Johann Strauss. Multă vreme muzica românească (care nu îl impusese încă pe Enescu) se reducea în peisajul artistic de la începutul acestui secol la numele lui Ivanovici. Valurile Dunării a cunoscut zeci de aranjamente instrumentale și reîtipăriri, compozitorul pierzîndu-se în anonimatul destinat tuturor celor ce au intrat în circulația marelui public.

Desigur că momentul de afirmare artistică majoră a școlii muzicale românești s-a produs la sfîrșitul secolului trecut cînd Opera Română — inițiată și realizată prin sacrificiile lui George Ștephănescu — a impus o strălucită generație de cîntăreți. Nu a existat teatru liric de prestigiu mondial pe al cărui afiș să nu figureze la loc de frunte reprezentanții noștri. Elena Teodorini, Nuovina, Ha-

ricia Darelée, Grigore Gabrielescu, Aurelia Chișu, Onoria Popovici, Giovanni Dimitrescu, Dumitru Popovici-Bayreuth, Zina de Nori etc. au urcat scenele teatrelor Scala din Milano, Royal Covent-Garden din Londra, Colon din Buenos Aires, Marinski din Petersburg, San Carlo din Neapole, Reggio din Parma, Grande-Opéra din Paris, La Monnaie din Bruxelles, Liceo din Barcelona. De asemenea nu a existat teatru liric de mai mică importanță în Germania, Austria, Franța, Grecia, Polonia, Ungaria, Belgia, Spania, Irlanda ș.a. care să nu fi numărat în distribuțiile lor și cîntăreți români. A fost un moment de exod dureros pentru noi (fiindecă regimurile trecute au sprijinit, în principal, Opera italiană din București, nu pe cea autohtonă, dar fructuos pentru afirmarea talentelor și a excelenței școlii de cînt a maestrilor: români (George Ștephănescu, Charlotta Leria, Pietro Mezzetti).

Fără îndoială, veacul XX a însemnat înscrierea definitivă a muzicii românești în perimetrul artistic universal. Apariția genialului George Enescu pe firmamentul artei interpretative și componistice românești a stimulat mînunchiul de talente care, unit în jurul maestrului, a impus lumii școala națională muzicală românească. Dacă Rapsoziiile române — expresie sintetică a strădaniilor veacului trecut — și-au croit drum pe toate meridianele anunțînd apariția unei viguroase creații în sud-estul european, în schimb capodoperele Oedip și Sonata nr. 3 pentru pian și vioară, „în caracter românesc” au deschis orizonturi noi întregii creații universale (aici Enescu a valorificat potențele incerte ale folclorului românesc, atrăgînd atenția asupra microintervalului, eterofoniei etc.). În jurul lui Enescu s-au grupat Mihail Jora, Sabin Drăgoi, Marțian Negrea, Mihail Andricu, Dimitrie Cuculin, Paul Constantinescu — simfonisti de linută profesio-

nală internațională — care au completat armonios (abordînd opera, baletul, simfonia, suita, poemul simfonic, cantata și oratoriul, deci formele mari) imaginea muzicii românești contemporane.

Fondarea Societății compozitorilor români (1920) a permis înfăptuirea unei instituții științifice de prestigiu mondial: Arhiva de folclor (1928), devenită după cel de al doilea război mondial Institutul de folclor. Meritul lui D. G. Kiriac și al discipolului său, Constantin Brăiloiu, în realizarea modelului unor instituții specializate în studierea sistematică a folclorului, nu poate fi apreciat pe deplin decît astăzi. Conducătorul Arhivei de folclor a elaborat o metodă originală pentru culegerea, notarea, transcrierea și studierea cîntecului popular, însușită de cei mai mari folcloriști ai lumii (în frunte cu Béla Bartók). Continuîndu-și investigațiile, completîndu-și ideile și concepția științifică, Constantin Brăiloiu a pus bazele unei noi discipline: etnomuzicologia.

În sfîrșit, în prezent asistăm la conturarea momentului cultural major de rezonanță în arta universală contemporană: școala nouă de compoziție românească. Insușindu-și mijloacele cele mai diverse de expresie muzicală, valorificînd sugestiile creației populare (mai ales ritmica) compozitorii contemporani au ridicat pe o treaptă superioară muzica românească. Editorii străini tipăresc lucrările românești, confruntările artistice în festivaluri internaționale dau cîștig primordial muzicii noastre, concursurile de compoziție numără adeseori nume românești printre premianți, dirijorii străini includ tot mai intens în programele lor piesele compozitorilor noștri. Sînt desigur „argumente” suficiente pentru conturarea acelei etape de maturitate artistică capabilă să înscrie definitiv muzica românească în contextul universal.

Viorel COSMA

ARTĂ ȘI MIGRAȚIE

Citeam, deunăzi, câteva confesiuni ale lui Sean Aloysius O'Fearna, nume necunoscut milioanei de cinești care-l admiră statornic prin ceea ce a dat artei universale a ecranului sub denumirea — astăzi celebră — John Ford. Acest om care, datorită creației sale inegalabile în genul devenit gen și datorită aportului său — westernul — l-a făcut pe istoricul francez Georges Sadoul să-l socotească „monumentul cinematografului american”, a clădit cu răbdare și statornică minuțiozitate o filmografie — obelisc vulnerabil de pelicular — ce străbate victorios generațiile prin omenească înzestrare a memoriei. Secrețul său: reînnoirea durabilă a preocupării pentru aceleași lucruri și aceeași oameni pe care i-a știut. „Sint — zice el, simplu — irlandez de origine, dar de cultură western. Ceea ce mă interesează este folclorul Vestului, înfățișarea realului, aproape documentară. Am fost cow-boy. Iubesc viața în aer liber, marile întinderi”.

De la primele sale filme mute, ciclul „Cactus my Pal” de pe vremea când încă primul război mondial era în toi și până la primul său film în cinerama de acum un deceniu („Cucerirea Vestului”), John Ford nu s-a plictisit, nu s-a jenet, n-a dezamăgit să se aplece asupra aceluiași izvoare care, pentru talentul său, s-au dovedit a fi inepuizabile. Mai mult chiar: ele au fecundat mereu mai puternic genul ales, i-au împlinit experiența, i-au cizelat măiestria.

M-am gândit nu odată la acest artist care, prin fixarea sa pe un gen, a reușit să-i dea o nemăsurată strălucire, în contrast cu ceea ce unii dintre regizorii noștri practică cu dezinvoltură și fervoare. El nu căuta verificarea propriilor forțe artistice decât în ceea ce cunoștea mai bine și în ceea ce iubea cu adevărat. Desigur, nu e un exemplu izolat. Tocmai aceasta însă, dă relief unei atitudini necesare față de artă — atitudine de denunțare a unor vesnice plimbări pe Strada Mare a cinematografului, de la film la film, în căutarea marelui șanse, în fond a propriului talent pierdut poate la o intersecție...

Traiectoria cinematografică a celor mai mulți dintre regizorii noștri din generațiile postbelice seamănă, nu odată, cu cea a unui satelit de telecomunicații ce poate mijloci transmiterea oricărui program: de aventuri, de dragoste, de epocă, de comedie... Ce să însemne această migrație care înglobează ani de activitate artistică, preocupări, eforturi de cunoaștere și adaptare, cu alte cuvinte un perpetuu debut?

Neîndoielnic, dreptul de a căuta este în posesia fiecărui creator. Sint oameni care au făcut în viața lor zeci de meserii, alții care în aceeași zonă de preocupări au adus omenirii bucuria unor numeroase descoperiri — tot căutând febril. Cu greu însă vom afla la fiecare pas un Leonardo da Vinci sau un Edison. Excepția confirmă regula este nu numai un dicton verificat, ci și o înțelepciune mereu actuală. Pilda cea bună nu lipsește nici la noi și nu rămâne a ne întreba decât: de ce nu e urmată? Un Jean Georgesu nu și-a închipuit vreodată să ia cu asalt, pe ecran, cetăți antice și nici să-i facă pe spectatori să se cutremure de tragedia unor eroi, fie ei chiar contemporani. Nu. El a trăit pentru comedie și i-a lăsat zestre câteva pelicule fără de care genul cinematografic nu poate fi apreciat, la noi. Există și printre generațiile postbelice creatori înzestrați nu numai cu talent dar și cu chibzuință, care nu sar ca porci de colo-colo, în căutarea unei teme sau unui gen „la zi”, a unui subiect „gras”, a unei realizări asigurate de succes căci „apare printre primele la noi”. Amintesc un cineast de vocație cum este Elisabeta Bostan, care lucrează dintotdeauna cu discreție, care migălește nu numai pe platou, ci și la masa de scris, care adaptează pe risc propriu marea literatură sau caută scenarii de actualitate, dar nu cu orice preț și din orice direcție ar bate vântul. Refuzând ispita acelei tombole a temelor și genurilor la care alții își cumpără mereu bilet — cu banii spectatorilor, desigur — ea a rămas de mulți ani fidelă lumii gingașe, încărcată de emoții, celui univers de simțire în care realul se îngemănează cu visul, acelei cunoștințe pe care o adâncește mereu cu virsta pantalonilor scurți. Nu voi invoca în sprijinul preșurii ce o merită un atare creator ce nu face din activitatea sa o preocupare turistică prin artă, faptul că a dobândit premii internaționale ce înnobilează profesia și cinematografia căreia i le-a adus. Aceasta, pentru a nu ocaziona replica celorlalți, a plimbăreților, care obțin și ei câte o frunză emailată la unul din puzderia de festivăle care derutează publicul asupra seriozității unui premiu pe deplin meritat.

Fapt este însă că dacă cinematografia noastră suferă de neajunsuri care o împiedică să se ridice la înălțimea unor îndreptățite și mereu repetate cerințe, o cauză devine și această migrație — cu arme și bagaje — a acelor cinești gata mereu să facă orice. De neobservat imediat, această migrație ce se configurează în timp, avind ca rezultat calitatea artistică îndoielnică a filmelor create prin treceri rapide prin genuri, medii de existență umană, climate social-politice, virste, profesii și așa mai departe. Mediocritatea apare, în cel mai bun caz, trăsătura distinctivă a acelor cinești aflați în postură de călăreți, mereu în șa, scrutând orizontul în căutarea ostentivă a unui ELDORADO, fata morgana ce-i duce la eșec și păgubește spectatorul — artistic, dar și financiar.

Filmul nostru de prestigiu nu poate fi decât creația unor realizatori ancorată acolo unde simt chemarea cunoașterii, a adeziunii lor intime la sensurile și formele concrete de afirmare a vieții cu mijloacele artei. Trecerea de la o tulpină artistică la alta, numai cu scopul de a sugera ceva ce trezde și experiența altora a scos la suprafață din adâncuri nu a dus decât la imitații evidente — în superproducții, în comedii polițiste sau muzical-coreografice și alte genuri frecventate pasager.

Trăim în epoca celei mai emulante competiții artistice. Marele și micul ecran fac din creațiile de ieri și de azi, de aici și de aiurea — bunul publicului larg. Cel mai fraged cinefil are la îndemână puțină unei comparații în cunoștință de cauză a unor imagini, secvențe, mise-en-scene, gag-uri și tot ceea ce poate scoate la iveală, fie și parțial, valoarea în raport de nonvaloare, originalitatea față de copia ei scarbădă. Poate că a venit, în fine, timpul să ne amintim cuvintele rostite acum câțiva ani de către René Clair, atunci când avertiza că era cinematografului de serie apune, că trebuie să faceapă era cinematografului de o calitate mergând până la excepțional. Migrația în artă — fie și numai prin una dintre ele — nu va ilustra la capătul unei cariere de regizor de film decât, poate, o artă a migrației. Dar aceasta nu înabogăște cu nimic ecranul.

Eugen ATANASIU

(urmăre din pag. 1)

Peisajul natural și uman al primei jumătăți din veacul nostru, datorează mult acestei viziuni în care Pallady s-a fixat cu un lirism discret. O formă decantată liric se impune în operele lui abia după ce a fost supusă unei îndelungi operații raționale, de eliminare a stridențelor și filtrare suavă a senzualității în cromatica potolită, stinsă, apropiată de gamele patinate prin timp ale vechilor țesături populare. Sinteză a izvoarelor arhaice și a compoziției moderne, pictura lui este o poezie a armoniilor subtile, care înscrie firesc, echilibrat, inflexiunea națională în cadrul plasticii europene a secolului XX.

Explicația o găsim în biografia operei care nu începe cu exuberanțe tinerești. Theodor Pallady și-a descoperit vocația spre pictură destul de târziu. A ajuns în fața șevaletului pe căi ocolite dar încărcate de o experiență semnificativă pentru ceea ce avea să realizeze. A studiat, mai întâi, la Școala de poduri și șosele din București, apoi la Politehnica din Dresda, unde l-a cunoscut pe primul său maestru în ale picturii, Erwin Oehme. Studiul meșteșugului artistic, dar mai ales descoperirea marilor valori din galeriile orașului, îi deschid un nou orizont. Universul picturii i se dezvăluie ca fiind al lui, apropiat și plin de întrebări, la care simțea chemarea să dea un răspuns continuu. În 1891 îl găsim la Paris în atelierul lui Aman-Jean, atras de schimbările pe care le-au impus picturii universale impresioniste, concepția lui Cézanne, în dispută perpetuă cu tentația neoclasică. La Ecole des Beaux Arts, unde studiază pictura cu Gustave Moreau, se va afla în centrul unei activități novatoare, care se înfiripează odată cu prietenia de o viață stabilită cu colegii săi Albert Marquet și mai ales cu Henri Matisse.

Din 1900, când debutează în cadrul Expoziției Universale de la Paris, a desfășurat o activitate prodigioasă alternând între călătoriile de studiu în Spania, Italia, Anglia și expozițiile personale care-l impun în primul deceniu al secolului nostru. Influența sa artistică se exercită în țară mai ales prin participările la Salonul oficial. Deși nu face școală, poate fi considerat ca un integrator de tradiție plastică națională, mai ales pe linia valorificării picturii murale și a scoarțelor vechi, în cadrul curentelor moderne, pronunțat decorative.

Interpret de adâncă sensibilitate al peisajelor moldovene, cu dealuri domoale și brume care voalează frunzarul auriu, cu o lumină irizată în catifeaua piciei, el dă suprafeței de ulei candoarea pastelului. Stilul său se impune fără strigăte de culoare, mai mult printr-un echilibru convingător,



La Pallady

arhaică, sau picotesc în așteptare, „Femeie în foliul de paie”, cu același aer familiar. Deosebirile de nuanță cromatică sint permanente, subtile până la rafinament, încât în cadrul aceleiași unități stilistice, bine conturate personal, nu se petrec repetiții supărătoare. Infinitatea de tonuri dă senzația unei vieți reale și perpetue a pinzelor, ea nefiind notație strict obiectuală, sau biologică, ci ținând mai mult de un realism psihologic, de notarea adecvată a acelei interiorități, mai greu de pictat, a sufletului omesc.

Suita de autoportrete, întortochiat și dramatic monolog, dezvăluie obiectiv ideea că adevărata artă este o perpetuă întrebare asupra vieții, a realității umane, sau așa cum formula pictorul în jurnalul său „arta este o lungă suferință, o întrebare pe care ți-o pui tot mereu ție însuși”. O asemenea căutare de sine, perpetuă, desprinsă dintr-o frescă aridă, cu inflexiuni cenușii, este „Autoportretul” din 1942, cu penelul în mână și o paletă abia schițată, în al cărui subtext am așeza explicativ o frîntură dintr-o pagină de jurnal personal mărturisind credința autorului că „natura se află în fața ochilor noștri; nouă ne revine îndatorirea de a rezolva problema pe care ea o pune fiecăruia dintre noi, potrivit temperamentului său”. Spiritualitatea lui Theodor Pallady a fost aceea a unui dăruit trup și suflet profesiei sale, de unde așeza, renunțarea la monden, flacăra interioară de o rară puritate, convertită în linii sever raționale, temperament meridional închis în sfera perfectă, aproape matematică a logosului, din desen, meditație nostalgică, nepotolită de moliciunea orientală și pulsând intim viața distilată a culorii din fiecare fibră vegetală, cu fiecare gând sau simțămînt cuprins în portrete și nuduri. Sinteză a unui timp și loc cert obiectivat în frumusețe echilibrată.

La centenarul pictorului, modesta schiță, expusă printre altele, la Muzeul de artă de la Palatul Culturii (Iasi), ne amintește că de pe coasta domoală a dealului Bucium, Casa lui Pallady mai privește spre Iasi, printr-un dărăpănat cerdac moldovenesc cu streșina joasă.

Radu NEGRU

expoziții

RIDENDO...

Deși impropriu pentru expoziții, holul Bibliotecii municipale din Focșani adăpostește contribuțiile participanților la concursul de caricaturi „În patru jinte”. Fiind vorba despre primul concurs de acest fel pe arie județeană, ideea ni se pare interesantă chiar dacă rezultatele sînt modeste. Să nu uităm însă că e vorba de amatori și acordînd „licența poetică” respectivă, să menționăm în primul rînd acuitatea de observație a participanților și dispoziția lor pentru satirizare uneori destul de acută a anumitor năravuri și moravuri. Juriul a decernat premiul I lui Neculai Mirodan-Movilița, în adevăr remarcabil prin câteva idei bune și mai ales prin siguranța liniei; Lucian Lălu a primit premiul III, Const. Pricop mențiune I, Florica Anghel mențiune II și Elena Stoiciu mențiune III. Faptul că premiul I nu a fost conferit sporește încrederea în obiectivitatea și seriozitatea juriului.

Ceea ce însă comunică această expoziție de început e o anumită dezinvoltură pe care participării o manifestă în atacarea grafică a ideilor și grija lor pentru exprimare. De pildă,

la Elena Stoiciu predomină elocvența culorii, în timp ce Florica Anghel o utilizează numai atunci cînd suplinește funcțional dialogul liniilor angajate. Situîndu-se cu mult deasupra satirei tip „gazetă de perete”, numeroase lucrări din această expoziție, chiar cu inerentele influențe din „maestri”, lasă a se întrevăde potențe de interesantă evoluție. De pildă, Nedelcu Maria din Jariștea se oprește la o anecdotică sumară, dar execuția în maniera desenului naiv de pictură pe sticlă și curgerea acțiunii ca în epicul de frescă-briu încintă, așa cum place modul îngrijit în care țin să se prezinte N. Radvan-Jariștea, C. Pricop-Tifești sau Milu Nicușor-Vidra.

Spontaneitatea cu care desenatorii pun talentul lor în slujba șarjei satirice e o invitație spre sinceritate și totodată o mărturisire de credință. Ei cred în eficacitatea lui „ridendo castigat mores” și nu consideră deloc minoră caricatura și satira. Aceasta conferă expoziției de la Focșani acel farmec al disputei deschise, purtată în mod franc și plăcut.

AL

verb

PROVINCIE?

Andi ANDRIEȘ

Atribuire provinciei sensul său geografic sau continuăm să o includem în categoria complexelor iremediabile? Este ea doar o realitate administrativă și unanim acceptată sau o prejudecată apăsătoare cu repercusiuni în spirit?

La nivelul nostru de înțelegere a fenomenului actual în cele mai diverse planuri, la capacitatea noastră de a defini și de a organiza elementele prezentului, firesc ar fi să renunțăm total la prejudecăți și să echilibrăm datele problemei așa cum echilibrul social o cere. Fără grandilocvență, provincia contemporană românească a săltat de la existență la altă. Fără false orgolii, provincia aceasta a devenit capabilă să egaleze performanțe care altădată nu-i erau accesibile și, poate, nici îngăduite. Fără emfază, provincia a început să însemne și înseamnă în continuare inițiativă și mișcare.

