Proletari din toate țările, uniți-vă!

cronica

SĂPTĂMÎNAL POLITIC-SOCIAL-CULTURAL • ANUL VI • Nr. 16 (271) • SÎMBĂTĂ 17 IV 1971 • 12 PAGINI 1 LEU

LA O RĂSCRUCE

Mă gîndesc la semnarea, în aprilie 1944, ae către intelectualitatea românească, a memoriului prin care se cerea conducătorului de stat de atunci schimbarea radicală a contextului de alianțe ce se dovedise cu desăvîrșire contrar intereselor țării noastre.

Mărturia directă a persoanelor care au participat la acest act contribuie la concretizarea și, în același timp, la conturarea mai precisă a semnificației social-istorice a acestui memoriu. Subliniez cu acest prilej cîteva aspecte. Spontaneitatea hotărîrii luate de un grup de intelectuali universitari nu reprezenta manifestarea unei opinii izolate, ci o explozie a unei poziții, maturizate în curs de decenii, avînd originea adîncă de omenie în sufletul păturii progresiste a poporului român. A fost afirmarea unei atitudini de libertate și democrație împotriva valului degradant de dominație și negare a tuturor valorilor umane. A fost expresia unui moment de confruntare a două lumi: a unei lumi menită să se stingă cu altă lume chemată la viață.

Atrag atenția asupra unei caracteristici. Hotărîrea formulată în memoriu, de a ne schimba poziția în constelația forțelor beligerante, n-a fost luată în urma unor deliberări îndelungate și a unui schimb direct de păreri. Semnatarii memoriului n-ar fi putut atunci comunica ușor între ei. Erau împrăștiați prin diverse centre ale țării. În ziua în care l-am întîlnit pe o stradă din Alba Iulia pe profesorul Mihai Neculce (pe atunci asistent) a cărui misiune era să realizeze legăturile în acest sens, nu știam nimic dinainte. Mi-a fost suficient, ca, la o masă izolată a unui restaurant al orașului, să citesc memoriul, ca să mă alătur numărului de semnături deja depuse. N-a existat rezerva unei deliberări prealabile la nimeni. N-a existat nici aprehensiune cu privire la consecințele eventuale ale actului. (am fost după aceea trecuți sub supravegherea atentă a jandarmeriei locale).

Afară de semnificația generală a hotărîrii, iese în evidență un aspect particular. Aici, în universitatea ieșeană, al cărui fiu mă consider de la intrarea în ea (în 1919) am avut fericirea de a respira, chiar din primul an de studii, o atmosferă pronunțat democratică. Alfabetul marxist am început a-l învăța într-un cerc de intelectuali, o dată cu inițierea mea în cadrul studiilor universitare. Mai tîrziu, în anii maturizării științifice și social-politice am trăit în ambianța unor personalități ale căror nume le-am văzut înscrise mai tîrziu în memoriul pe care l-am semnat. Unii dintre ei ilustrează și astăzi știința românească.

Semnificativ este faptul că acest gest s-a integrat unui moment de amplă desfășurare a luptei inițiate și conduse de Partidul Comunist Român pentru eliberarea țării și întoarcerea armelor împotriva cotropitorilor hitleriști.

Pe fundalul specific românesc de omenie, universitatea ieșeană — s-ar putea spune — poartă pecetea Moldovei, cu aerul ei molcolm, interiorizat, reflexiv (ca să nu spun visător și poetic). În psihologie este la modă diferențierea tipurilor în două clase: introversiune și extraversiune. Aș putea situa sufletul universității noastre în direcția interiorizării. Scriitorii Moldovei au proiectat în operele lor, cu destulă pregnanță, acest specific al Moldovei. Toate acestea însă nu exclud curajul, perseverența, inițiativa, hotărîrea și trecerea la fapte — toate ilustrate astăzi prin ceea ce Iașul devine pe fiecare zi.

VASILE PAVELCU

ROMUL LADEA : „Tatăl meu Gheorghe"

în celelalte pagini:

NICOLAE ȚAȚOMIR
Versuri pag. 6

VALENTIN SILVESTRU
Itinerarii în drama istorică pag. 4

ANCHETA „CRONICII"
Tradiție și inovație în proza actuală (răspund: I. Negoițescu, Mircea Braga, H. Cîndroveanu) pag. 7

ZAHARIA SÂNGEORZAN
Cronica literară: Dan Laurențiu — „Imnuri către amurg" pag. 8

PETRUȚA SPÎNU
Un modern prea repede uitat: Albert Thibaudet pag. 9

semicentenar

MARXISMUL ȘI SPIRITUALITATEA ROMÂNEASCĂ

1. Din perspectiva cadrului ideologic deschis de partid în Raportul la cel de-al X-lea Congres, care este contribuția adusă de filosofia și sociologia din țara noastră la clarificarea problemelor ideologice fundamentale ale epocii contemporane ?

2. In ce constă — vizînd această problemă în contextul realităților societății noastre — conținutul raportului dintre politic și filosofic ?