Atunci pentru ce familia de cuvinte „provincie, provincial, provincialism” sună încă neplăcut sau demodat? Pentru că, din păcate, mai există dereglări în aprecierea realităților și în felul acesta, nu o dată, provincia este încă interpretată — din interior sau din exterior — drept ceea ce, odinioară, a

fost într-adevăr: apatie, ratare, limită.

Desconsiderarea provinciei poate fi în cel mai bun caz un element de cancan, un detaliu de șuetă. Disprețul insinuat sau agresiv la adresa provinciei este, prin forța lucrurilor, un ricoșeu. Neacceptarea unei afirmări în afara Capitalei este de fapt un blam la purtător, pentru că valoarea nu înseamnă un monopol teritorial. Prin asociație și în modul cel mai categoric — și aceasta este o formă de provincialism infatuat.

Pe de altă parte, provincia travestită în provincialism se înfățișează ca o suită de ridicole manifestări și atitudini care oscilează de la spaimă la timorare, de la indiferență la necesitatea tutelei, de la agresivitate cu orice preț la mica răfuială dizolvantă. Provincialismul acut se mărturisește fatal prin ostentația de a atrage atenția cu orice prilej că nu este provincial și din postura artificial-zburliță în relații și dispute.

Provincia? O mentalitate erozivă și inutilă.

Provincialismul? O prejudecată și un morb. Totul depinde de noi.

Georgea HORODINCA

FANTEZII ȘI FANTOME



Materialul poeziei lui Dimitrie Anghel este materia subțiată la culme sau devenită propria ei fantomă, o ceață ușoară care se degajă din lucruri și flori, o spumă pe care o lasă în urmă timpul, o boare pe care o exală grădinile. Reverie, amintire și mireasmă — efluvii ale imaginației, ale memoriei și ale naturii — alcătuiesc împreună o substanță poetică expansivă și pură, eliberată de legea gravitației și curățată de zgura existenței. Imaginile, în poezia lui, urcă, se degajă de aluviunile realității, se eliberează de constrângerile ei, ne cheamă spre libertatea mires-

melor, „pe cari nimeni nu-i stăpîn pe pămînt”. În loc să trimită la real sau să-l evoce, arta are, după Anghel, misiunea de a corecta, de a estetiza viața, de a o înălța, arătându-i un ideal de frumusețe și un model de atins. Privești lumea care se oferă artistului în neselectiva ei varietate, el o supune unei „meta-morfoze” înainte de a-i deschide porțile poeziei. Reveria purifică datele brute ale realității, orchestrează sunetele, armonizează culorile, idealizează mișcările sufletului, le domolește, le silește să se catifeleze. Poetul simte că o transformare radicală se petrece în el sub imperiul visului care nu e decât dulcea evadare din realitatea brutală în lumea calmă a artei, simte că, lepădându-se de balastul realității, ia forme din ce în ce mai pure, migrează în flori și miresme, se ridică ușor și liber în spațiile absolutului și ale frumuseții veșnice:

„Vroind să uit, pe-o seară dulce lăsasem să m-adoarmă erinii... / Și se făcea că fără voie trăiam acum o viață nouă: / Eram și eu un crin ca dinșii, și-n dezmiardările luminii / Imi întindeam voios pătulul să prind o lacrimă de rouă. // Vișind, trăiam cu ei a-

cuma, și-atît de alb eram sub lună, / Încît abia scriam o umbră, cînd m-alinta șăgalnic vîntul, / Dar tîhnă se făcu-se n mine și caldă inimă și lună, / Că reveneam sub altă formă, să-mpodobesc și eu pămîntul. // Cînd făr-de veste-o mină pală, mișcîndu-și umbra pe grămadă, / Ca subț imboldul unei forțe necunoscute și fatale, / S-a-ntîns vrăjmașă să mă frîngă, — ș-acuma, alb ca o zăpadă, / Muream tîhnit de-a doua oară în liniștea odăii tale. // Muream din nou, dar cînd trudită făcîndu-ți brațele cunună, / A fost s-adormi zîmbind la mine cu fața calmă între perne, / Eu ca o pulbere de aur m-am ridicat ușor sub lună / În căutarea altei forme desăvîrșite și eterne”.

Poetul simte așadar subțindu-se substanța vitală, se simte murind de două ori înainte de a se ridica spre înălțimea unei „forme desăvîrșite și eterne”. El își reprimă mișcările prea vii ale sufletului, pune surdina sentimentelor prea zgomotoase, înlătură rigiditatea unei realități prea exacte. Materialul de care se slujește cu plăcere este reveria, substanță evanescentă pusă în mișcare de acordul unui pian, de parfumul unei flori, de puntea

IOANID ROMANESCU

Teamă și-a fost pe urmele vîntului

Soarele pe catalige între rețelele vîntului și un zgomot al tăcerii care tremură

din trupul tău infinit s-a născut poetul, o gură ce își acoperă trupul

sînt zile în care tu îi transcrii numele cu mina stingă iar el te iortă, își lunecă surisul pe o frunte abstractă ce mai tîrziu se va naște

picioarele tale sînt cataligele pe care se mișcă soarele, soarele umblă cu ajutorul picioarelor tale

tu care înalți cerul, în dulce amețelă trupul meu s-a pierdut

o stea e floarea de mine aruncată pe sinul tău

prin beznă mina iubirii necunoscute imi dorește trupul, dar nu mai află decît surisul frunții abstracte ce mai tîrziu se va naște

adînci sînt matricele sinilor tăi în cer și în ele pămîntul care am fost plouă cu lacrimi

sînt fals cînd uneori cu o altă frunte imping o lacrimă în geam

îți lăsasem adresa vîntului teamă și-a fost pe urmele vîntului dar trebuie să știi cum plînge un bărbat, pe dinăuntru, cu lacrimi curbate

îți lăsasem adresa vîntului teamă și-a fost pe urmele vîntului dar trebuie să știi cum imi cîstig tăcerea cea de toate zilele

cultivă așteptarea și ordinea, încrucișate sînt razele soarelui tău și rareori pe gura mea apasă pintecul unei mări liniștite

tu ești soarele, soarele meu imens și-a devenit trupul, pe măsura pierderii mele — te blestem soare care singur săvîrșești incestul — acum știu: noaptea de pe pămînt nu este altceva decît umbra trupului meu pierdut

Poezie

Va trebui să intru cu tine pe brațe în marea liniște, va trebui să nu luăm nimic cu insumi voi avea înfățișarea trupului tău al temelor eterne

întreită pudoare suflet al meu îmbrăcat în cuvinte și ridicat în dreptul ochiului străin, și uneori lovit cu pleoapa mai dur decît cu pietrele cerului, poezie

ceea ce ne făcu să credem în ceea ce niciodată nu am atins, bucurie purtată pe brațe și totuși fără trup — niciodată a mea — poezie

Trecător

Mă opresc și începe să plouă aprind sub haină o țigară (iubito cu degete lungi, prințul tău Mișkin așteaptă afară)

ce zi este azi? pentru cine petreci? — ea uitase paharul să-l bea — „fii fericită” spun în gînd și mi se pare că duce spre buze inima mea



ce Dumnezeu îți trimise privirea spre mine? ce Dumnezeu m-a oprit să merg înainte? mai știi din care noapte mă dezgroapă lumina sfîntului tău dinte?

iubito cu degete lungi, prințul tău Mișkin așteaptă afară (imensă clipă, dă-mi ipocrizia să-nngenunchez umil cînd ea coboară)

Favoare

Oricum dacă lume se cheamă cineva se naște cineva moare eu dacă anume exist înseamnă — aceasta — favoare

oricum dacă lume se cheamă respiră pămînt respiră soare eu dacă exist ca poet înseamnă — aceasta — favoare

oricum dacă lume se cheamă are tăcere și are cuvinte eu dacă am favoarea să vorbesc nu sînt cuvîntul care minte

și dacă în numele vostru cuvînt și dacă în numele vostru pămînt și sînt piatra pe care o dăre, nu-mi trebuie altă favoare

d'...nă a unui curcubeu, de timpa nevăzută a unei păsări în zbor, de o realitate care se destramă înainte de a se împlini așa cum se destramă fantezia poetului înainte de a deveni realitate. Neîmplinirea este o formă a dematerializării ca și amintirea. Poetul are voluptatea stărilor sufletești imature, iscate de o părere, de o vibrație nesigură a naturii pe care o și reflectă. Frăgezimea undelor de aer deșteaptă adierea ușoară a simțurilor care se împrăștie ca un parfum înainte de a se preciza:

„Mi-i dor, o noapte fermecată, de nu știu ce mi-i dor... pe aproape / Parc-au trecut un pas, o șoaptă, ușor ca zgomotul pe ape / De visle-ntfziriate-n neguri prin depărtări, ori ca fiorul / Bătăilor de aripi ce-și lasă pe adîncuri zborul”.

iubitei care revine după o dureroasă absență îi cere o înfinită precauție în mișcări, o totală discreție asupra sentimentelor. Prezența ei nu trebuie să deplaseze nici aerul, nici pulberea care s-a așternut pe drum, nu trebuie, cu alte cuvinte, să se materializeze și să încarce sufletul poetului cu un regret sau cu o muștrare. Anghel a dat una din cele mai frumoase poezii ale sale, și nu sînt multe la număr, prinzînd această suavă reticență a sufletului de a desluși propriul lui impuls:

„Pășește-ncet, să nu deștepti tăcerea, / Coboară-ncet ca-ntr-un cavou pustiu / Și-ascunde-ți bucuria ori durerea, / Să te presimt abia, să nu te știu, / Abia să te presimt ca pe-un parfum / De floare scuturată timpuriu... // Căci pe-al tău suflet mîndru, orișicum, / O clipă-am fost stăpîn... Pășește-ncet... / Nu turbura nici praful de pe drum... // Un clopot e un suflet de poet... / Nici rochia-ți fosnind să nu-1 atingă, / Să nu se redeștepte un regret... // Acum cînd izbucnise să se-nvingă / Și gîndurile vechi să și le-adune, / O, lasă-l în tăcere să se stingă! // Pășește-ncet, nici un cuvînt nu spune, / Căci de-ai vorbi, ca de sub bolți profunde / De pretutîndeni, ca să mă răzbu- ne, // Ecouri muștrătoare și-ar răspunde”.

Frumusețea, pentru Anghel stă în neîmplinit. (mai mult decît în imprecis și vag), în frăgezime și finețe. Sentimentele clare cheamă violența, sînt explozive, inestetice. Poetul nu se simte un interpret al lor, unda poeziei lui nu e agitată de mari furtuni sentimentale, iar natura o preferă „după ploaie” sau în momente de mînie visătoare: „Sînt seri cînd murmurul furtunii e-așa de blînd, încît ai spune / Că s-a ascuns în umbr-un înger și povestește o baladă”.

Cînd nu poate evita dezlănțuirea unei patimi — ceea ce nu i s-a întîmplat decît o singură dată în poezie — poetul se aseamănă pe sine cu Vezuviul care a distrus cetatea capricioasă ca o sclavă alintată, a Pompeiului. În vinele-i „termale” urcă mînia ca o lavă și în lupta dintre Samson și Dalila, de astă dată primul repurtează victoria. Tristă victorie care seamănă cu un dezastru. Poezia *Vezuviu*, deși scrisă în colaborare cu Leon Feraru, păstrează demersul artistic specific lui Anghel și după cum reiese din mărturisirea făcută de poet lui Lovinescu, era direct inspirată de avaturile iubirii cu Natalia Negru. Violența sentimentului, neobișnuită în poezia lui Anghel este înnobilită, sublimată prin jocul multiplu al simbolurilor care transformă chinurile iubirii în dezastre geologice și face din catastrofele naturale depese ale capriciilor

femeiești. Vulcanul sufleteș se ascunde pudic îndărătul pătimășului Vezuviu. Totuși Anghel rămîne de predilecție un poet al stărilor sufletești neîmplinite care fie că nu îndrăznesc să se definească, fie că și-au pierdut tăria, agonizează ca în *Crizanteme* cu ultimele flori ale toamnei. Amiaza sentimentelor, poetul o ocolea. Cînd descrie această oră a zilei rămîne în pastel, somnolență grădini sub soarele de vară nu e somnolență și pentru pasiunea aflată în ceasul ei cel mai înalt. Poetului nu-i plăcea să clocoțască în scris ci să viseze. Avea oroare la gîndul că „bucăți din inimă rupte” ar putea să cadă în mîna cititorului. De aceea cerea sacrificiul prin foc al scrisorilor intime printre ale căror rînduri imprudente s-ar putea întrezări dezordinea pasiunilor. O nelocală utilizare a acestor „fărme de deznădejde și de adorare”, poate expune sufletul artistului unui impudic spectacol public. Prin natura lor, scrisorile sînt în același timp de viață și de artă, în sensul că frazele scrise în momente de nețugătată sinceritate devin, cum se temea Gerard de Nerval, „martori eterni”. Strigătul pasiunii este inestetic. Incredințat unei scrisori poate supra- viețui pasiunii, comunicînd imă- gînea eternă a unei nebunii trecătoare. Scrisorile nu lasă timp patimii să se calmeze, sufletului să se cenzureze și să se curețe, ele transcriu după natură, imediat, fără alegeri, și folosesc în mod abuziv mijlocul de a eterniza efemerul. Cu multă înțelepciune, Dimitrie Anghel recomandă această imposibilă prudență pe care el însuși nu a avut-o: „...nu scrie, nu incredința niciodată hîrtiei gîndurile tale intime, căci hîrta se păstrează, momentele de dragoste înfocată trec, cuvintele de adorare, după împrejurări, se schimbă în blesteme ori în inective, simțurile cele mai înalte pe care le credeai eterne devin o parodie, oboseala anilor, pentru că te-ai obișnuit, te face să devii nesincer, să-ți minți ție precum și tovarășu- lui căruia îi scrii”. (*Scrisori de dragoste*).

Pentru a incredința eter- nității imaginea sufletu- lui său poetul cerea timp și reflecție. Aște- tind domolirea patimilor, cernerea lor prin filtrul aminti- rii, poetul cerea de fapt violenței să devieze în melanco- lie, asperităților să se armoni- zeze și realității să devină fan- tomă. În public, poetul trebuia să apară deplin stăpîn pe sine însuși, calm și armonios în mișcări. Intre mobilitatea im- previzibilă a vieții și imobi- litatea eternă a artei, Anghel simțea nevoia să interpună cor- tina idealizantă a timpului, balsamul natural al tuturor ră- nilor. Căci, adevărul reproș pe care-l avea de făcut pasiunilor și prezentului, nu era vremelnicia, el stridentă, dez- armonia. Rareori scria sub im- presia momentului, mult mai adesea imaginile realității aveau nevoie de un lung stagi- u subteran înainte de a urca, meta- morfозate, la suprafață. Ace- lași Gerard de Nerval îi scria iubitei sale, Jenny Colon: „Le beau roman que je ferais pour vous si ma pensée était plus calme!”. Anghel aștepta să fie calm înainte de a scrie. Lite- ratura lui este în mare măsură o literatură a amintirii, a unei realități destrămate de vreme și recompensă ideal cu mijloa- cele poeziei care are puțința și răgazul de a o curăța de efemer și inestetic înainte de a o incredința aspirației spre eternitate

Filozofia în perspectivă metateoretică

Ion POGORILOVSKI

O istorie autentică, deci dialectică, a filo- zofiei nu se rezumă la expunerea „în litera- lor” a ideilor diferiților filozofi; ea cată să le releve, mai adecvat, prin soarta lor, prin ca- riera pe care au avut-o sau o au în devenirea culturii umanității. Privind astfel, se constă- tă că ecoul pozitiv al unei filozofii, impulsul pe care ea îl imprimă în timp efortului ome- nesc de interpretare a lumii nu este numai- de reprezentativ pentru valoarea de adevăr explicit formulat prin acea doctrină. O con- cepție filozofică chiar eronată „în litera ei” poate fi, prin funcția sa catalizatoare, mai im- portantă pentru demersurile cunoașterii decît o altă doctrină, logicește mai riguroasă, dar a cărei cotă de adevăr pare a se fi născut mort; nu incită cunoașterea.

Limitîndu-ne acum la istoria gîndirii ma- terialiste, să remarcăm că primele filozofii, acele filozofii încă tributare tiparelor de gîndire mi- tică și care încă își dibuie limbașul, nevoite fiind, prin aceasta, să apeleze la expresii figu- rate — cum este, bunăoară, cazul filozofiei lui Lao-Dzi, ori, în plan european, a lui Hera- clit — au exercitat și exercită încă, în evo- luția materialismului, rolul unor prezențe vii a unor permanențe efective în vreme ce alte doctrine, deși mai tîrzii, deși mai judicioase în formulări, au ajuns de mult muzeale. În tainele deliberărilor filozofice contemporane, glasul lui Heraclit, de atît de departe, încă se aude. Cauza perenității? Viabilitatea gîndirii efesianului rezidă în faptul că la el „toate sînt intuite, sugerate, iar puținul spus se exprimă în mod indirect, prin imagini, fără enunțări teoretice propriu zise” (Ion Banu, *Heraclit din Efes*, Ed. Șt., Buc., 1963, p. 128). Insuși Marx, într-o scrisoare către Lassale (31 mai 1858) observa că sistemul filozofic al lui Heraclit este conținut în textele efesianului „doar an sich iar nu ca sistem conștient”. Așa- dar gîndire implicită, doctrina heraclitiană își realizează prin aceasta lucrarea ei în noi pro- vocînd cunoașterea să o valorifice „la infinit” prin explicitări ulterioare. Exprimînd „copi- lăria filozofiei”, pericada cînd ea încă nu ajun- sese să-și poată formula „gîndul ca gînd” (Heg- gel), sistemul lui Heraclit, prin natura lui, per- mie analogia cu natura metaforicului, în ge- nere oricît am explicita o metaforă, rămîne — cum zice Vianu — „un rest nesubstituibil” prin concept.

Reprezintă în acest caz gîndirea efesianu- lui un model de filozofie? Sub rezerva unor precizări ulterioare — nu, căci istoria filo- zofiei, așa cum s-a desfășurat ea după Heraclit pînă în zilele noastre, vădește ca definitorie tendința depășirii posturii inițiale a filozofării și realizarea sa ca gîndire explicit formulată, formalizată chiar. Așadar — nu, dar oare a- ceastă întregă desfășurare ulterioară a gîn- dirii filozofice nu lucrează în contul copilăriei sale de vreme ce încearcă, mereu în dificul- tate, să denoteze acele intuiții primare, comu- nicate cîndva genuin? Metaforic vorbind, — nu se realizează astfel întreaga desfășurare ulterioară a gîndirii filozofice ca nostalgie a copilăriei? „Un bărbat — serie Marx — nu poate redeveni copil fără a da în mîntea co- pilăriei. Dar nu-l bucură oare naivitatea co- pilului și oare el însuși nu trebuie să tindă (s.n.) ca pe o treaptă mai înaltă să reprodu- că adevărata sa esență? Oare în natura copi- lului din fiecare epocă nu reînvie propriul ei caracter în toată naturalitatea lui?” (K. Marx, *Contribuții la critica economiei politice*, Ed. Pol., Buc., 1960, p. 256).

Pasașul din Marx, prin ultima lui parte, în- lesnește acum un nou pas către ceea ce ne interesează: nu numai în cazul mersului glo- bal al gîndirii filozofice a umanității se poate vorbi de un loc cu totul remarcabil pe care l-ar deține etapa primară a filozofării: teza aceasta, în principiu, poate fi aplicată și la domeniul oricărei filozofii luate în parte, — și trebuie aplicată, deoarece clarifică la nivel metateoretic, un raport de mare interes meto- dologic: cel dintre faza genezei, a incipienței unei doctrine și devenirea ei ulterioară. S-a spus că orice sistem filozofic își are obîrșia într-o metaforă, că ar presupune-o subiacent; fie și numai ca aforism, ideea poate fi admisă, căci, în fond, ea nu face decît să exprime în mic, în formă particularizată, ceea ce —

după cum am văzut — exprimă în mare însăși devenirea de ansamblu a gîndirii filozofice; și este în firea dialecticii lucrurilor ca logicul să repete istoricul, adică: mersul ideii, în constituirea unei filozofii oarecare, să repro- ducă, cumva, vîrstele istorice ale filozofării, ca activitate a speciei.

Intr-un atare context, acele scrieri ale lui Marx elaborate sub vîrsta de 27 de ani și considerate ca reprezentînd geneza marxismu- lui, se relevă într-o lumină mai generoasă decît cea îndeobște presupusă. Să facem preci- zări, — căci orice formulare *grosso modo* poate fi aici, dată fiind complexitatea problemei, de- formatoare și inoportună. Se știe că adver- sarii marxismului au căutat să transforme *Manuscrisele economico-filozofice din 1844*, descoperite și publicate abia în 1932, într-un cal troian menit să submineze din interior învă- țătura marxistă; procedura aplicată în acest scop este însă ușor depistabilă ca vechi tic al modului de a gîndi metafizic: se sparge uni- tatea dintre perioada de geneză a marxismu- lui și etapa ulterioară a formulării acestei doc- trine, apoi valoarea perioadei de geneză este absolutizată în sine, adică, implicit, opusă ce- leilalte care și-ar pierde valoarea; în conclu- zie, — „adevărul marxism” ar fi cel al lucră- rilor de tinerete, restul fiind gîndire marxistă... neautentică, alterată; spre a închide complet cercul vicios al interpretării lor, adversarii marxismului descopăr că acest „adevărul marxism” nu este operă științifică în constituire, ci re- prezintă o metafizică, o etică apriori...

În literatura filozofică de orientare marxis- tă s-a făcut simțită, după opinia noastră, o tendință spre unilateralizare în celălalt sens; credem că ea trebuie amendată cu același cu- raj căci, știut este, extremele se ating; gîn- direa marxistă în desfășurare ar putea fi pre- judiciată astfel într-o direcție, în fond, de bu- nă credință, dar fără voie absolutizatoare și ea. Ne referim la abordarea lucrărilor de tinerete ale lui Marx doar cu scopul — ce se epuizează în el însuși — de a demonstra că scrie- rile din perioada 1841—1844 anunță idei for- mulate în termeni mai proprii și în extenso, ulterior. Redusă la atît, demonstrația, oricît de bine făcută și, de altfel, de necontestat în rezultatele ei, ascunde ceva din ineficacitatea bizantinismului, — mai mult; abate de la scop, care, principial, trebuie să fie acela al unei raportări cu rost creator (eficiente sub aspectul ideii) la cercetătorului marxist la etapa genezei doctrinei îmbrățișate de el, o raportare fundamentată metateoretic pe teza existenței unei unități euristice a celor două momente. Oare prin grija de a releva semnele identității celor două „vîrste” ale marxismu- lui nu se dizolvă calitatea prețioasă a primeia, de viziune încă „an sich” dar, prin aceasta, ple- nară, încărcată de valențe neepuizate teoretice ulterioare, de cea de a doua „vîrstă”? Oare gîndirea marxistă în globalitatea ei — adică ipostaza incipienței plus constituirea ulterioară — poate fi redusă (în mod mai mult sau mai puțin discret) numai la aspectele pe care le conțin lucrările de maturitate ale întemeietorului doctrinei, cînd, în fapt, doctrina este mai bogată, euristic mai bogată, dată fiind natura specifică a primei sale ipostaze? Etapei genezei trebuie să i se confere, metodologic, calitatea de substrat activ al teoriei marxiste în desfășurare; astfel, semnificația de sistem deschis a marxismului se împlinesc prin depășirea accepțiunii scientiste.

Prin ceea ce am încercat să stabilim nu contestăm de fel existența unor preocupări ale gînditorilor marxști de a prelua din scrierile tînrului Marx și idei care, ulterior, n-au mai stat în atenția sa, cum sînt și o serie de refe- riri la modelul uman, natura umană, emanci- parea omului. Scopul nostru a fost de a arăta că nu ajunge să ne referim doar la ce (și cît) se conține explicit formulat încă de atunci, că trebuie să ne adevăm mental naturii specifice a etapei genezei, să o preluăm ca atare și apoi să încercăm a transforma în teorie ceea ce se cuprinde doar „an sich”; n-ar fi decît spre profitul afirmării marxismului ca gîndire ști- ințifică, adică în calitatea sa de sistem ce tin- de să-și realizeze „măsura sa inerentă”, dată în intuiția primară, — sub forma optimă a exprimării prin concept.

Farfuriile zburătoare

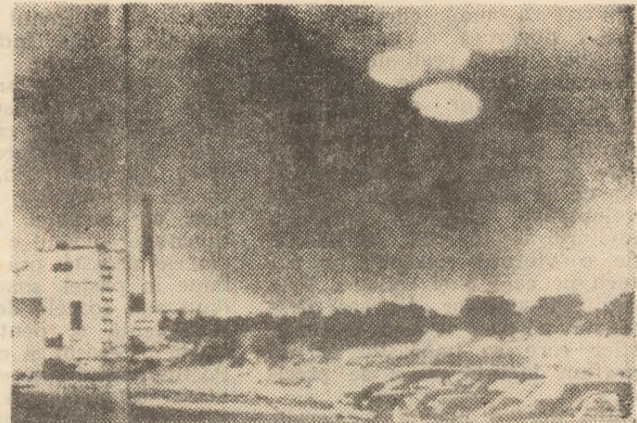
Deși în ultimele decenii s-a scris mult despre ciudatele „obiecte zburătoare neidentificate”, problema continuă să fie și astăzi una din cele mai controversate teme contemporane. Diferitele încercări de a se arunca vântul discreției asupra „fenomenului OZN”, ce pare că a luat prin surprindere întreaga omenire, s-au eliminat mereu pe parcurs; la aceasta au contribuit atât repetarea continuă a unor evenimente factice, cât și luările de poziție ale unor personalități științifice sau oficiale, mai libere. Însăși creșterea gradată a nivelului științific al discuțiilor purtate de pe poziții diferite, a evidențiat complexitatea problemei și actualitatea ei. Astfel, dacă în anul 1952 „juriul Robertson” afirma că nu au fost găsite dovezi suficiente asupra existenței OZN, la 15 mai 1954 generalul Nathan Twining (șeful statului major al Armatei aeriene a S.U.A.) declara: „Cele mai bune creiere ale Armatei Aeriene lucrează actualmente la problema obiectelor de zbor neidentificate și încearcă să rezolve această enigmă”. La dezbaterile din 5 aprilie 1966, ce au avut loc în cadrul anchetei senatoriale asupra misterioaselor obiecte

blemă științifică a timpurilor noastre?”. De altfel, reputatul savant prezenta la 7 iunie 1967 în fața Comisiei pentru problemele spațiale a O.N.U., un document foarte semnificativ: „Declarație asupra aspectelor științifice internaționale a problemei OZN”. Exprimări categorice în acest sens s-au făcut și în alte părți ale lumii; după suita de apariții și aterizări ce au avut loc în Argentina, iată de exemplu ce declara generalul Teodoro Alvarez (comandantul șef al aviației militare): „Noi continuăm ancheta cu mijloacele de care dispunem. Personal, cred în posibilitatea existenței farfuriilor zburătoare. Altfel, nu aș fi aviator”. Încercarea de a elimina din discuțiile publice straniile apariții ale navelor zburătoare mereu neidentificate, ce s-a făcut de o comisie științifică de la universitatea Colorado, a ajuns treptat la aceeași discreditare. De fapt, încă înainte de apariția studiului (1969), se constata intenția premeditată de ascundere a problemei în sine. Dar la simpozionul din 26 dec. 1969 de la Boston, unde au participat câteva zeci de savanți americani de diferite convingeri, s-a evidențiat necesitatea studierii în

ția Raportului Condon. Acest fenomen de strălucire intensă a suprafeței exterioare a neștiutelelor nave zburătoare nu a fost descifrat de fapt nici până în prezent, el constituind o importantă temă de cercetare oferită savanților întregii lumi. Una din cele mai reușite dovezi ale faptului că obiectele respective devin intens luminoase în mod subit — după necesitățile unei tehnici de zbor neînțelese încă —, o constituie însăși seria de fotografii obținute în 18.08.1968 la Cluj. Dar iată câteva cazuri mai recente de observații în care, nici un „studiu” nu ar mai putea convinge pe martorii respectivi că ceea ce au văzut ei, era „nimic”. În după-amiaza de 7 ianuarie 1970, pădurarul Aarno Neinonen și fermierul Esko Viljo din Jm-järvi (Finlanda) veneau cu schiurile către sat. Auzind un zumzet curios, se opriră și priviră la cer. Spre mirarea lor, văzură o pată strălucitoare ce cobora din înălțimi, descriind o curbă largă înainte de a veni în direcția lor. Oprindu-se subit în apropiere, la cea 3 metri de la sol, cei doi schiori putură să constate că de fapt era vorba de un obiect zburător de formă rotundă, a cărui suprafață intens luminoasă era din metal. Uimiți de apariție, martorii observară în continuare o serie de fenomene luminoase și manevre totale neobișnuite: după un timp, obiectul strălucitor se ridică în mod tăcut și dispăru cu o viteză extraordinară.

Detaliile comunicate ulterior de cei doi oameni ar părea mai degrabă o povestire fantezistă, dacă totul s-ar fi limitat numai la descrierea ciudatei apariții. A-juns acasă, Heinonen a trebuit să apeleze însă la medic, în urma unor dureri interne subite. Doctorul Pauli Kajanoja din Heinola, care l-a îngrijit apoi timp de 6 luni, avea să declare că pacientul său a fost iradiat într-o manieră ce nu a putut-o identifica; durerile ventrale neobișnuite, urina aproape neagră, scăderea totală a capacității de muncă, nu au putut fi diagnosticate. La rîndul său, Viljo — care nu fusese atins direct de anumite fenomene luminoase —, constată înroșirea pielii de pe întregul corp atunci când își făcu baie. În mod evident, cei doi schiori fuseseră supuși anumitor radiații, ce rezultau din procesul funcțional al navei aeriene necunoscute.

Revista londoneză „FSR” a analizat în cadrul mai multor numere, straniul document fotografic obținut în noaptea de 28 martie 1970 la Warminster (Anglia). Peste treizeci de martori și-au oprit automobilele pe șosea la ora 23,02 pentru a urmări apariția aeriană subită a unui ciudat disc luminos. Ceea ce i-a intrigat mult pe nume-



Escadrile de O.Z.N. strălucitoare surprinse la 16 iulie 1952 deasupra centrului Salem (Massachusetts)

roșii martori, a fost și faptul că la scurt timp, obiectul s-a „stins” la o comandă interioară, dispărând în noapte cu o slabă luminozitate remanentă. În noaptea de 30 aprilie 1971, locuitorii marelui port argentinian Mar del Plata aveau să observe în mod colectiv o apariție și mai spectaculoasă. Iată ce publica în acest sens ziarul local „Cronica” din 2 mai 1971: „Orașul a rămas încă emoționat de amintirea surprinzătoare apariții a unui OZN deasupra coastei Mar del Plata.

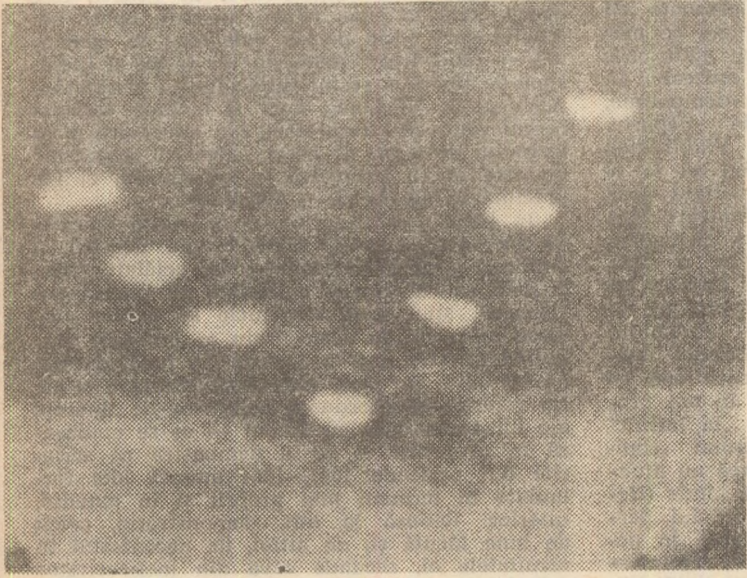
Apariția „farfurii zburătoare” a fost semnalată la ora 21,10 deasupra coastei, spre Pueyrredon. La început s-a putut observa, la o înălțime de necrezut, o lumină strălucitoare de mărimea unei portocale și care, pentru moment, se oprise. Căiva curioși, ridicând ochii spre cer, au semnalat strania prezență. Pe măsură ce lumea se aduna, obiectul deveni din ce în ce mai vizibil uimind oamenii. Coborînd și avansînd spre coastă, el luă proporții mari, forma sa sferică apărînd uneori mai dilatată; după declarațiile făcute azi de experți, această impresie de dilatare sau alungire se datoră însă deformării haloului de lumină ce înconjură obiectul, deformare datorită rolului sale vertiginos. În aceste condiții, se poate considera ca bine stabilit că ceea ce s-a văzut alaltăseară nu este nici un fenomen cunoscut, ci doar „farfuria zburătoare”. Când și-a luat forma cea mai mare — se poate aprecia că obiectul era comparabil cu un disc de cea 2 m diametru (mărime aparentă N.T.) —, el emise la un moment dat o lumină de o strălucire care orbi observatorii. Această lumină a luat imediat apoi o nuanță albăstrui, pentru a trece spre verde, la roșu și la albastru. Timp de câteva minute, obiectul a rămas astfel, suspendat și imobil. Imediat, în timp ce publicul se puse să comenteze și reporterul de la rețeaua de televiziune din Buenos Aires, care își reîncercase aparatul, continua să filmeze minunatul vizitator, „farfuria zburătoare” începu a coborî ca și cum ar fi vrut să aterizeze pe coastă. Inutil de spus că s-a produs o debandadă rapidă, oamenii crezînd că „obiectul” avea să vină pe deasupra lor. Obiectul câștigă însă din nou înălțime și rămase din nou imo-

bil. Apoi el se deplasa înainte și înapoi. Merse în zig-zag pentru un scurt moment, în timp ce puternicele sale lumini continuau să schimbe culoarea. Apoi, lucru uimitor, se observă din nou intensă lumină albă însoțită de pe suprafața sa — care împiedeca literalmente de a-l privi și, se îndepărtă cu o viteză, de necrezut pînă cînd deveni o stea în plus pe firmament; el se deplasa cu o viteză extraordinară în spre larg, pînă cînd se pierdu în depărtare.”

Analiza științifică a multitudinii de cazuri întru totul similare și a unor documente fotografice obținute în decursul anilor, a făcut să se constate că efectul de strălucire a OZN are scopuri funcționale remarcabile. În afară de evidenta semnalezare nocturnă a poziției, învelișul radiant luminos (ce se demontrează a avea multe din proprietățile plasmei) oferă importante efecte aerodinamice; reducînd la maxim frecarea pereților navei cu aerul înconjurător, permite viteze foarte mari în atmosferă și elimină totodată pericolul „explozie de sunet” — specifică trecerilor la viteze supersonice. La 4 sept. și 18 oct. 1967, observatoarele astronomice din Kislovodsk și Kazan (U.R.S.S.) au evaluat viteza de deplasare a unor OZN strălucitoare, la cea 18.000 km/oră. Modul în care suprafața metalică a acestor nave emite spontan un spectru radiant complex — lumină și radiații ionizante, — continuă să rămînă încă o taină pentru știința terestră. De aceea însoțita prezență a obiectelor neidentificate reprezintă în continuare o bogată temă de cercetare științifică. De fapt, nu este ea oare o chemare cosmică spre un progres mai rapid al civilizației noastre? Cerînd eliminarea ascunderii problemei OZN și analizarea ei deschis științific, consilierul USAF — dr. A. Hynek spunea: „dacă săpăm numai pentru a descoperi cărbune, riscăm să ovrîlim diamantele la ripă”. În toată această discuție controversată, nu este oare mai folositor omenirii de a îndepărta vătura inutilă cît și aspectele captivante, pentru a descoperi diamantele unor soluții ale tehnicii viitorului?

În fond, „oamenii au văzut ceva”. Și un fapt e evident: omul modern detestă „necunoscutul” mai mult decît oriind.

Florin GHEORGHÎĂ



O.Z.N. zburînd în formație deasupra teritoriului UR.S.S. Fotografie publicată de prof. Z. Zighel (de la Școala de Aviație din Moscova) în revista sovietică „Epoha”/1968.

zburătoare, ministrul Harold Brown (secretarul de stat al Aerului — din S.U.A.) recunoștea la rîndul său: „Nu putem respinge existența OZN. Sînt prea multe personalități care se interesează de această problemă”. Un an mai tîrziu — la 22 aprilie 1967 —, cunoscutul specialist american în domeniul fizicii atmosferice, dr. J. Mc Donald își iniția în mod direct una din documentatele sale conferințe: „OZN, cea mai importantă pro-

continutare — în mod științific — a întregului dosar OZN. Întrebat în ultimii ani ai vieții sale ce părere are despre OZN, Einstein scria: „În mod cert, oamenii au văzut ceva; ce este, nu știu, și nici nu sînt atât de curios asupra acestui fapt”. („Die Welt” din 14.05.1970. Și totuși... ce-au văzut oamenii? Ciudatele obiecte zburătoare au continuat să strălucască pe cerul diferitelor țări și după apa-

Se pare că și pentru profesori posibilitatea se dovedește uneori îngrată. Admirabil în timpul activității lor la catedră, așezi modele de către discipoli, ei sînt uitați apoi și nu mai rămîne aproape nimic din talentul cheltuit în anii de profesorat, talent care a șlefuit șiruri de generații.

Un asemenea nedreptățit e și Vasile Todicescu, fost director al Școlii normale „Vasile Lupu” din Iași în perioada 1920-27 și unul din bunii noștri profesori de psihologie. Specializat la laboratorul de psihologie experimentală din Leipzig al celebrului savant Wundt, Todicescu a popularizat la Iași concepția materialistă, înzestrînd școala cu un laborator de psihologie experimentală și ținînd numeroase conferințe, care au trezit un interes extraordinar. De asemenea, a fost unul din directorii care au ridicat școala „Vasiliană” la un prestigiu nemaiatins, formînd acele promoții de vrednici învățători, adevărați apostoli ai satelor.

Dragostea pentru folclor a acestui profesor născut la Sirețel, pe valea Siretului și mai ales talentul său de povestitor și de neîntrecut lector al lui Creangă, l-au apropiat de Mihail Sadoveanu care i-a acordat prietenia sa. Împreună au activat la Ateneul Tatarasi, iar cu formațiile acestuia au cutreierat țara conștientînd și citînd; împreună, au impus

figuri de pedagogi

VASILE TODICESCU — GH. COSTIN-VELLEA

școala de lingă Breazu ca cea mai vestită școală normală din țară. Solicitat de Todicescu, Sadoveanu a predat aici limba română și a fost mulți ani președintele comitetului școlar.

Păcat că acest alt de harnic director și original talent a ars repede, ca o flacără de magneziu, stingîndu-se în august 1927. Lucrările lui de pedagogie și psihologie n-au mai văzut lumina tiparului, manuscrisele pierzîndu-se în anii războiului. După el n-a rămas decît amintirea unui om blînd, cinstit și înțelept, frate mai mare al elevilor și adinec cunosător al satului moldovenesc, pe care l-a iubit și în liniștea căruia și-a dorit ultima odihnă.

Și a mai rămas tot ce a realizat multele sute de învățători-model șlefuiți de el.