3. In ce măsură actuala cercetare filosofică și sociologică românească, privită în raport cu coordonatele definite de partid pentru domeniul abordării problematicii umane, răspunde obiectivului de a analiza omul societății noastre socialiste, semnificația sa ?

4. Care sînt problemele de stringentă actualitate ale societății noastre, asupra cărora atît filosofia cît și întregul ansamblu al științelor sociale trebuie să se pronunțe, pentru a contribui la definirea lor ?

Deși discuția inițiată de revista „Cronica" nu o nominalizează, este, cred, evident că știința economică nu poate rămîne în afara obiectului ei. Pledează în acest sens nu numai elementarul adevăr al apartenenței economiei politice la științele sociale dar și obligația ca, vorbind despre ce a însemnat marxismul pentru spiritualitatea românească, să nu omitem tocmai domeniul în care el s-a afirmat cu cea mai mare vigoare și care a avut, indubitabil, și cele mai puternice interferențe cu mutațiile structurale și întreaga evoluție, din ultimul pătrar de veac, a societății românești. Pentru că triumful marxismului în România a însemnat, înainte de toate, răspunsul definitiv și singurul valabil dat unei probleme pe cît de vechi pe atît de discutată și anume cea referitoare la perspectivele și căile de dezvoltare ale țării, problemă în legătură cu care și-au formulat pozițiile toate curentele de idei din veacul trecut și din veacul acesta: junimismul, sămănătorismul, poporanismul, țărănismul, gîndirismul, trăirismul, europeismul, neobonjurismul și tot soiul de alte isme. Datorită politicii consecvent marxist-leniniste a Partidului Comunist Român, avem astăzi o concepție clară și multilateral fundamentată despre ceea ce trebuie să fie baza tehnică-materială, suportul economic al civilizației socialiste moderne pe traiectoria căreia țara noastră a fost plasată grație revoluției conduse de comuniști și politicii de industrializare a țării înfăptuită neabătut tot de comuniști. În ordinea acestor idei, se poate spune, fără teama de a fi învinuiți că vorbim pro domo, că niciodată știința economică n-a fost solicitată în așa măsură ca azi să contribuie nemijlocit la dezvoltarea economică și socială a țării. Pornindu-se de la criticile și exigențele formulate în documentele Congresului al X-lea al P.C.R., în ultimul timp au fost continuate pe un plan superior, amplele dezbateri științifice oglindite în presa de specialitate și consacrate unui cerc larg de aspecte ale construcției noastre economice, ale evoluției capitalismului contemporan, ale valorificării gîndirii economice românești din trecut. Integrarea în sistemul conceptual al economiei politice a rezultatelor cercetărilor științifice și dezbaterilor teoretice ne-a permis să înlăturăm unele reprezentări învechite, neconforme cu realitatea, să corectăm unele aprecieri anterioare, să lărgim aria problematică a studierii fenomenului economic, să folosim instrumentarul matematic pe care-l reclamă cunoașterea tot mai adîncă, mai exactă și mai cuprinzătoare a vieții economice. Creșterea preocupării pentru abordarea fundamentală a problemelor pe baza unor examinări exhaustive, în care concluziile să nu fie formulate a priori, ci să decurgă din analiza întreprinsă, s-a dovedit a fi una din premizele îmbunătățirii cercetării economice. Dacă cititorii au primit cu interes și satisfacție unele lucrări din colecția „Bibliotheca economică" sau alte lucrări datorate autorilor din țara noastră, aceasta se explică tocmai prin faptul că concluziile teoretice pe care le relevă decurg din analiza și sinteza unui mare număr de fapte spre a se putea observa totalitatea relațiilor economice în masa lor de manifestări concrete.

În condițiile reglării conștiente a vieții economice la micro și macro-scară, gîndirea economică-întruchipată în știința despre acțiunea legilor economice obiective, despre resorturile structural-funcționale și de dezvoltare ale organismului social-economic etc. — stă la baza orientării activității practice de producție a membrilor societății în concordanță cu necesitățile obiective. În documentele partidului se subliniază, de altfel, necesitatea studierii aprofundate a legităților economice, a fenomenelor și proceselor noi, ca principală condiție a unei juste politici economice. Aceasta pune încă o dată în evidență faptul că economicul și politicul se găsesc într-o strînsă interdependență. Ca expresie concentrată a economicului, politicul este determinat în ultimă linie de către

(urmare în pag. 11)