Gh. CHRITESCU

anului 1907, pe cînd era elev la Liceul internat din Iași, scrie: „Odată profesorul de geografie, Costin Vellea, un om cu o statură masivă — intră în clasă congestionat la față și, gîfînd, se trînti pe scaunul catedrei. Își duse repede mîna la inimă. Băieții avură cîteva clipe de spaimă. În sfîrșit, profesorul începu cu o voce întrelătată:

— Iertați-mă, mîi băieți! Dar m-am sfîdît în cancelarie cu un coleg. A spus că îi vine să pună mîna pe armă și să tragă în țărani.

De atunci iubirea elevilor progresiști față de profesorul Vellea a crescut și în aceeași măsură a sporit adversitatea împotriva profesorului reacționar, pe care băieții — nu-mi aduc aminte prin ce mijloace — l-au descoperit peste puțin timp”.

Personalitatea profesorului Vellea, calitățile lui didactice au fost evocate de numeroșii săi elevi, ca, de pildă, Mihail Sadoveanu, N. Iorga, I. Simionescu, Iorgu Iordan, Demostene Botez, N. Ibrăncescu, Horia Carp etc.

„Pe cînd eram elev la Liceul Național din Iași, scrie Mihail Sadoveanu, am stat în citeva rînduri de vorbă cu un profesor de geografie celebru între ieșeni la vremea aceea. El chema Gheorghe Costin Vellea. Era un bărbat falcic și frumos, ajuns la cărunțețe, trăind siguratic, fără familie. În fiecare an făcea cite o călătorie în țările Europei, ca să-și adauge cunoștințe despre ținuturi și popoare. De la Gh. Costin-Vellea am auzit eu înția oară lauda gospodarilor finlandezi”.

„Pentru Vellea, un asiduu cetitor, nici un manual nu se potrivea cu intențiile sale și, astfel, el dădea coli manuscrise scoase la centrigrif și, însărcinat cu aducerea lor, am putut să descopăr cea dintîi locuință a zeilor noștri și m-am ales cu un sentiment de mirare că pacea de Olimp a domnului Vellea se reducea la o căsuță de mahala, cam ca a Vizdogesei mele, și că, în loc să văd în jurul lui pe slujitorii înaripați ai divinității, ușa mi se deschidea de o frumoasă fată cu ochii mari, negri, sora nemăritată a geografului” (N. Iorga).

Asemenea mărlurii pot fi încă adunate, ele confirmînd personalitatea acestui mare profesor, rămas azi uitat în anuarele școlilor și în amintirile foștilor elevi.

PETRE BOTEZATU:

Valoarea deducției

Dacă supralicitarea logică a antinomicului a putut fi privită ca tentativă de sfidare a exigențelor discursului teoretic, există în istoria cugetării cel puțin două atitudini de valorizare a conflictului între cunoștințe aparent la fel de întemeiate.

Mă gândesc la acea insolită și tulburătoare conversiune a scepticismului logic în dogmatism etic, sub auspiciile căreia anticul Pyrrhon proclama nepronunțarea în favoarea vreunui din pozițiile adverse ale unei dispute și suspendarea, ca atare, a actului judiciar drept sursă a indiferenței și liniștii sufletești, implicit a fericirii...

Iar cu deosebire am în vedere distincția dintre scepticism și metoda sceptică, sub semnul căreia Imm. Kant a înșinat echilibrul persuasiv între tezele contradictorii pe care le argumenta cosmologia ca explicație de ansamblu a lumii — faimoasele antinomii ale rațiunii pure, — nu pentru a submina încrederea și siguranța în cunoaștere ci ca avertisment la adresa folosirii speculative a principiilor intelectului.

Pe firul unei asemenea întreprinderi reconfortante pentru spiritul științific trebuie urmărit, după părerea mea, bilanțul pasionant al virtuților și neîmplinirilor deducției, care privilegiază profesorului P. Botezatu — în volumul cu titlul de mai sus (Ed. Științifică, 1971), conferirea unui sens pozitiv și instituirea unui rol eristic pentru antinomia metodologică.

Inventarierea lucidă a cișturilor și a pierderilor comportate de deducție se recomandă în această exemplară încercare de filosofie a logicii ca temelii al încheierilor optimiste la constatarea, cu valabilitate generală, de altfel, în metodologie, că fiecare succes al metodei este sub anumite aspecte eșec, complementaritatea obiectivelor cunoașterii pledind pentru conjugarea instrumentelor și interferarea căilor de cunoaștere.

În contextul delimitării clare a sensului valorizator în care este introdus sistemul antinomiilor metodologice, „limitele deducției nu sînt altceva, după logicianul ieșean, decît o altă față a îndrăznețelor deducției” (p. 168), ținînd de cunoașterea precisă a puterii fiecărei metode pentru a alege strategia care cu minimum de pierderi conduce la izbînză maximă.

Este urmărită în perspectiva implicațiilor filosofice și epistemologice de marcantă semnificație, expansiunea metodei deductive în știința contemporană. În spațiul tridimensional al extinderii, integrării și formalizării sistemelor deductive, procesul „deductivizării” științelor ne este înfățișat ca alternanță între acomodare și asimilare (J. Piaget), altfel spus între modelarea ideilor după forma obiectelor și transfigurarea obiectelor după configurația ideilor.

Jocul iterativ al cedărilor reciproce între intuitiv și formal conduce la minimizarea pierderilor în adecvarea teoriei la obiect fără a reuși, totuși, să concilieze exigențele formalizării și nevoile interpretării, cerințele sintaxei și interesele semanticii. Ne împăcăm în ultimă instanță cu ideea că simplificarea grupului axiomatic complică edificarea sistemului, creșterea puterii acestuia duce la scăderea gradului de rezolvibilitate, că purificarea demonstrațiilor atrage insuficiența fundamentului, precizia termenilor impune idealizarea obiectelor, după cum abstractizarea structurilor implică indeterminarea teoriilor. Pe scurt, ceea ce e cișligăm în extensiune, pierdem în intensiune, gîndirea formală nereușind să epuizeze conținutul gîndirii intuitive.

La nivelul suprem parcurs de deducție, cel al formalizării, „ciștigul în exactitudine și corectitudine metodologică este însoțit de o micșorare a clarității și inteligibilității” (A. Tarski). Inconveniente în plus apar acum datorită folosirii unui limbaj standardizat. Astfel, rigurozitatea demonstrațiilor este dobindită cu prețul complicării aparatului demonstrativ, închiderea sistemului impune depășirea sistemului, consistența sistemului angajează, la rîndu-i, incompletitudinea sistemului. Formalizarea atrage relativizarea interpretărilor sistemului, iar semantizarea acestuia determină o scădere a forței de expresivitate.

Sînt aporii care nu țin de gradul de perfecțiune și tehnicitate formală a sistemelor utilizate. Teoremele de limitare propuse de K. Gödel (1931) și A. Church (1936), generalizate și aprofundate ulterior în perimetrul metalogicii și metamatematicii, le-a sancționat ca insuficiențe congenitale ale formalismelor, ca legi care traduc rezistența intuitivă la formalizare.

Cu precizarea hotărîtoare, însă, pentru spiritul constructiv al acestei retrospective, că insuccesele consemnate sînt raportate la ambițiile extreme ale programului deductivist și nu la metoda deductivă ca atare. Prin multitudinea formelor și versiunilor care-i dau astăzi împlinire, metoda deductivă și-a confirmat competența și cutezanța nu numai în domeniul tradițional al organizării și ierarhizării cunoștințelor. Cuplata cu modelarea, deducția se afirmă tot mai promițător pe terenul verificării ipotezelor și al descoperirii de noi fapte și legi. Mai mult chiar, în ipostaza ei pură, axiomatică, proliferînd solidar cu matematizarea științei și formalizarea limbajului, deducția a produs profunde mutații în însăși structura teoriilor și ne-a apropiat simțitor de esența gîndirii științifice.

Acest „elogiu mediat” pe care-l aduce deducției interpretarea antinomiilor metodologice ne sugerează posibilitatea unei lecturi inverse a cărții, de la „Limitele deducției” la „Puterea deducției”, relevantă plenar de relația „Deducție și inducție”.

Concluziile dezvoltării sistematice, care cuprinde între altele cuceriri ale deducției ascensiunea în abstractizare și generalizare, integrarea metodologică și unificarea structurală a științelor, vin să închege, la rîndu-le, firul istoriei milenar disputate a temei în discuție. Reconstituirea itinerarului dialectic al dezvoltării deducției este călăuzită de viziunea comprehensivă asupra logicii ca organon al cunoașterii științifice, ceea ce conferă autorului posibilitatea integrării problemei deducției în perspectiva generală a confruntărilor filosofice.

Concentrată în „paradoxul inferenței”, care ne constrînge să alegem între validitate și utilitate, între analiză și sinteză, problema valorii deducției este coroborată cu teza hegeliană de mare prestigiu a comuniunii și cooperării formelor de raționament în procesul cunoașterii și se rezolvă prin distincția dintre logica formală și logica materială: deducția, „care din punctul de vedere al formei este un proces analitic, poate să desfășoare conținutul de idei și după modelul analitic, dar și după modelul sintetic” (p. 141).

Audiența logicianului român la ideea caracterului unitar al metodologiei îi inspiră convingerea în necesitatea unei reevaluări a definiției conceptelor de „deducție” și „inducție”. Împotriva prejudecății celor două strategii metodologice este invocată existența deducției generalizatoare (inductive) și a inducției apodictice (deductive), pentru a se legitima ca atare deosebirea dintre științele deductive și științele inductive în legătură, doar, cu stadiul de avansare al științei.

Prin deschiderea „deducției” către inducție, către știință și cunoaștere în genere, noua carte a profesorului P. Botezatu se recomandă în primul rînd ca meditație inspirată și densă asupra valorii logicii însăși.

P. IOAN

Puternic stimulat, în special după Congresul al IX-lea al P.C.R., de avîntul activității teoretice a partidului, de dezvoltare a gîndirii social-politice, de abordare și examinare în spiritul creator al marxism-leninismului a problemelor construcției socialiste, ale vieții internaționale, procesul de educare și îmbogățire a conștiinței socialiste cu noi trăsături și valori reprezintă un domeniu esențial al exercitării rolului conducător al partidului comunist în societatea noastră. Dezvoltarea conștiinței socialiste se concretizează, de asemenea, în participarea sporită a maselor la conducerea statului, a întregii activități sociale. Conceput de partid ca un proces în continuă dezvoltare și perfecționare sub toate aspectele, democrația socialistă se realizează prin adecvarea idealului democratic și umanist la realitățile sociale. Dar gradul și eficiența participării maselor largi la conducerea treburilor de stat și obștești sînt în raport direct nu numai cu lărgirea democrației socialiste, ci și cu nivelul cultural, științific, de conștiință, al membrilor societății. În acest fel edificiul democrației socialiste își găsește expresia în „edificiul” responsabilității sociale, deoarece conștiința acesteia este plină de sensuri și semnificații. Ea presupune înțelegerea profundă de către toți membrii societății a semnificației și sensului umanist al tuturor formelor de activitate socială, presupune înțelegerea de către fiecare cetățean a asenței pe care o conține și o poartă întreaga operă de construcție socialistă. Alături de cunoștințele științifice și tehnice, de pregătirea și competența profesională, pregătirea politică și culturală sînt factori fundamentali în asigurarea unei participări active și constructive la rezolvarea problemelor obștești. La plenara C.C. al P.C.R. din noiembrie 1971, tovarășul Nicolae Ceaușescu arăta că „participarea maselor la conducerea societății este condiționată și de înțelegerea justă a fenomenelor economico-sociale, a situației politice, pentru a putea judeca lucrurile în deplină cunoștință de cauză. De aceea, dezvoltarea democrației este strîns legată de ridicarea nivelului politic-ideologic, a conștiinței socialiste a întregului popor. Numai așa participarea la conducerea vieții economico-sociale va fi efectivă și nu formală”.

Printre contribuțiile teoretice ale Congresului al X-lea al P.C.R. se înscrie și clarificarea conceptului de conștiință socialistă. Educarea conștiinței socialiste configurează un proces complex și multilateral care „implică atât cunoașterea temeinică a ceea ce este valoros în domeniul culturii, științei și tehnicii contemporane, stăpînirea deplină a profesiunii, cît și însușirea concepției filozofice despre lume și societate a partidului nostru, materialismul dialectic și istoric, formarea unei atitudini cetățenești înaintate”. Realizarea acestor cerințe fundamentale are loc în cadrul unui proces de educație unitar cu laturi și nivele de manifestare multiple.

Printre acestea un rol de seamă îl au știința și cultura, factori tot mai importanți în progresul general al societății socialiste. Însăși ideea de conștiință, luată în sensul cel mai larg, implică pe cea de cunoștință, presupune însușirea valorilor autentice ale științei și culturii. După cum arăta Karl Marx, formele conștiinței sociale apar odată cu raportul teoretic dintre om și natură, raport care urmează celui pur practic existent inițial. În condițiile orînduirii socialiste procesul de realizare al direcției dezvoltării sociale capătă trăsături esențiale noi. Acestea rezultă din faptul dispariției bazei economice care generează diviziunea societății în clase antagoniste, al inexistenței unor forțe care să se opună direcției dezvoltării sociale. Orînduirea socialistă, prin noua calitate specifică a economiei sale, implică în mod obiectiv înlocuirea dezvoltării spontane, anarchice, cu o dezvoltare bazată pe cunoașterea științifică a legilor societății. Stăpînirea și folosirea adecvată a legilor dezvoltării sociale constituie premisa necesară pentru asigurarea coincidenței

AFIRMAREA CONȘTIINȚEI SOCIALISTE

Între scopurile forțelor social-politice specifice socialismului și rezultatele pe care le obțin aceste forțe în activitatea lor practică. Relațiile sociale socialiste, ele însele constituindu-se și dezvoltîndu-se în mod rațional, fac ca știința și cultura să cunoască un cîmp larg de manifestare devenind un bun al fiecărui cetățean. Socialismul promovează și asimilează în gradul cel mai înalt valorile culturale și artistice umaniste înaintate, cele științifice raționaliste și ateiste, care îmbogățesc și înobilează viața spirituală.

Dar cunoștințele de specialitate și nivelul cultural al oamenilor nu conduc în mod spontan la o concepție consecvent științifică despre lume. Din acest punct de vedere, între fondul cognitiv și cel ideologic al conștiinței oamenilor trebuie să se manifeste o unitate deplină. Acest lucru se realizează prin sădirea cunoștințelor științifice de specialitate pe terenul fertil al concepției marxiste despre lume, materialismul dialectic și istoric. La rîndul ei, filozofia marxistă fertilizează și dă noi orizonturi cunoștințelor științifice și culturale, le integrează organic în profilul conștiinței socialiste a omului societății noastre. Dezvoltarea multilaterală a orînduirii socialiste solicită aportul filozofiei materialist dialectice, concepția despre lume a partidului comunist, cunoașterea profundă de către mase a acestei concepții care se află în centrul vieții spirituale a societății noastre, care stă la baza activității statului, a întregului organism social. Pentru a îndeplini cu tot succesul acest rol, este necesar ca investigația filozofică să se integreze mai direct în acțiunea desfășurată de partid, de întregul popor, pentru perfectarea vieții sociale.

Schimbarea conținutului raportului dintre societate și individ în condițiile socialismului are drept urmare atenuarea disonanței și contradicției ce se manifestă, atît la nivel social cît și individual, între conținutul socialist al conștiinței și menținerea încă a unor mentalități învechite. Aceste disonanțe și contradicții le înțelînim la nivel social între societate și opinia ei

publică înaintată, pe de o parte, și atitudinile și mentalitățile înapoiate ale unor indivizi, pe de altă parte, iar la nivel individual între diferite laturi și atitudini înaintate ale conștiinței omului societății noastre și cele rămase în urmă sau care suferă influențe nocive, străine ideologiei și moralei socialiste. De aceea partidul nostru subliniază necesitatea ca în munca de educare a conștiinței socialiste să se acorde cea mai mare atenție problemelor de etică și echitate socială. Profilul moral al comunistului schițat magistral de tovarășul Nicolae Ceaușescu, constituie un viu exemplu în promovarea de către toți membrii societății a principiilor eticii și echității socialiste. „Comunistul trebuie să fie cinstit, curajos, demn, să lupte cu ardore pentru adevăr, pentru dreptate și libertate. El trebuie să iubească munca, să depună eforturi și să se preocupe continuu pentru dezvoltarea proprietății socialiste de stat și cooperatiste, să pună pe primul plan interesele poporului muncitor, înțelegînd că între interesele personale și cele generale ale întregii societăți nu există nici o contradicție ci, dimpotrivă, există o strînsă unitate dialectică, că buna stare personală este strîns legată de bunăstarea întregului popor, că asigurînd dezvoltarea generală a țării asigură ridicarea și a nivelului său de trai”.

O asemenea afirmare plenară a personalității umane, posibilă numai în condițiile socialismului, își propune să făurească partidul nostru, prin amplul proces de educare a conștiinței socialiste la care participă întregul popor. În această operă grandioasă elementul esențial care conferă conștiinței socialiste calitatea definitorie, îl reprezintă însușirea temeinică a politicii partidului pe baza ideologiei marxist-leniniste. Asimilarea ideologiei marxist-leniniste la scara întregii societăți reprezintă temeiul teoretic care integrează organic diferitele componente și elemente ale vieții spirituale în profilul bine configurat al conștiinței socialiste.

Ștefan CELMARE



Th. PALLADY :

„Portretul lui Matisse”

EMILE FAGUET:

DRAMA ANTICĂ- DRAMA MODERNĂ

Scriș din dorința de a demonstra originalitatea tragediei clasice franceze față de teatrul antic — care a constituit punctul ei de plecare, — studiul lui E. Faguet, *Drama antică — Drama modernă* constituie și o pledoarie implicită pentru superioritatea sistemului dramatic francez.

Realizând o viziune de sinteză și de perspectivă asupra unei categorii estetice, E. Faguet urmărește dramaticul în multitudinea sensurilor pe care acesta le-a implicat în evoluția sa.

Punctul de plecare în obținerea sintezelor finale îl constituie analiza orientărilor diferite pe care le-a luat dramaticul în cadrul unor perioade și literaturi: teatrul antic grec, drama engleză (și spaniolă) a Renașterii și tragedia clasică franceză.

Descoperirea unor structuri diferite în cadrul unor realități literare atît de complexe se realizează în funcție de anumite puncte de reper: natura sentimentului dramatic, specificul structural, istoric și etnic al creatorilor și al celor ce receptează dramaticul, raportarea la acești factori făcîndu-se cu mai multă consecvență în ceea ce privește sistemul tragediei clasice, mai apropiat criticului francez, existînd mai mult ca premisă în ceea ce privește celelalte două sisteme amintite.

După E. Faguet, genul dramatic pe care își propune să-l definească (capitolul al II-lea, *Teatrul și artele*) ar fi intruchiparea ideală a unei arte complete și complexe, create prin asocierea tuturor artelor, cu predominarea celei literare.

O astfel de sinteză armonioasă a tuturor formelor de artă ar exista mai mult ca posibilitate, fără a exclude însă, total, existența ei ca realitate, situație probată de specificul tragediei grecești — gen complex (care și-a asociat liricul și epicul) și artă completă (care și-a asociat artele plastice și artele ritmice) — rezultat firesc al năzuinței spre frumos a grecilor (capitolul al III-lea, *Drama greacă*).

Unitatea fondului în multitudinea și în varietatea mijloacelor de expresie, cu un cuvînt, simplitatea și — în același timp — amploarea și complexitatea tragediei grecești au făcut din ea „modelul desăvîrșit al genului poetic al omului” (p. 62).

Drama modernă (capitolul al IV-lea) va proceda la restringerea domeniului tragicului, cauzată, în primul rînd, de separarea genurilor. Eliminarea din tragedie a ceea ce îi este străin e considerată de către E. Faguet ca un regres, pentru că o lipsese de viață, ducînd la sărăcirea ei.

Menținînd amestecul tragicului cu comicul, dramaturgii englezi și spanioli ai secolului al XVI-lea, potrivit unui specific de ordin structural și istoric, au trasat direcții noi în orientarea genului dramatic. Expresie puternică și profundă a vieții în toată complexitatea și dinamismul ei, drama engleză va avea un puternic sens moral și istoric. La greci, drama „era toată numai frumusețe armonioasă, largă orînduire, impresie nobilă și senină... într-un cuvînt, eminentamente artistică”. La Shakespeare ea „dă senzația vie și puternică a vieții intense, impetuoase, variate, într-un cuvînt, profund filozofică”: de o parte „plăcerea contemplativă, care constituie adevărată satisfacție a unui popor artist”, de alta, „plăcerea pasionată care este adevărată satisfacție a unui popor dotat cu spirit de observație și curiozitate”.

Capitolul care ia cea mai largă amploare în cadrul studiului este cel referitor la specificul tragediei franceze (capitolul al VI-lea), genul în care clasicismul s-a încarnat cu o deplină strălucire. Problemele acestui capitol sînt anticipate deja de capitolul I (*Tragedia și spiritul clasic francez*), unde autorul analizează elementele constitutive ale spiritului clasic.

Deși este cel mai bine reprezentat în cadrul lucrării, deși aici logica impecabilă a criticului francez este mai prezentă ca oriunde, capitolul despre tragedia franceză nu reușește să constituie decît o imagine incompletă, simplificată a sistemului dramatic francez, atîta timp cît se dă mai multă importanță operelor teoretice (și trimiterile nu se fac la Corneille sau la Racine, ci la Voltaire, Marmontel și chiar la Diderot) decît tragediile în sine, fără a se reliefa caracterul specific al tragediei clasice franceze, care a fost o operă vie de creație și invenție și nu o seacă aplicare a unei doctrine.

Tabloul este incomplet cu atît mai mult cu cît lipsește din el Racine, scriitorul cel mai legat de ideea unei transparențe clasice și a cărui operă a constituit o continuare, dar în sens invers, a tragediei lui Corneille (pe care E. Faguet o ia drept model unic al sistemului dramatic francez).

O întrebare care se impune în cazul traducerii unui studiu despre clasicism conceput la 1898 este legată de actualitatea lui, azi, cînd numărul exegetelor referitoare la teatrul clasic a crescut în mod considerabil (mai ales în ultimii 20 de ani, cînd operele lui Racine sau ale lui Corneille au constituit obiectul unei „redescoperiri” în cadrul criticii de cele mai diverse orientări (psihologice: Ch. Mauron; sociologice: L. Goldmann; psihanalitice: R. Barthes; biografice: J. Pommier; existențialiste: S. Doubrowski etc.). Studiul lui E. Faguet, ale cărui idei au constituit, desigur, puncte de plecare — prin adăugare sau prin respingere — pentru interpretările ulterioare ale tragediei clasice, își justifică și azi interesul prin perspectiva din care este judecat teatrul francez al secolului al XVII-lea și, mai ales, prin existența la începutul studiului a aceluși scurt capitol de fenomenologie a dramaticului unde criticul francez, într-o formulare paradoxală arată că natura emoției dramatice rezidă în plăcerea pe care omul ar resimți-o la vederea nenorocirilor altuia, idee ce constituie sensul generator al lucrării.

De asemenea, interesul cărții se datorează și faptului că sugerează unele „modalități de cercetare critică care merită toată atenția azi, cînd în structurile moderniste a început să nu se mai vadă nimic. Observația îi aparține lui Marcel Petrișor, a cărui prefață constituie cadrul unor pertinente observații asupra omului, criticului, moralistului E. Faguet, a metodei sale critice, așa cum pot fi ele deduse plecînd de la studiul *Drama antică — Drama modernă*.”

Cătălina FRINCU

Geneza romanului „Les Bêtises de Cambrai”

Așa cum s-a anunțat la timp, premiul Goncourt, cea mai prestigioasă distincție literară franceză, a fost atribuit în 1971 scriitorului Jacques Laurent pentru romanul său „Les Bêtises” apărut la editura Grasset. „Les Bêtises” e o carte stufoasă (580 de pagini), viermuitoare, barocă. Prezentăm cititorilor „Cronici începutului părții a doua — „L'Examen des Bêtises de Cambrai”.

Acest roman va rămîne neterminat. Cînd mă întreb de ce mă sotecotesc obligat să-l las în suspensie, îmi pun aceeași întrebare ca și atunci cînd mă credeam obligat să-l încep.

În liceu, stilul învățămîntului îl determină pe adolescent să devină scriitor, fie povestind, fie întocmind dizertații; erau, în clasă, unii dintre noi care scriau poeme, jurnale. Într-un anumit stadiu al dezvoltării noastre, poemele ne sînt smulse de elanul pe care-l produc eferescența interioară, tumultul de care sîntem cuprinși, chemarea pe care o primim din partea formelor naturii. Poemul se naște în clipa în care exaltarea ne este egalată de neputință, în care înflăcărea și slăbiciunea se cumpănesc, în care proiectul devine vis, apoi regret din lipsă de acțiune și produce o stare sufletească melancolică și melodiosă.

Jurnalul are la bază aceeași fatalitate. Tînrul se simte schimbîndu-se și e tentat să fixeze momentele fugitive cărora le este martor și confident. Fiind singurul care dă importanță stărilor inimii sale, el recurge la scris ca la un mijloc de-a le materializa într-o realitate exterioară lui însuși. Foarte curînd, începe să-și îngrijească înuta scriiturii, corijează, recitește și recopiază, și asta nu numai pentru faptul că se străduie să exprime mai bine ceea ce re-

simte: rivna sa este, mai ales, pentru privirea care se va așeza pe frazele sale.

E drept că, în primul moment, privirea sa e trează numai înăuntru: se place, se admiră, se lasă încîntat de feerile sale interioare. Admiră campionii, marii artiști, celebritățile zilei, posedă o forță inimaginabilă de admirație, și nu trebuie să ne mirăm că nutrește plăcerea de-a se admira pe sine.

Jurnalul, dacă observăm cu atenție, duce la toate formele literare: la manifest — în zilele de elocință polemică, la poem — după un sărut, o despărțire, un spectacol al naturii, la poem în proză, la portret, la descriere, la critică, la filozofie, la povestire, la roman, acesta din urmă flatînd ambiția de-a ieși din sine, de-a îmbrățișa lumea vastă din jur...

Mie, romanul mi-a fost impus ca o necesitate, ca un unic refugiu, și nu ca un mijloc comod de-a mă exprima. Fu singurul răspuns pe care puteam să-l dau la intrarea nemților în Paris. Mama și bunica nu voiseră să părăsească apartamentul lor din strada Mogador, iar eu rămăsesem pe lângă ele, ascultător, stăpînit de îndoiele, rușinat de a asista la o asemenea faptă istorică în tovărășia a două persoane vîrstnice și în plus femei.

Trecui Sena și zării pe bulevardul Saint-Michel un camion înalt, mohorit, acoperit cu prelată, pe care cițiva hoinari îl contemplant, urmînd gesturile soldatului în uniformă verde care-i schimba o roată. În fața prefecturii poliției, o coloană de motocicletle cu ataș stătea înșepenită; soldații eu căști în cap, țintuți în scaunele lor, mînceau la umbra platanilor.

Aveam totdeauna hîrtie la mine. O cafea rămasese deschisă în piața Châtelet. Așezîndu-mă într-un colț, ferit de zăpușeală, începui să scriu

romanul. Foloseam persoana întia. Descriam plimbarea pe care tocmai o făcusem, accentuînd căldura, rigiditatea soldaților invadatori, nepăsarea haimanalelor, unda de răcoare a refugiului în care mă aflam.

În roman, toate acestea erau spuse în cuprinsul unei scrisori. Dădeam de veste mamei și bunicii că le părăseam pentru a mă duce în Sudul Franței. Tîneam la picioare, sub masă, un rucsac în care îngrămădisem pulovere, ma-iour și cărți... Al doilea capitol era consacrat tuturor acestor obiecte, prin mijlocirea cărora îmi retrăiam tinerețea... În ciuda acestui procedeu obiectiv de descriere, nu mă simțeam însă în stare să schitez un portret al eroului. Întrebînd pe Eu în loc de El, mă dispensasem de o prezentare riguroasă, dar, indirect, ea se impunea. Deja, atenția pe care o acordasem obiectelor începuse să-l reliefeze; pentru a-i completa portretul, făcui să între fata cu care el avea înțîlnire. În timp ce Gilles — așa îmi numisem deocamdată eroul — își termina scrisoarea, ea îi deschidea rucsacul și-l chestiona asupra obiectelor...

În seara aceea, mă întorsei tirziu acasă. Mama pornise să mă plîngă, bănuind că nemții mă ridicaseră, ba poate că mă uciseră. Bunica, în schimb, suridea blînd, familiarizată cu moartea datorită vîrstei sale, și fiind hotărîtă să nu ia în serios cel de al treilea război al ei, primul, cel din '70, bucurîndu-se de aprobarea sa, al doilea de îngăduința sa. Nemții de pe vremea ei purtau căști cu ținte în vîrf, cei pe care-i vedea în prezent păreau mai degrabă niște funcționari...

Prezentare și versiune românească de Ionel BANDRABUR

TEATRUL ÎN FRANȚA

Alain BOSQUET

Se știe că marea recrudescență a teatrului s-a produs în Franța între 1950 și 1955. Cele două achiziții majore ale sale fuseseră absurdul și lirismul. Cu Ionescu și Beckett, am învățat că personajul nu e chiar personajul pe care-l avem în fața noastră, și astfel că nici o situație nu e niciodată limpede. Ambiguitatea funciară venea pe scenă și pirandelismul renaștea cu tot ceea ce originile balcanice și irlandeze ale acestor doi autori puteau aduce neguros și echivoc. Trebuie să adăugăm la aceasta poezia orientală, zestre a lui Georges Schehadé și vina mai satirică a lui Jean Genet care, deși francez de origine, datora mult feeriei scrișturii sale autorului belgian Michel de Ghelderode. Toți aceștia — cu excepția poate a capodoperei lui Jean Genet, *Les bonnes*, care de fapt e o piesă clasică — tulburau habitudinile raționale ale publicului francez și-l făceau pe Jean Anouilh să apară ca un fel de autor din secolul XIX.

Un al doilea val de recrudescență — e drept, mult mai puțin puternic — a îmbogățit teatrul francez în jurul anilor 1960—1963, odată cu ivirea lui Roland Dubillard și a lui Francois Billeloux, în special: Roland Dubillard, în *La maison d'os* se abandonează iraționalului, vîrtejului verbal, unei permanente distrugerii a realității; mai binevoitor, Francois Billeloux adopta spiritul nou comediei ușoare. Pe scurt, datorită lor, și cîtorva alți tineri autori, ca René de Obaldia sau Romain Weingarten, publicul se supunea ideii că nu este necesar să înțelegi întoldeauna totul și că autorul unei piese nu este un soi de matematician care face ca și cele mai mici amănunte să fie perfect logice.

De vro șase sau șapte ani încoace, trebuie să recunoaștem că nu s-a mai revelat aproape nici un autor dramatic de valoare în Franța. Și fără îndoială că aici se petrece fenomenul cel mai interesant. Dacă autorii dramaticei sînt în număr mic, și de o calitate care îi face inferiori confracților lor din Anglia, Germania sau Statele Unite, toluși se asistă la o adevărată revoluție în domeniul regiei și într-o și mai largă măsură, într-aceia al spectacolului.

Doar cu 6—8 ani în urmă, autorul era socotit aproape tabu, în Franța. Se mergea la teatru ca să se asculte un text ce se putea citi acasă, și de care un regizor scrupulos se putea folosi cu fidelitate, dacă nu cu o ascultare aproape oarbă. Astăzi, sub influența regizorilor americani și italieni, autorul joacă un rol din ce în ce mai puțin preponderent. Ceea ce contează îndeosebi este inventivitatea regizorului, ba chiar și a acompaniatorului muzical, lucrurile adăugate fie spre a-i servi autorului, fie spre a-i relega — mai adesea — un rol ce totul secundar. Din punct de vedere psihologic, evoluția este de înțeles. Concepția teatrului tradițional își pierdea clientela, care din ce în ce mai mult îi prefera cinematograful, music-hall-ul, varietățile sau operele muzicale. Textul în sine al piesei devenea secundar. De aci în-

inte agitația și abilitatea sînt cele care contează.

Se pot cita cîteva celebre exemple, în această revoluție care datează doar de vreo trei ani. Regizorul Roger Planchon a prezentat un spectacol intitulat *La mise en piéces du Cid*, care, așa cum arată titlul este dizlocarea într-o mulțime de mici scene, a *Cidului*, celebra piesă clasică a lui Corneille. El a luat aceleași personaje și, pornind de la o mașinărie ingenioasă, le-a pus să facă mij de salturi, ca pe niște personaje din *commedia dell'arte*. A născocit pe seama lor tot felul de aventuri, ce se petrec în epoca lui Ludovic al XIV-lea, dar și în actualitatea politică. Pe scurt, s-a dat naștere unui mare spectacol aproape improvizat, în care partea materialului scenic era preponderent mai importantă decît aceea a textului. De altminteri, în mai multe rînduri, textul — și în general literatura — e desprins de rest și se pomește acuzat. Fenomenul e același, de fapt, ca și în privința cîntecului modern: cuvintele au devenit suspecte în profitul mișcării, improvizatei, și a unui soi de admirații colective. E vorba, sub o formă foarte puțin diferită, de a face din teatru un spectacol de cinema fără ecran.

Se cere inclusă și o altă constatare. Aproape peste tot la Paris, teatrul de masă e cel ce se impune, cu un mare număr de figuranți, în tot felul de reconstrucții istorice. La un moment dat, s-a putut vedea, într-o veche cazarmă din Vincennes, o trupă jucînd simultan pe 5 podiumuri, scene extrase din istorie. În fiecare zi tablourile se schimbău cîte puțin și tema ilustrată pornea de la evenimentele ce au urmat luării Bastiliei în 1789. Spectatorii nu aveau drept la un scaun pe care să stea: ei umblau de la o scenă la alta și nu auzeau, așadar, decît o parte din replici. Dar lucru destul de extraordinar, acest spectacol colectiv izbutea să creeze o comuniune puțin obișnuită. Ba chiar aveai impresia că publicul, tot deplasîndu-se fără încetare, participa și el la acțiune. Este vorba să se reia această experiență, avînd drept temă — de data aceasta — Comuna din 1871. Atracția populară a formulei este de netăgduit.

Unde oare se menține teatrul literar, prins între libertatea prea mare a regizorului, și gustul brusc apărut pentru marile reconstrucții istorice, izvorite direct din manualele școlare? Răspunsul este limpede. Teatrul filozofic, poetic și literar, cu foarte rare excepții, se refugiază astăzi în așa zisele *cafés-théâtres*, un fel de mici cafenele cu 60—80 mese, cu cîte o scenă minusculă de trei metri pe doi, unde pot încăpea — însă ca vai de lume — maximum patru actori. Piesa este decj jucată fără decoruri, în fața auditorilor care consumă vin sau alte alcooluri. Ai impresia că te afli în fața unui sărac și afurisit spectacol de avangardă. Însă tinere talente ahtiate de așa ceva sînt niște adevărați zeloși, siluete în același timp de autori aflați la mînuirea primelor lor arme și de actori care muncesc aproape grațuit. De acum înainte elita a luat însă obiceiul să meargă să se desfoțe prin asemenea săli derizorii. Teatrul de mine se pregătește acolo, în ele, și e prăgătit cu o reală încredere. Din punct de vedere psihologic este curios să-ți spui că dacă teatrul a ajuns să-și dea din ce în ce mai mult osteneală și are nevoie din ce în ce de mai mult capital pentru a atrage marca multime, se produce în schimb o dispariție a adevăratului teatru al textului. Pînă acum, o situație de această natură n-a existat niciodată în trecutul Franței.

În românește de Ion CARAION

Pentru marele public de la noi, Franz Grillparzer este un nume relativ puțin cunoscut. Chiar dacă unele din piesele sale au fost și sînt jucate pe scenele românești, marele scriitor austriac nu se bucură încă de privilegiul unei cunoașteri ample ca Lessing, Herder, Goethe sau Schiller de pildă, pătrunși de mult în conștiința cititorului român. Deși, nu încapă îndoială, ne aflăm, în cazul lui Grillparzer, în fața „uneia dintre cele mai geniale talente tragice ale lumii” (Alker), care a început abia de curînd să ni se releve în întreaga sa semnificație. La noi, ca și în altă parte de altfel, marele dramaturg a fost socotit multă vreme — nu fără o oarecare tendință diminuată — doar „un clasic austriac”, ocupînd în literatura de limbă germană un loc oarecum secundar, limitat la țara sa de beștină, Austria. Abia secolul nostru reluînd cercetările, a scos din conul de umbră aruncat pînă acum asupra lui, o operă a căreia timpul i-a adăugat noi semnificații și o personalitate a căreia vremea a început să-i lăuzească contururile.

Exegeza ultimelor decenii a subliniat legăturile dramaturgiei lui Grillparzer cu trecutul, dar, în același timp, și cu prezentul, asociindu-i numele cu acela al lui Franz Kafka, Musil sau Karl Kraus, mai ales cu referința la complexul vinei atât de întruchipat în opera sa sau la măiestria cu care a dat glas soartei individului dominat de funcția pe care o deține. Modernă ne apare și personalitatea sa. „Ca scriitor — precizează în acest sens Erwin Laaths, unul din exegeții săi mai recentii — Grillparzer este un tip extrem de modern, după cum atestă scrierile sale memorialistice. În timp ce, în exterior, viața sa de consilier de curte și director de arhivă s-a depănat în chip „funcționăresc”, în sine sa moenea conștiința insuficienței. Decenii de-a rîndul a rămas venicul logodnic al femeii iubite. Credea despre capacitatea sa productivă că era pe cale de a se pierde și considera drept stare a sa naturală „o morbidă adîncire în gînduri alternînd cu zăpăceala”. S-a jucat neconștient cu ideea sinuciderii și și-a recunoscut el însuși o slăbiciune de neînvinș cînd era vorba să-i impună individualitatea.

Figură sfîșiată de neliniști și incertitudini, Grillparzer a concentrat în ființa sa un întreg ansamblu de contradicții. Fire suprasensibilă, a fost un om în veșnică luptă cu el însuși și a oscilat între extreme. Dotat cu o deosebită forță de atracție (Heinz Politzer o numește „vampirică”) exercitată mai cu seamă asupra sexului opus. Era ros, totodată, de morbul neîncrederii în sine și în semenii, se refugia în eul său; dornic de „fericire și strălucire”, stăpînit uneori de stări de extaz, a fost din ce în ce mai mult cuprins de melancolie și a adoptat remanera ca atitudine dominantă în fața vieții. Era, de altfel, prin ereditate, un ciclotimic: tatăl său suferise de ipochondrie, mama s-a sinucis, din cei trei frați ai săi cel mai mare s-a acuzat de o crimă pe care n-o comisese, al doilea era și el bolnav de nervi și se

centenar GRILLPARZER

manifesta bizar, iar al treilea și-a pus capăt vieții la șaptesprezece ani pentru să se temea să devină nu „un om rău”. „Oh, fii suciți ai aceluiași tată — scrie Grillparzer în 1832 — fiecare a trebuit să-și poarte martiriul fără rost și în chip diferit!” Acesta a fost probabil și motivul pentru care a preferat să rămînă celibatar. Ceea ce a contribuit la adîncirea sentimentului de culpă de care era dominat, întîndu-l la maximum, deoarece se simțea — pe bună dreptate — vinovat de nefericirea logodnicei sale de-o viață, Katty Fröhlich. Ca scriitor, a oscilat între nou și vechi, baroc, clasicism și romantism, direcții literare pe care a știut în cele din urmă să le îmbine într-o sinteză care constituie contribuția sa esențială la literatura germană și mondială. Primul care a subliniat originalitatea sintezei realizată de Grillparzer a fost Hugo von Hofmannsthal, și el austriac, care mai mult prin intuiție decît procedînd științific și sistematic, îl „redescoperă” și-i subliniază originalitatea, menționînd între altele, că „la dînsul găsim o sinteză aproape completă de elemente austriace: sinteza dintre vechi și nou, sinteza dintre naivitate și reflectare, dintre tendința spre izolare și cea spre integrare în colectivitate, catolicism și umanism, citadin și rural”.

Părerile sînt, de altfel, divergente, lucrurile departe de a fi definitiv clarificate. Ernst Alker îl consideră spre exemplu pe Grillparzer un „scriitor depărtat de romantism („romantikfern”) și consideră greșită părerea generală că opera scriitorului austriac ar constitui o sinteză între clasicism și romantism, deși — după opinia noastră — elementele romantice din opera sa sînt evidente chiar dacă nu dominante.

Spre deosebire de alți scriitori ai epocii, Grillparzer și-a croit drumul spre succes destul de repede. I-a adus faima chiar a doua piesă a sa, Die Ahnfrau, din 1817, piesă care — văzută la suprafață — aparține mult gustatei și totodată hulei categorii a „dramei destinului” introdusă în literatură de Zacharis Werner. Grillparzer a fost stînjnit de ecoul piesei sale, temîndu-se că-i va fi greu să-și convingă cititorii de faptul că nu este și nu revine să devină un „Schicksalsdramatiker”. Toată activitatea sa ulterioară, pînă la ultima sa piesă reprezentată pe scenă, comedia Weh dem, der lügt (căzută ca brio la premieră din pricina atitudinii ostile a aristocrației austriace care se simțea — nu pe nedrept — ridiculizată), are semnificația luptei dusă de autor pentru a-și demonstra specificul artistic, pentru a se detașa treptat de influențe și a-și găsi tonul propriu. O luptă punctată de succese ca acela al tragediei Sappho (1819), al impunătoarei trilogii Das goldene Vlies (1822), al dramei istorice König Ottokars Glück und Ende (1825) sau al splendidei povestiri de dragoste în haină antică care este piesa Des Meeres und der Liebe Wellen. Îndepărtarea de romantism și clasicism devine pe parcurs tot mai accentuată, elementele baroce cîștigă în pondere și, mai cu seamă, cîștigă în greutate elementele preluate de la teatrul popular vienez, atât de specific și înimitabil, pe care Grillparzer îl disprețuia, de altfel, căruia i-a fost totuși tributar și care-i intrase, ca oricărui vienez, în sine fără să-și dea seama. O dovedește cu prisosință comedia mai sus amintită, singura comedie a lui Grillparzer, anticlasică și populară, reliefind geniala forță comică a dramaturgului, pe care a înăbușit-o multă vreme în mod conștient.

Ros de neîncredere în forța proprie hărțuit de cenzura erei metternichiene, Grillparzer s-a retras după eșecul comediei sale, s-a însingurat și n-a mai publicat nimic. Abia după moartea sa au mai fost descoperite încă trei piese, Libussa, Die Jüdin von Toledo, Ein Bruderzwist in Habsburg, socotite azi printre contribuțiile sale cele mai originale și interesante poate tocmai fiindcă le scrisese pentru „uzul propriu”, fără să se teamă de intervențiile stăruitorilor incultii ai lui Metternich. Dramele ultimei perioade de creație aparțin realismului psihologic și ni-l relevă pe autor ca pe un remarcabil „cititor al sufletelor”, modern prin metodele de investigație psihologică ca și prin procedeele de artă folosite (simbol, tăcerea ca procedeu lingvistic, retrospectiv etc.). În conținutul bogat în experiențe sufletești al dramelor tirzii — subliniază Alker — în cunoașterea dureroasă a abisurilor lumii interioare, în voluptatea dezvăluirii necruțătoare și totodată deghizată a eului, în apropierea de realitatea vieții îmbinată cu o stilizare creatoare de distanță rezidă valoarea lor incomparabilă și modernitatea lor”.

Hertha PEREZ

Palermo, 21 iulie, 1968

Draga mea M.,

Îmi rezerv să-ți relatez ultimele două zile petrecute la Perugia și Assisi, de unde vei fi primit totuși sau vei primi o bogată serie de cărți postale exaltate și unde sper să mai merg. Mîine dimineață la 6 plec la Siracusa, de astădată nu de-a lungul coastei ci diagonal prin interiorul insulei. Drumul de la Roma încoace e splendid, în special de la Messina la Palermo, tot timpul de-a lungul coastei; (din păcate Calabria n-am putut-o vedea, căci am traversat-o noaptea). La ora 4 dimineață am trecut strîmtoarea la Messina iar la 6 am văzut răsăritul soarelui deasupra mării, printre chiparosi, cu senzația că mă plimb în plină poveste ca și cum ar fi realitate (sau invers). Am avut buna inspirație să cobor la 7/2 la Cefalù, mic port pescăresc, unde e o catedrală veche cu mozaicuri din secolul XII. Orașelul e încîntător, la tot pasul se vinde pește, o atmosferă foarte meridională, de fapt grecească, accentuată și de numele acesta, „Cefalù”. Am coborît pentru că știam de catedrală, dar mai ales din cauza acestui nume grecesc și a etimologiei lui. Îmi adusesem aminte de o pagină frumoasă a lui Maurras, în *Anthinèa*, despre acest Cefalù*. Aici m-am scaldat pentru prima oară în Marea Mediterană (la care am tînjit o viață întreagă din imbolduri atât temperamentale cît și livrești dar care, ce să zic, mă fascinează mai puțin decît Marea Neagră. E mai frumoasă, mai albastră, mai „pitorească” dar mai domestică, poate mai „umană”. Orizontul ei nu e fără limite și nici nu are aspect de alt tîrîm, periculos, infinit și străin pe care-l simți la Marea Neagră; sigur că și numele contribuie la sugestiile astea). Dar atmosfera pescărească, greco-mediteraneană, de aici, mă farmecă.

Palermo e un oraș mare și în aparență mort. Gloria lui a fost așa de mare și așa de demult sfîrșită încît de atunci, după atîtea secole de tiranii schimbătoare a rămas parcă definitiv extenuat. Camera în care stau (la „Albergo Bologna”, un fel de han care ocupă doar al doilea etaj al clădirii) are un balcon

care dă în Piazza Bologna. (Toate casele au balcoane de fier: casele sînt în general negre, afumate). Piazza Bologna e un patruleter nu foarte mare, care are o latură deschisă pe una din cele două artere principale, Corso Vittorio-Emmanuele, (cealaltă, cu care se întretaie, se numește Via Maqueda). Celelalte trei laturi ale patruleterului sînt alcătuite din fațadele unor clădiri vechi, cu trei-patru etaje, din care cel puțin două au fost niște palate probabil strălucite cîndva. Pe unul din ele este sculptată, foarte mare, stema imperială a Habsburgilor, cu vulturul bicefal. Dar aceste palate par goale, abandonate, cu geamuri întunecate, sparte multe din ele (a fost nu de mult un mare cutremur) și uși de lemn ieșite de soare ajustate la niște intrări unde au fost sigur odinioară portaluri făloase. Exact în dreptul ferestrei mele (prin care o văd și acum dacă întorc capul la stînga) pe un soclu de marmură este o statuie sfrijită a lui Carol Quintul în costum antic. Pe soclu sînt gravate cu litere mari, în latinește, toate titlurile împăratului, fără a omite împărățiile din Mexic, Peru și celelalte.

În cele patru artere principale care se întretaie, căci afară de cele pe care le-am pomenit mai sînt două, și unde sînt magazine frumoase, reclame luminoase, o circulație de mașini nu cine știe ce, dar totuși circulație, dau străduțele înguste și fără trotuare, cu rufe întinse între case și cu toată viața familiilor petrecîndu-se afară, în stradă și la balcoane, cu jocuri de cărți sau de table, țipete de copii, zgomot de aparate de radio și televizoare. Gunoaie sînt absolut peste tot, la marginea zidurilor, în rigolele trotuarelor și în mijlocul străzii, în plin centru: ghete, cutii goale de conserve, foste umbrele, coji de pepene și de ouă, lămii stoarse și multe, multe hîrtii. Pe ziduri sînt o mulțime de afișe care proclamă: *Tenere pulito e più facile che pulire*, dar degeaba: fiecare aruncă orice, oriunde. Cred că rostul afișelor e mai mult acela de a scuza municipalitatea, devreme ce *pulire non e facile!* Totuși lepezile mari din care e făcut pavajul sînt așa de lucioase încît vehiculele și pietonii se reflectă în ele ca în apa

unui lac liniștit. În toate ulicioarele strîmte și întunecate, cele mai multe în pantă, se filtrează prin spațiul îngust razele de soare care se intensifică exact ca prin vitralii de catedrală. E multă sărăcie, o sărăcie evidentă, dar sînt totuși niște locuințe, în niște case, fie și vetuste, fie și mizere, și sînt totuși în oraș, adică în zona umană. Dar m-am plimbat azi într-un cartier de adevărată sub-umană mizerie, unde se îngrămădesc în preajma mării toate dejecțiile. Locuințele sînt improvizate în resturile și ruinele unor foste clădiri (și mai ales cîndva mizerabile): la cîte un perete-doi de piatră calcaroasă adăugate scînduri și cirpe: toate aceste adăposturi în cel mai bun caz de înălțimea omului: toți copiii complet goi. Cînd am trecut pe acolo (te las să-ți închipui gunoaiele, judecînd după cele din centru) s-au adunat după mine copiii și apoi m-au urmărit vreo patru femei, probabil mame, întrebîndu-mă pe un ton ostil și bănuitor ceva ce nu înțelegeam și recomandîndu-mi fără amenitate ceva ce de asemenea nu înțelegeam. Apoi m-am plimbat prin portul pescăresc unde dansează în clipocitul neîntrerupt al apei și în miasele tari, vaporoase și bărci îngrămădite, vechi, cenușii, cu un aer scăpătat și trist, dar într-un fel perseverent și nobil.

Palermo e plin de melancolie ca de o mîlîmă netrecătoare: poate că palermitanii nu-și dau seama de asta, dar pe străin îl contaminează imediat. Te plimbi, dai de edificii străvechi și ilustre, arabo-normande sau mai recente, din epoca barocului și rococo-ului, (plec mîine și nu am fost să văd palatul Lampedusa) mîncîci cu 30 sau 50 de lire „gelato” de lămie sau de harbuz, vezi mașini, oameni care discută (într-o italienească leneșă cu vocale prelungești și fără a accentua consoanele) în general bine îmbrăcați, vezi zeci de afișe electorale (viața politică probabil că-i pasionează) dar totul parcă e pe altă lume, într-un timp imaginar. Palermo mi-a plăcut enorm dar nu pot spune că m-am simțit bine aici. Am foarte tare sentimentul îndepărtării. Cutiile de scrisori sînt cîte două, pe una scrie „Sicilia”, pe

zealaltă: „Continente”. O impresie care asupra mea e destul de tare, mi-o fac palmierii: chiar la Roma, din primele clipe m-au frapat palmierii, dar ce să zic aici unde este în centru un mare scuar, un fel de grădină publică, plină de palmieri, unul lîngă altul, o pădure de palmieri. Amestecul asta de Europa cu Africa e foarte ciudat aici unde mai intervine un fel de amintire stranie, e ceva ce nu se mai știe

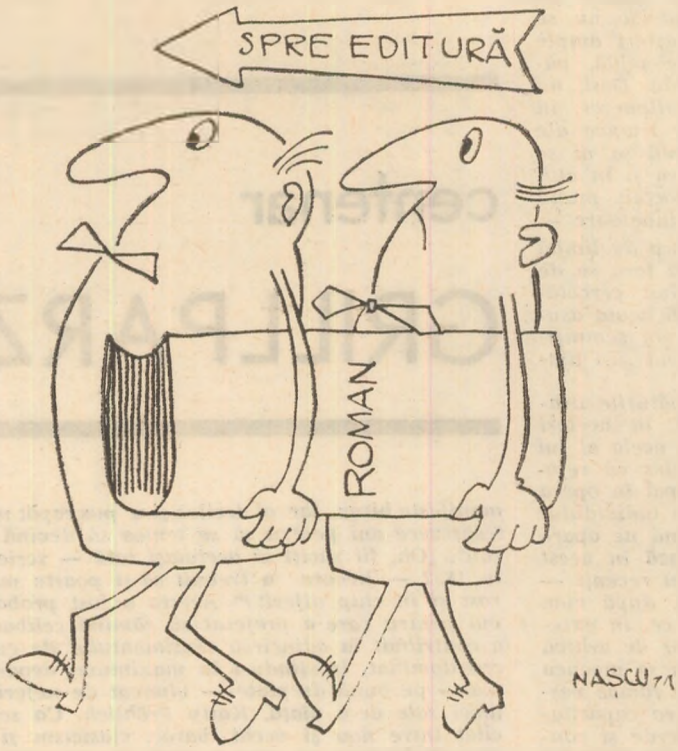
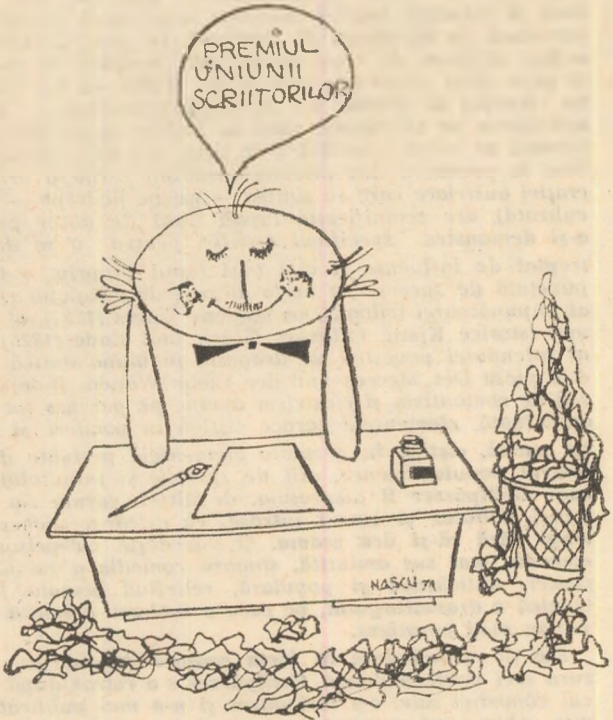
Dar aseară, între 8 și 10, plimbîndu-mă la întimplare, am nimerit la piață (era sîmbătă seara) — de altfel această piață nu e într-o piață ci pe cîteva străzi întretăiate, nu prea departe de zona portului. Acolo am simțit adevărată viață a orașului. Sute de becuri aprinse, nenumărate, nenumărate tarabe (am mîncat scump, cu 60 de lire un porumb fierț, rece și fără sare, și ieftin, cu 10 lire o bucată de carne friptă, foarte suculentă: cu 60 de lire se bea un pahar mare de Marsala, am băut mai multe soiuri) și ce strigăte, ce glume, ce retorică savantă pentru a imbia mușterii! Ce nu se vindea acolo! carne, pește (mult pește de toate formele, argintiu, albăstrui strălucitor, mirositor), crustacei, brînză, țigări americane, discuri, sticle cu băuturi locale și străine, coca-cola, pier-sici cît cantalupul, struguri (niște ciorchini cît o damigeană), măslîne (doamne, ce măslîne! mari, grase unele verzi, altele negre, altele țărcoate, clădite în piramide complicate ca templele mexicane). N-am cumpărat nimic căci așa fi cumpărat totul. O viață nemaiapomenită, o vigoare, un apetit de consumație, ceva grozav. Aș fi rămas toată noaptea să mă plimb pe acolo, dar am intrat într-o trattoria să mîncîc niște pește și să beau niște vin: cînd am ieșit se terminase tîrgul, și ce era pe jos! Ce apă, ce scursorii, ce cutii goale (cutii mari, „cartuse” de Pall Mall, de chewing-gum etc), ce de hîrtii! Cine le-a aduna? Cîțiva negustori strîngeau mărfa nevîndută, restul plecaseră. Mi-a făcut mult bine această plimbare prin piață și viață, că altfel mă stenhoriseam

* Falsă memorie: Maurras vorbește de Corgose (Corsica).

Scrisori din Italia

AI. PALEOLOGU





Grafologie și medicină

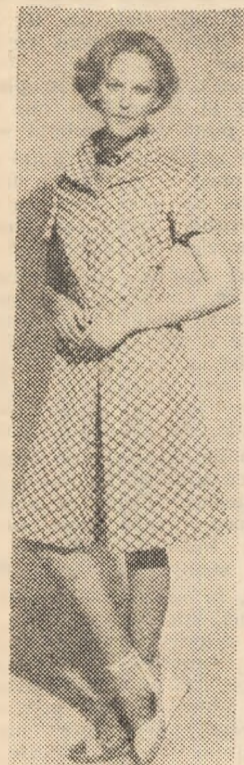
S-a constatat că scrisul unui om dă deslușiri cu privire la o eventuală îmbolnăvire psihică. Aceasta a putut fi demonstrat recent de grafologul dr. Bernhard Wittlich din Kiel în colaborare cu neurologi și psihiatri, pe baza unui mare număr de experiențe. Principala bază a experiențelor a constituit-o părerea psihiatrilor că nevrozile patologice sînt determinate prin anumite structuri însușite în frageda copilărie. Astfel, apare predispoziția la nevrozile „schizoide” și „depressive” prin lipsa dragostei materne în primul an de viață, în timp ce structura „nevrozii isterice” se dezvoltă abia în cel de al patrulea sau cincilea an al vieții. Motivul îl constituie de obicei un mediu înconjurător nesatisfăcător din punct de vedere emoțional, care silește copilul să adopte un anumit rol cu ajutorul căruia încearcă să atragă atenția celorlalți. Cercetări făcute asupra a 200 de manuscrise ale pacienților au demonstrat că diferitele simptome ale nevrozii pot fi recunoscute în scris. Astfel, tendința spre o nevroză depresivă însoțește un scris puțin apăsător și foarte egal, care indică o lipsă de inițiativă proprie. Cu ajutorul a alte 800 de teste a fost confirmată eficacitatea sistemului grafologic. Pentru o mai mare diferențiere a procedurii va fi acum nevoie de o grupare a diverselor caracteristici în grupe care trebuiesc apoi comparate cantitativ. Perfecționarea metodelor de diagnosticare a turburărilor psihice este foarte necesară, căci în epoca noastră, nevrozile sînt în continuă creștere.



Iar asortimentele

Revenim asupra subiectului de vineră trecută, fiind vorba de unul din cele mai controversate capitole ale modei actuale. Dacă se dă într-adevăr o luptă împotriva clasicele asortimente coloristice, dacă se urmărește, în combinarea pieselor care constituie ținuta pentru stradă, pentru voiaj sau sport, obținerea unor efecte prin sublinierea contrastelor, aceste anti-asortimente își află repede noi rațiuni. Se crează, adică, noi reguli pentru alăturarea pieselor de îmbrăcăminte, reguli pe care le putem împărți în două mari grupe (cum se vede, spiritul de ordine se insinuează pînă și în sectorul acesta care pare debitor doar fantaziei).

MODA



Prima grupă ar fi aceea a asortimentelor moderne derivate însă prin îmbogățirea și rafinarea celor clasice. În mare, despre acestea am discutat în cronică precedentă. Sînt apoi anti-asortimentele, care nu reprezintă decît răsturnarea regulilor știute. Efectul lor rămîne de ordinul bizarelor, al ironiei, al tendinței de a învinge tabu-urile vechi. E mai mult o copilăreală, o tîlfa la adresa rigidității, fără nimic protestatar în gest. Modul hippy a avut, se poate considera, la origine, o asemenea semnificație pe care cei și cele care l-au preluat l-au parăsit pe drum.

Se poate observa, în cadrul acestui gen, tentația de a prelua modele vechi, desuete, de parcă niște nepoți năzdrăvani ar fi descoperit, în pod, cufărul cu vechituri al bunicii. Jabouri, manșete picotote, pălării care presupun și moda cutiilor rotunde, clasicele cutii de voiaj de altă dată, apoi mineci lungi, bufante, — fără a mai vorbi de lungimea fustelor.

Pe de altă parte, toate aceste frumuseți ofilite, colorite din podul bunicilor, capătă străluciri noi, aduc un aer de oezie delicată, grație podoabelor adăugate: corderoane și nasturi metalici, medaliașe și coliere nostim legate cu un șiret ales anume să pară șiret. Culoarea feței devine mai palidă, piezoapele în schimb capătă nuanțele încercării, cofura ia aparențele cele mai diverse, între „coada de cal” și zulufi.

Toată bogăția aspectelor descrise se încadrează cumva uneia din modalitățile de mai sus. Dar totul duce, pe aceste drumuri, tot la ideea de asortiment, chiar dacă ea se aplică în situații și după o optică înnoită.

ADAM II

Posta: Prof. emerit dr. C. Simionescu — București. Mulțumim pentru spirituala scrisoare. Ne-a plăcut și articolul dv. **Nil nove sub sole**, în special prin amănuntele privind introducerea modei cu fusta-pantalon în București (relatate după Bucal-bașa). Din păcate, cu toată opoziția de atunci, trebuie să constatăm că tabu-ul a căzut.

Pășăntă cu „malagambisti” ascunși într-un magazin de furia multitali (1942), se referă, la alte tendințe ale modei, demonstrînd imitația superficială și suficiența.

Pepitul și bulinele revin în actualitate. Ca și sandalele cu toc ortopedic (cui îi plac!). Rochia pe care v-o propunem este tricotată. Se închide cu un fermoar pînă în talie și are un pliu dublu în față. Foarte practică, se poate arboră în zilele însoțite ale începutului de primăvară.

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
1														
2														
3														
4														
5														
6														
7														
8														
9														
10														

OLIMPIADA ALBĂ

ORIZONTAL: 1. Celebrul „patinator atomic” deținător a 4 medalii olimpice de aur cucerite la Cortina d'Ampezzo și Squaw Valley — Gazda ediției 1972 a J.O. de iarnă; 2. Săritor la trambulină medaliat cu aur la „Olimpiada albă” din 1960 — „...olimpici” poem cu care concurentul polonez Kazimierz Wiarzynski a obținut medalia de aur (secțiunea „Opere lirice”) la J.O. de la St. Moritz, 1928 (sing.); 3. Gazda J.O. din 1920 în programul cărora a figurat, pentru prima oară hocheiul pe gheață — Țara europeană în care se află cunoscuta stațiune de sporturi de iarnă Zakopane (abrev.) — A scris „Misterele Parisului”; 4. La slalom! — Starea zăpezii la J.O. Oslo, 1952, improprie desfășurării întrecerilor — Indemnă calului; 5. Stiegler Josef — Aurul și argintul la proba de fond!! (sing.) — Locurile 3, 5 și 7 la trambulină!; 6. Purtată de stațiile olimpice — Olimpiicii 1968, 1972, 1976 s.a.m.d. — Cel aerodinamic modern a fost creat de Jacob Tullin-Thams, medaliat cu aur la Chamonix (1924) în proba de sărituri de la trambulină; 7. Hagen Oddbjörn — Monedă siameză — Transmisă de la Sapporo de corespondenții de presă; 8. Scor alb — Spre medalia de aur — Pe primele două locuri la Grenoble!; 9. Accepție morocănoasă — A ninge intens — Muiate; 10. Țară în care s-a desfășurat a IX-a „Olimpiadă albă” — A părăsi trambulina.

VERTICAL: 1. Renumit patinator artistic suedez care a obținut medalia de aur la trei ediții consecutive ale J.O. de iarnă (1920, 1924, 1928); 2. Colindă întinerii înzăpezite — Inițialele olimpice — „sportului” poem de G. Holbrod și M. Eschbach, autori premiați cu aur la J.O. din 1912; 3. Valorifică ambalaje — Recknagel Helmut — Substanța medaliei olimpice nr. 1 (simb.); 4. Probă olimpică disputată în premieră la „Olimpiada albă” din 1928 și reintrodusă în program la Innsbruck (1964); 5. Inregistrat (abr.) — Nota slalomului! — Cel al nasterii Jocurilor Olimpice, vestind în piatră victoria lui Corelos a fost datat 776 î.e.n.; 6. A aduce pe lume — Personaj legendar; 7. Decorurile „Olimpiadelor albe”; 8. Linia slalomului; 9. Relieful J.O. de iarnă (pl.) — Urmă de patine!; 10. Posta — La mijlocul pistei!...; 11. ...și la plecarea! — Schior elvețian, specialist în slalom uriaș, distins cu medalia de aur la Squaw Valley (1960); 12. Ținut în nordul țării — La patinaj! — Cară!; 13. Celebru schior norvegian care a cucerit de două ori consecutiv (Lake Placid — 1932 și Garmisch Partenkirchen — 1936) medalia de aur la sărituri de la trambulina mijlocie (2 cuv.); 14. Schior francez, cîștigătorul primei medalii de aur atribuite la proba de coborire (St. Moritz, 1914).

Dicționar: ATT, AZER.

Viorel VILCEANU

Dezlegarea jocului din numărul trecut.

- 1. Plevna — Sate; 2. Roșior călare; 3. Oloi — Mocan — E; 4. F — P — A — Rai — De; 5. Ic — Mi — Loc — Nov; 6. Eaia de țigani; 7. Dragoș — Ursa; 8. Fci — Millet — R; 9. Fu — Ca — E — Sutu; 10. Abil — Itudarul; 11. Tonuri — Etera; 12. Ai — Bacău — Lct.

Regele discului

Herbert Giraud, a fost declarat la 45 de ani regele discului. Supranumit de americani „un milion de dolari cîntecul”, el a bătut cu „Mamy Blue” recordul lui „Love Story”, după succesele anterioare cu „Țigani”, „Da-da-da”, „Buenos noches mi amor”, „Il est mort le soleil” și altele. Compoziția lui „Sub cerul Parisului” a avut numai în America 800 de înregistrări diferite. „Mamy Blue” a vîndut în Franța un milion de discuri într-o lună.

Pasărea cangur

Ornitologul mexican Miguel Alvarez Del Toro, după mulți ani de observații, a descoperit o pasăre stranie care trăiește în mlaștini. În ce constă neobișnuitul? Masculul speciei e dotat cu două buzunare așezate sub aripi în care își poate transporta puii, mai ales în caz de pericol. E vorba deci de o pasăre-cangur, asupra căreia ornitologul publică un studiu.

Arhitecți

Un sondaj internațional întreprins la cererea lui Havas Conseil a stabilit că 72 la sută din cei întrebați dau vina pe arhitecți pentru monotonia și lipsa de calitate estetică a noilor construcții, restul privind constrîngerile financiare, dispozițiile administrative, lipsa de gust a clienților. Un procent de 75 la sută cer, de asemenea, angajarea proiectanților pentru edificii importante prin concurs.

Locații noi clădiri se pîng de neizolarea fonică (77 la sută), orozita finisare (69 la sută), degradarea rapidă a fațadelor (66 la sută).

Nemuțumiri latino-americane

Secretarul de stat adjunct pentru problemele interamericane, a exprimat regretul amare pentru faptul că S.U.A. sînt criticate în America Latină „pentru orice fac sau pentru orice renunță să facă” și a îndemnat să fie studiate națiunile americane „dar nu din hărți, ci cu ajutorul călătorilor, trăind acolo”.

Aceste cuvinte ascund cu greu dificultățile în care se află Statele Unite nu numai în aplicarea, ci și în elaborarea unei politici pe măsura schimbărilor care s-au produs în ultimul deceniu.

Intr-adevăr, America Latină a început un ireversibil marș de transformări profunde, cărora nimic nu le va sta împotriva pentru că răspunde dezișurilor și idealurilor a milioane de oameni. „In fapt, acțiunea revoluționară a popoarelor noastre își propune, ca unul din obiectivele fundamentale, lupta împotriva tuturor formelor de dominație străină”. Cuvintele acestea, un adevărat credo al eliberării de sub dominația trustrurilor capitaliste — principalul factor al subdezvoltării — aparțin lui Alvarado, președintele Perului, țara gazdă a recentei conferințe a statelor aflate în curs de dezvoltare. Puniud degetul pe rană, același Alvarado rostea la această conferință: „Ceea ce este important, cu adevărat hotărîtor, e faptul că ne-am angajat pe calea eliberării noastre. De noi, și nu de alții va depinde, în esență, în viitor destinul nostru”. Cuvinte de un larg răsunet, al căror înțeles a fost stipulat în Declarația de la Lima: „Orice țară are dreptul suveran de a dispune de resursele sale naturale, în interesul dezvoltării economice și bunăstării propriului popor”.

Ca o reacție în lanț, trustrurile capitaliste americane sînt alungate sau obligate să suporte controlul statelor ale căror bogății naturale — petrol, aur, neferoase, culturi bananiere etc. — le spoliau fără rușine de decenii.

O privire atentă asupra datelor statistice furnizate de cercurile guvernante nord-americane evidențiază că în nici o altă regiune a globului, Statele Unite nu realizează profituri atât de mari ca în America Latină. Potrivit datelor oficiale furnizate la Washington, din 1950 pînă în 1967 investițiile directe de capital american din această regiune s-au cifrat la 4,6 miliarde dolari, iar profiturile nete realizate în aceeași perioadă sînt de ordinul a 16 miliarde. Cu alte cuvinte, fiecare dolar investit în America Latină a adus monopolurilor nord-americane un beneficiu net de trei dolari. Firmele americane obțin beneficii fabuloase din exploatarea bogățiilor naturale ale continentului latino-american, din salariile mici pe care le achită muncitorilor, din impozitele scăzute asupra veniturilor și prin prețurile de monopol.

Cea mai mare parte a profiturilor realizate de monopolurile nord-americane sînt transferate în Statele Unite, și doar o mică parte din acestea sînt reinvestite în economia țărilor latino-americane. În anul 1968, monopolurile nord-americane care au realizat profituri în valoare de 1,3 miliarde dolari, au plasat în economia statelor din această regiune numai 297 milioane dolari. În acest fel, o parte însemnată a plusvalorii produse în țările Americii Latine nu se folosește în țările continentului pentru extinderea producției, nu se folosește la micșorarea nivelului șomajului cronic, ci slujește drept sursă a finanțării economiei S.U.A.

În general, cuantumul beneficiilor realizate de Statele Unite în America Latină și transferate la Washington depășește cu mult valoarea investițiilor făcute de companiile americane în diverse ramuri ale economiei țărilor latino-americane. În cursul unei recente anchete organizate de Ministerul de Finanțe din Mexic au fost date la iveală manevrele companiilor străine, aparținînd în special filialelor nord-americane, care au sustras din țară, în mod ilicit, peste 200 milioane dolari. Referitor la aceasta, revista mexicană „Investigacion Fiscal” arată că depunătorii străini de capital, sustrăgîndu-se de la plata impozitelor, înscriu beneficiile realizate în Mexic în contul unor firme ale căror sedii se află în insulele Bahamas, Panama sau în alte țări. Potrivit datelor băncii centrale din Chile, din 1953 pînă în 1966 monopolurile nord-americane au scos din țară, încăleind legile, 500 milioane dolari. Și asemenea exemple pot fi continuate.

Monopolurile și firmele nord-americane controlează și exploatează majoritatea bogățiilor naționale ale țărilor latino-americane: extracția și prelucrarea petrolului în Venezuela, Columbia și Insulele Trinidad, magneziul din Brazilia și Haiti, wolframul din Mexic, cuprul, plumbul, zincul din Peru și Mexic, tantalu din Brazilia. În aceste condiții este explicabil de ce Statele Unite caută prin toate mijloacele să împiedice crearea și dezvoltarea în țările latino-americane a unei industrii naționale pentru extracția și prelucrarea minereurilor neferoase. Crearea industriilor naționale în țările respective ar pune capăt dominației străine în principalele sfere de activitate economică din țările latino-americane și ar include una din supapele principale de realizare a unor profituri fabuloase. Totodată, firmele americane ar fi lipsite de posibilitatea de a obține materii prime la prețuri derizorii și de piețele de desfacere latino-americane. Dar cu toată împotrivirea, „Sistemul interamerican”, conceput de Washington ca un instrument de permanentizare a dominației sale asupra continentului latino-american, generează în prezent puternice contradicții. Realitatea evidențiază, cu tot mai multă pregnanță, că statele latino-americane manifestă, deși în măsură diferită, o tot mai mare independență și acționează nemijlocit pentru apărarea intereselor lor imediate. De altfel, într-o dezbateră la televiziunea din New-York la care au participat reprezentanții diplomației din Chile, Venezuela, Costa Rica și Argentina, ambasadorul ultimei țări a declarat între altele: „Se remarcă o anumită îndepărtare între Statele Unite și America Latină. Este posibil ca aceasta să nu fie un fapt negativ, ci pozitiv, avînd în vedere că tipul de influență în America Latină, numit intervenționism nord-american, este astăzi pe punctul de a lua sfîrșit”.

Radu SIMIONESCU

ION ARCA — Exultanța metaforei dă poemelor o coloratură expresionistă, nepusă însă suficient în valoare de dinamica ideii și stringența versului. Poemul în proză nu îngăduie risipa de cuvinte, diluția, impropriitatea termenului (dar parcă ce le îngăduie?). Desprinse de context multe imagini sînt revelatoare prin acuratețe, însă ansamblul nu se articulează. E poate efectul unei suficiențe în fața frumosului, exprimată limpede într-un catren: Pe văzul clar Frumosul își pune ochelarii / născocitori de basme, adincitori de semn / cristalizez tot timpul-n nepetate forme / viori știu face zilnic din orice soi de lemn. Totuși, viorile se fac dintr-un anume lemn, de rezonanță.

EL AISLADO: Este o mare confuzie în semnificațiile pe care le atribuie versurilor, o discrepanță flagrantă între sens și contextul liric. Ignorînd, după cum mă rugați (și cum e și normal) explicațiile, de altfel interesante dar fără acoperire, cu care însoții versurile — acestea apar ca niște explicații canonice. Grijă pedantă pentru performanțe tehnice ucide orice boare de poezie: În țara naltelor, fluidelor tuberoze / Lingă misterioasă și străvechea Amiclee / — M-aduseră aripele de vis și curcubeu, / Spălate-n albe dimineți de roua eterce — și tot așa încă vreo douăzeci de rime în — ee, ca-n melodia ace(a) care se încheie după o lungă serie de — ee: și asta e ceva!

V. TOMA: Pentru mine, care mi-am asumat această ingrată misiune, poate fi o pierdere de vreme, dacă putem pierde ceea ce nu avem. Aș spune, chiar dacă voi fi suspectat de ipocrizie, că există totuși o compensare, o recuperare (recuperare — iată cuvîntul ce exprimă adevărul unui poet drag nouă, pe care nu l-a mai încercat de vreo cinci ani starea de grafic), atunci cînd din mulțimea, aspirațiilor la nemurire apare cel ales de har. Nu este, cred, cazul d-tale care, pentru destulă vreme, ai de învățat ce este gramatica și la ce folosește ea;

Formativ și informativ în manualele de literatură română

Problema manualelor școlare va fi mereu o... problemă. S-a discutat, de pildă, să se facă un manual pentru profesori și altul pentru elevi. Nu văd necesitatea unui manual pentru profesor, căci acesta are la îndemînă — în majoritate ale lui personale — toate materialele din „domeniul specialității” sale, sau poate să și le procure. Și atunci, atenția autorilor de manual trebuie să fie îndreptată în special către elevi, lor să le slujească pe deplin, pe ei să-i informeze și mai ales să-i formeze. E drept, latura informativă a preocupat pe autorii de manuale. Au ales, pentru exemplificarea autorilor, operele cele mai semnificative pentru înțelegerea specificului unui creator, pasajele „conducîndte, realizînd în același timp, modele de analiză literară.

Latura formativă, însă, este lăsată pe seama celui care predă. Nici o problemă la care elevii să mediteze, nici o sugestie privind comparația între opere cu tematică asemănătoare, nici o apropiere cu literatura altor popoare.

Să luăm, pentru exemplificare, manualul de limba română, anul I, liceu, autor Emil Giurgiu (Ed. did. și ped. Buc., 1971). Trebuind să înglobeze teoria literaturii și un capitol mare de istorie literară (de la începuturile ei pînă la Bogdan Pe-

triccicu Hasdeu) manualul este foarte concentrat. Noțiunile de teorie literară sînt doar enunțate, fără a fi explicate și exemplificate, fără a se face trimiteri măcar la opere literare. În aceste condiții, chiar în clasele cu toți elevii buni și foarte buni, cuprinderea materialului este foarte dificilă, elevii fiind depășiți și copleșiți de numărul mare de noțiuni care trebuie însușite într-un timp record (12 ore). Dar acestea sînt clase rare. Majoritatea claselor

CURIER

cititorii, către CRONICA

înglobează elevi cu pregătire diferită, și munca este mult îngreuiată. Doar pentru înțelegerea propoziției aforistice: „cunoașterea metaforică și metonimică stă la baza cunoașterii noastre artistice” au trebuit discuții ample, exemplificate bogate. — și nu expediat totul, rapid, în 12 ore! Elementele prozodice, anunțate doar fugăr în manual, n-au putut fi însușite fără exerciții îndelungate, care să asigure din partea elevilor, o ușurință, absolut necesară, în considerarea lor ulterioară, în toate analizele literare.

POȘTA LITERARĂ

mai de mult se zicea că gramatica „ne învață a vorbi și a scrie corect o limbă” — româna, pentru început.

RADU RUSU: Este de mirare cum în vara lui '71 ai căzut la examenul de admitere în liceu pentru că nu ai știut să explici punctuația dintr-un text cînd, iată, se pare că nu ai secrete în ceea ce privește ortografia (în două locuri doar folosești formele mai vechi: de acelaș fel, pentruce) iar poezia incriminată o execuți cu rigoarea unui bătrîn profesor care nu suportă libertățile prea mari ale tînor poeți de astăzi față de punctuație. La rigoare, ai dreptate, dar încearcă, stimate elev — profesore — să-i explici de ce își permit poeții autentici (iar et în discuție este) această decorsetare de punctuație. Oare pentru că nu ar cunoaște-o?

ION NEGESCU, IOBO, IONEL DOREL PANTEA, IOAN IORDAN: Nu sînt semne că merită să perseverați.

NICOLAE MIHAI: Pufină proză, din cînd în cînd, ne aduce aminte că, într-adevăr, noi oamenii vorbim așa cum se scrie prin romane, nuvele și schițe: adică în proză. Dar în același timp adîncește dilema: dacă înții s-a vorbit în proză și pe urmă s-a scris, sau invers? Luîndu-mă după povestirea d-tale Dîhorul s-ar părea că înții s-a scris în proză, apoi s-a citit bucată în familie și imediat s-a pornit în căutarea „păcătoșului de dîhor” — care a fost găsit exact acolo unde îl ascunsesse autorul: în pantalonii lui Nea Petrea. Cită literatură, tot atîta viață! Și ambele în proză.

N. T.

Este adevărat că, în capitolul de istorie literară, problemele de teorie literară sînt redate sau reamintite, dar faptul acesta tot nu justifică exagerata concentrare din primele 36 de pagini, destinate teoriei.

Manualul oferă o bibliografie finală bine venită, dar unele cărți recomandate depășesc nivelul de înțelegere al elevilor de 14 ani. De exemplu: D. Maerea: „Probleme de lingvistică română”, Ed. științifică, 1961; Ovid Densusianu: „Istoria limbii române”, vol. I, II, Ed. științifică, 1961; G. Călinescu: „Principii de estetică”, E. P. B., 1968; R. Welck: „Concepte critice”, Ed. Univers, 1970, și alte citeva. De asemenea, faptul că nu are un glosar cu expresiile — foarte abundente — ce se cer explicate nu este de natură să apropie pe elevi de studiul literaturii, ci să-i îndepărteze. Manualul trebuie revăzut, pentru a numai fi copleșitor, cum este la ora actuală.

Instrumentele culturale ale învățării evoluează. Dacă antichitatea punea un accent deosebit pe deducție, dacă epoca modernă a adus la mare cînstă raționamentul inductiv, astăzi sporște mult rolul raționamentului prin analogie, bazate pe o informație multidisciplinară. Drept urmare, tot mai multe sînt vocile care îndeamnă și preconizează ca, în predare, să subordonăm informaționalul formativului, ridicînd pe acesta din urmă la rangul de principiu călăuzitor în predare, pentru că omul viitorului, elevul pe care-l modelăm noi acum, va trebui, desigur, să aibă un volum de informații de calitate superioară, dar mai ales, un mod evolut de a gîndi.

Prof. Ștefania BURLACU
Liceul G. Ibrăileanu” Iași

sport

Iarnă anapoda

Iar e iarnă anapoda. Venițele de clorură de sodiu s-au dus, ca și cum n-ar fi fost și altele se țes timid în războaiele văzduhului. În vîgăuni zac fluturi albi. Incolo, se văd lipăiturile rașelor morgane ale titularului acestei rubrici, M. R. I. (aflat într-o scurtă vacanță), care între multe „păcate” îl are și pe acela al vinatului. Luntrea cea mare de beton a stadionului de la Copou e abandonată și scrile nu mai sună ca niște cristale de Boemia. Noi, cei care ne mai spunem „chibiți”, putem tîifăsuși sub cerul liber despre ceea ce o să fie. Meciu cu Ungaria, din campionatul european, se joacă deja în ciuturi cu inchipuire. Unii au și găsit formula ideală de echipă, din care, evident, nu lipsește Răducanu, cu toată „anatema”, să sperăm temporară, a lui Angelo Niculescu. Ricu, colentineanu, a zis săptămîna trecută, într-un interviu în Revista „Fotbal”, că ține cu tot dinadinsul să fie primul fotbalist român care va juca la o echipă în Brazilia, și anume la Santos. Asta se va întimpla, a spus tot Ricu, dacă îi va pune o pilă marele său prieten Pele. Meciu cu Ungaria e privit prin tot felul de ochiane. Unii îl socotesc o floare la ureche pentru băieții noștri, alții dezgroapă amintiri și vorbesc despre un complex al fotbalistilor noștri în întîlnirile cu Ungaria, pe care nu am invins-o niciodată. Adevărul e pe undeva la mijloc, poate pe osia carului mare. Ungaria, fără a mai străluci ca în 1954, are totuși, la ora actuală, o echipă bună, iar noi nu mai cărăm de mult plasele făcute ferfeniță de alții. Echipele României și Ungariei sînt acum de forțe aproximative egale. A vorbi despre un complex al fotbalistilor noștri în întîlnirile

cu jucătorii maghiari mi se pare o cochetărie lingvistică, căreia Dinu i-a dat mai zilele trecute o replică zdrobitoare: „Nu știu, nu-mi amintesc ca noi să fi jucat cu Ungaria”.

În adevăr, dacă băieții noștri, cei care alcătuiesc echipa născută pe Wembley, n-au avut trac în fața englezilor, brazilienilor, vestgermanilor, cehoslovacilor, nu știu de ce ar avea complexe și trac în fața unei echipe care a fost cam zdruncinată în turneul ei sud-american, din această iarnă.

Incolo, băieții lui Valentin Stănescu, bucuroși că au nimerit, în sfîrșiturile de finală ale Cupei Cupelor, tocmai cu cine le era mai drag, adică cu Bayern München, au dat în patima sambei, acolo în țara cafelei, și au luat peste o duzină de goluri (7 numai într-un meci), așa ca să aibă suveniruri pentru prieteni. Nu de altă, dar altfel s-ar împraștia izul de croazieră, pe care îl cam au de multăor turneele echipelor noastre în țările calde. U.T.A. se pregătește cu o seriozitate, de acum proverbială, și caută „ajutăta” de federație, un adversar acătări pentru pregătirea întîlnirilor cu Tottenham, din Cupa U.E.F.A. Numai că adversarii nu prea se lasă ochiți, așa ca rațele morgane I și II. S-a ajuns ultima dată la soluția unui turneu în Algeria, dar nici acesta nu era cu totul sigur.

Vasile Iordache, fostul portar al ieșenilor, mare speranță a fotbalului nostru, plecat la București, la îndemnul lui Constantin, ea să prindă naționala, învață de zor la stînga-mprejur, și scrie scrisori duioase prietenului nostru Gigi Mitroi.

„Poli”, fără cei doi olimpici, Ianul și Simionas, se pregătește într-o ciudă pentru lucruri mai bune.

Incolo, iar e o iarnă anapoda, cu cer umed, lînos, cu elefănt de crampoane în gazonul moale al stadioanelor, o iarnă anapoda, doldora de dragostea noastră nebună pentru fotbal.

Grigore ILISEI

MOMENT

două „scrisori pierdute“

O comemorare Caragiale în adevăr interesantă și atractivă: „Scrisoarea pierdută“ în montarea tradițională a lui Sică Alexandrescu la Naționalul bucureștean și tot ea, în viziune modernă, la Teatrul municipal, sub bagheta lui Liviu Ciulei. Ambele premiere la distanță de 48 ore.

Emoționant gestul echipei mai tinere de la Municipal care, la sfârșitul spectacolului, a urcat pe scena Naționalului, felicitându-i respectuos pe interpreții de la care au preluat facla dragostei pentru marele dramaturg.

Caracteristică felului său de a vedea lucrurile, remarcă făcută ad-hoc în fața reflectorului televiziunii de către criticul Șerban Cioculescu:

„Mi-a plăcut modul în care actorii de la Național l-au servit pe Caragiale, dar și cel în care interpreții de la Municipal au știut să se servească de textul „Scrisorii pierdute“.

rectificări

La aniversarea celor 120 de ani de la nașterea lui I.L. Caragiale, printre alte materiale valoroase, „România literară“ publică un interesant articol al lui Valentin Silvestru asupra marilor interpreți care au onorat în timp personajele „Scrisorii pierdute“. Remarcabilă este, dincolo de enumerarea acto-



rilor de odinioară sau de azi, caracterizarea succintă a specificului fiecărei realizări, făcută după documente sau „de visu“.

În legătură cu valorificările ieșene ale copodoperei lui Caragiale, care au fost și sînt pînă astăzi de un deosebit interes, se strecoară, însă, unele inadvertențe. Astfel, autorul articolului enunță: „La Iași, înainte de război, Miluță Gheorghiu făcea un Farfuridi cu glas țipat și chip de bufniță, N. Șubă era un cetățean blajin, onctuos, cavaleros, Șt. Dăncinescu un Cațavencu perfid, calculat și agresiv“. În realitate, Șt. Dăncinescu a început să-l joace pe Cațavencu numai din 1950; înainte de război acest rol era jucat de George Popovici. Marea carieră (din păcate prea puțin cunoscută criticilor actuali) a Cetățeanului datorat lui N. Șubă începe tot după război; în timpul războiului (nu înainte) l-a jucat mai puțin, alternînd cu C. Ramadan care, la rîndul său, a preluat rolul de la renumitul interpret caragialian (admirat și de marele dramaturg) C. Vernescu-Vilcea. Pristanda era N. Meicu, apoi C. Cadeschi. Nu credem potrivită caracterizarea lui Miluță Gheorghiu în Farfuridi („glas țipat și chip de bufniță“) din care ar putea reieși că interpretarea sa era lipsită de nuanțe. În ce privește capul de bufniță, publicăm fotografia alăturată. La Iași „O crisoare pierdută“ a fost jucat impecabil pînă la aniversarea semicen-

tenarului morții autorului în 1962, cu Miluță Gheorghiu în Farfuridi, Șt. Dăncinescu în Cațavencu, N. Șubă în Cetățean, Remus Ionașcu — excepțional Agamiță. De altfel întreaga distribuție a fost și este în continuare (cei care au rămas) echilibrată ca stil, pondere și valoare artistică. Dar, pentru mai multe amănunte, ar trebui un articol aparte.

unde ni sînt moraliștii...

Fără îndoială, deviza Violei Vancea este epatarea lectorilor prin afirmații contradictorii sau cel puțin neliniștitoare dat fiind caracterul lor criptic. Opiniind asupra romanului lui Constantin Apostol, Război cu zurgălăi (în R. L. nr. 3), autoarea concluzionează ferm că volumul „își pierde funcția sa fizică prin insuficiența observației morale“. Dacă nu ne lăsăm interziși de acest aspect care ne-a scăpat, al realizării funcției fizice a literaturii, putem afla ce este și ce vrea proza satirică, după Viola Vancea. Aflăm cu emoție că o anume constanță în a urmări comicul situațiilor poate fi taxată drept perversitate; că scrierile satirice „cu un pronunțat caracter de oralitate“ sînt „producții lipsite de finalitate“. De pildă, locotenentul Baboianu și Eleonora Prichici, moașa din satul Prăjești, trebuiau infierați cu singe rece și seriozitate. Cu atît mai mult cu cît unul dintre personaje face comerț cu bijuterii (false), semnul de exclamare indicînd indignarea autoarei față de o asemenea procedură. Deci, nu cumva să ridem: altfel nu se mai realizează funcția fizică a prozei satirice.

scrisori întristătoare

Revista „Săptămîna culturală a Capitalei“ publică de un timp întristătoare scrisori. Astfel, Vintilă Corbul și Eugen Burada pretind că un scenariu depus de ei și acceptat de redacție ca bun s-a stea la baza unui film, a fost tergiversat, apoi respins, pentru ca mai tîrziu autorii lui să constate că ideile le-au fost... subtilizate, că situațiile din scenariul lor apar în filmele altora: în serialul polițist al lui Mircea Drăgan și Nicolae Țic („Brigada diverse...“) și — zic autorii că ar fi informați (după ureche!) — în „Aventuri la Marea Neagră“ de Savel Stiopeș și Tudor Popescu. Indignat, Tudor Popescu răspunde că cei doi autori ai scrisorii sînt calomniatori. Și în sprijinul afirmației aduce, printre altele, cazul intrării în Fondul literar a lui Eugen Burada, nepotul lui Vintilă Corbul, căruia chiar el, Tudor Popescu, i-ar fi dat recomandare, deși știa că... etc. etc.

Inconjurat de aceste dispute, s-a ivit un alt autor care susține că ar fi fost victima unui procedeu asemănător: Irimie Străuț, autor, după propriile declarații, al unui scenariu („Explozia“)

predat și el redacției, acceptat, apoi realizat ca film... sub semnătura altora. Este vorba de filmul „Lupeni „29“ (1962), semnat de același cuplu. Mircea Drăgan — Nicolae Țic, cărora li se mai adăugase și Eugen Mandric.

Așa cum expune cazul Irimie Străuț și cum îl argumentează pare convingător (mai ales prin întrebările patetice din cea de a doua scrisoare), dar cum va dovedi ceea ce spune? Ce argumente concrete va aduce el în fața justiției unde l-a invitat Eugen Mandric? (vezi scrisoarea acestuia din numărul 59 al aceleiași reviste).

În ce ne privește, nu înclinăm a învinovați pe nimeni și nici a da dreptate cuiva înainte ca faptele să devină foarte limpezi. Ne supără și ne întristează numai că au loc asemenea discuții, asemenea bănuielei.

cenușă și diamant

Din ultimul număr al revistei „VATRA“ se oferă lecturii, interviurile cu Țuculescu, Miluță Gheorghiu, (publicate postum), poemele lui Ștefan Augustin Doinaș — manuscrisul lui Romulus Guga, în fine, „cronica literară“ semnată de Dan Culcer. În schimb, rubrica „Viața cărților“ (titlul unei emisiuni radio) este neglijent scrisă, augmentativ fără acoperire. Astfel, Iosif Lupulescu, tîrziu prozator aflat la a doua sa carte, aduce prin romanul său (și nu al altcuiva! n.n.) o viziune inedită, surprinzătoare... Și se conchide: „Cartea lui I. L. ... constituie pentru cititori una din cele (parcă mergea acele) destul de rare ocazii care îi aduc aminte că literatura lumii a dat pe rînd pe Remarque, pe Hemingway, pe Malraux... În sfîrșit, bine că ni s-a adus aminte!

Intr-un reportaj intitulat Din lumină spre oamenii subteranei „băieții... discută în fața unei cafele sau coniac“ (probabil un coniac efeminat). Debuturile la poezie și proză sînt nesemnificative, cu efecte hilare pe alocuri: „Tăcerile tatălui său îl deranjau, iar vorbele lui îl deranjau și mai mult.

— Imi dau seama, fiule, că te-ncurc, zicea tatăl.

Atunci fața lui Marduc se făcea pămîntie.

— Eu te iubesc, fiule, căci tot sămînța mea se cheamă că ești, zicea tatăl (Patru timpuri, de Orin Studinco).

Dar noi nu iubim astfel de fructe ce nici n-au dat în plîngă.

tv.

Dreptu-i că am rîs, cu toții, și ne-am amuzat. Și totuși, ne-am întrebat: de ce mercur aceeași placă? Doar pentru că e vorba de interpreți imbatabili, succesul fiind asigurat de simpla lor ieșire în arenă? Aceasta, bineînțeles, teoretic.

Pentru că practic, oricîtă bunăvoință am avea și oricît

ne-ar fi delectat acel pitoresc „tango“ al lui Bănică; oricît absurd, de coloratură balcanică ar cuprinde „interviul“ dat de Cotescu, aflat într-un angoasat dubiu asupra propriei identități; oricît farmec ar pune admirabila Gina Patrichi într-un cuplet muzical cu un abandon pe bază de... opțiune autoturistice, — senzația este — post-festum — aceea a unei suprasolicitări a aceleiași partituri, uzată printr-o prea îndelungată și neeconomică întrebuintare. Acesta să fie tot stocul (categoric, sub-normativ) de texte umoristice al televiziunii?

Și, mai ales, acesta să fie modul de valorificare a textelor, stoarse în toate felurile, pînă să picure și aceea notă de nedorită vulgaritate a poantei, transformată în banală bufonerie? Ca să nu mai vorbim de faptul că, rupte din context, scenele din memorialul spectacol „D-ale Carnavalului“, interpretate cu multă dăruire și generoasă subliniere a efectelor comice de Toma Caragiu și Marin Moraru, lasă în urmă aceeași senzație de grotescă gesticulație în gol, replicile devenind simple pretexte pentru un recital de îngroșată pantomimă.

Desigur, antrenul e asigurat, sala participă — nu fără unele momente de vagă contrarietate — dar totul capătă, sub aspectul programului alcătuit, caracterul unui stînjineror artificial. La urma urmelor, scena cu barca, a lui Mazilu, am mai văzut-o, de multe ori, poate într-o emisiune pentru tineret, poate într-un magazin duminical, n-ar importanță unde; „tango“ lui Bănică nu mai e de mult surpriză, dînd unele semne de oboseală; Rodica Tapalagă e șarmantă, dar foarte omeneste handicapată de limitele textului melodios cîntat, iar Valy Voiculescu e de o reală vervă interpretativă, nu însă și atunci cînd savurosul text al lui Mazilu devine o banală anecdotă scenică, „salvată“ de la eșec interpretativ prin câteva sughițuri finale, vis-a-vis de autobuzul care nu mai viiineee!...

Nu zice nimeni că asemenea „vestiți comici ai scenei românești“ nu sînt uneori capabili să facă adevărate minuni. Se vede însă că, luptînd împotriva superstițiilor, televiziunea a tinut să demonstreze inversul, și mai ales că minunile nu sînt deloc posibile în materie de texte umoristice. Care texte au fost produse odată pentru totdeauna, atunci cînd s-a făcut lumea și pămîntul, te-le-redacției nerămînfîndu-i

decît să se joace, mozaicînd în fel și chip aceleași și aceleași cuplete și scenele. E foarte comod și foarte academic. Dar fără perspectivă, dat fiind sursele foarte restrinse ale umorului cultivat.

Ce-ar fi, dar, să se fereze dincolo de plafonul redacției cu pricina și de perimetrul bravilor făcători de umor cu „antic“ brevet? Ce-ar fi să nu mai amesteceăm borcanele, sau pe Caragiale și Mazilu cu pseudo-folclorul? Ce-ar fi să facem un concurs de texte umoristice, cu premii și prezentări în primă audiere? Ce-ar fi?

Că e păcat să ai unicate de talia lui Caragiu sau Moraru și să n-ai decît „duplicat“ de texte umoristice, parcurse pînă la devenirea lor indescifrabilă...

cititorii sesizează

„Revista „Cronica“ nr. 3 din 21 ianuarie 1972, a fost pusă în vînzare la Botoșani, astăzi, joi 27.I.1972 la ora 17 (seara deci), la 6 zile după apariția la Iași. În 1971 se difuza sîmbăta, se mai întîmpla să ajungă la Botoșani marți, deci la 3 zile. Vă comunicăm amănuntul în continuarea discuției scurte de acum cîteva săptămîni. Poate aflați care vi-s prietenii de la Difuzarea Presei sau de aiurea“.

Dorel SCHOR
medic, Botoșani

„Stau și mă gîndesc... cum se face că revista „Cronica“, care apare vineri, ajunge la Bacău abia DUMINICA la prînz?

Cine oare stă mereu în calea acestei publicații, împiedicînd-o să apară în chioscuri la timp? Dacă în Bacău apare cu o asemenea întîrziere, mă întreb cînd ajunge la Timișoara, Oradea etc.?

Ar fi bine să publicați în revistă data (ziua) cînd revista este expediată din Iași, pentru ca cititorii să vadă inoperativitatea Difuzării Presei care nu face decît să pună bețe-n roate acestei publicații“.

Cu respect,
Nicolae SOCEANU
— Bacău —

N. R.
Tirajul complet al revistei este pus la dispoziția Difuzării Presei din Iași joi seara, orele 22.

convorbiri...

Ne aflăm în situația de a mulțumi proaspătului bilunar „Convorbiri literare“, apărut în costum „de stradă“, pentru „eleganța“ cu care ține să „zîmbească“ la apariția noastră în „frac“. Sîntem profund emoționați de încrederea acut colegială care ni se acordă și în privința unui reviriment de substanță.

cronica

săptămînal politic, social, cultural

Redactor șef: LIVIU LEONTE
Redactori șefi adjuncți: ANDI ANDRIEȘ, N. BABBU
Secretar general de redacție: ȘTEFAN OPREA

în colagiul de redacție:

AL. ANDRIEȘCU, CONST. CIOPRAGA, ION CREANGĂ,
AL. DIMA, ILIE GRĂMĂDĂ, DAN HAIMANU, MIRCEA
RADU IACOBAN, GAVRIEL ISIRATE, GEORGE LESNEA,
P. MILCOMETE, CR. SIMIONESCU, CORNELIU STURZU,
CORNELIU ȘTEFANACHE, NICOLAE ȚATOMIR.

Prezentarea grafică: VALER MITRU