C. DROPU

jurnal

SUPRAFEȚE

— Cred că este un nefericit — spuse în silă prietenul meu, ca și cum omul acela n-ar merita nici atît, să vorbești despre el, apoi, după o lungă pauză, a continuat: dar știi, o nefericire banală, de care nici măcar nu-și dă seama. Orgoliul lui aproape delir de grandoare, pe care bineînțeles și-l trădează foarte rar, îl lipsește pînă și de simțul umorului, îmi închipui că acum îți spui: „asta îngroașă intenționat totul". Aș vrea însă să te asigur că nu exagerez, că l-am cunoscut îndeajuns, adică am reușit, la un moment dat, să mă apropii de el, bineînțeles destul de greu, pentru că omul nostru crede că a ține la distanță pe cei din jur îi sporește prestigiul. Paradoxal, nu? Știu, ești gata să-mi vorbești despre înfățișarea lui modestă — merge ca și cum i-ar fi teamă să nu supere pe cineva! — despre vorbele cele mai simple la care apelează mereu, înșiruite într-o claritate perfectă ca, doamne ferește, să nu supere pe cineva! — în sfîrșit, despre tăcerile lui înțelepte și retragerile evidente, de efect („înțelepciunea, domnule, știe să se și retragă!), dar toate acestea sînt numai suprafețe, un fel de lustru cu care încearcă să acopere ceea ce este el în realitate. Inecat de ură, îmi închipui că nu-i în stare să trăiască nici bucuriile unor scopuri atinse, spre care efortul îi este gradat cu precizie, fără nici o imprudență, fără nici o scînteie de nebunie. Recunosc, este un tip ordonat, o ființă tenace, dar incapabil să iubească ceva, să se entuziasmeze măcar o clipă, își trăiește „senin" propria mortificare. Nu știu dacă a fost așa mai înainte, cînd a început, dar acum singura lui aptitudine fundamentală este ura. Cei din jurul lui sînt toți niște suficienți, dacă nu proști, iar el este îndreptățit să-i urască pentru prostia lor. Mecanismul care generează ura acestui ins este mult mai complicat decît ceea ce-ar putea să-l definească vorbele mele. Omul ăsta își propune mult mai mult decît este în stare să realizeze și, intrat în panică, din cauza neputinței, a insuccesului unui moment, nu reușește decît niște lucruri foarte cuminți, adică mult submediocre, sau nu reușește nimic, și atunci ura lui față de cei din jur crește, ca și cum ar fi vinovați că natura i-a dat numai atît. Momentele acestea sînt rare, de limită, ca să le spunem așa, el urăște din principiu și își închipuie că este omul absolut indispensabil pentru domeniul nostru, că nici un pas n-am putea face fără înțelepciunea lui. Mulți îl cred un soi de sacrificat, un solitar chinuit de întrebări fundamentale, o ființă care are simțul ponderii și al relativității, ca unul ce se ocupă cu astfel de îndeletniciri, ca scrisul... El își știe locul încă de pe acum, un loc cu mult înaintea celorlalți. Mă întreb uneori: ce argumente și-o fi aducînd lui însuși ca să se considere astfel? Cele cîteva sute de pagini?... Dar să ne înțelegem, ce idee este a lui — una singură măcar — care este imperecherea de cuvinte care îi aparține? Poți să cauți mult și bine printre paginile lui tipărite sau netipărite și, fii sigur, nu vei afla. Totul este de împrumut, ciupit de colo și de dincolo, și asta n-ar fi încă nimic (citi n-o fac!), dar cel puțin ca om să fie el, nu „de împrumut", cum îl numește unul dintre colegii lui. Nu, nu este un neajutorat, cum l-ai crede, văzîndu-l pentru prima dată. Știe să-și facă prietenii, să întrețină relații, exact atît cît are nevoie de ele. Astăzi ești (pentru el) cineva, îți va fi prieten, mîine, dacă situația ta s-a modificat, sau el a descoperit pe cineva mai sus, devine brusc „solitarul", cel care se retrage, „modestul"... Oare a fost vreodată îndrăgostit? Nu, vorbesc serios, pentru că nu mi-l închipui întinzînd mîna peste un gard ca să rupă o floare și să i-o dăruiască femeii care l-ar însoți. Exagerez puțin, dar uite, nu sînt în stare să mi-l imaginez iubind, îl văd mai degrabă, în anumite momente, urîndu-se pe sine. Un fel de ură ciudată, venită din acel orgoliu bolnav al lui, visîndu-se că se sinucide răsunător, tocmai pentru sporul acela de prestigiu pe care și-l dorește mereu. Dar pe cît de mare îi este ura, tot pe atît îi este și lașitatea. Nu, nu mă interesează cum a fost înainte, dar sînt sigur că dacă i-aș cunoaște viața de atunci n-aș descoperi altceva decît o ființă de o neobișnuită tenacitate, ceva asemănător cu tăietorii de lemne sau săpătorii de pămînt, care înaintează mereu lovind în dreapta și în stînga ...Știu, ai să spui că toți purtăm într-un anumit fel măști, măștile noastre de oameni, și nu te contrazic de altfel nu despre ele vorbeam (nu mă interesează acum), ci despre dobîndirea prestigiului prin ura și disprețul consumate într-o tăcere nemaipomenit de senină și de aceea cu mult mai periculoase decît cele evidente, zgomotoase. Suprafețele lui, ca să revin la omul nostru, sînt cumplit de lunecoase... Știi ce cred: orice prestigiu va dobîndi (pe lîngă cel pe care îl are), la orice titulari ajunge, rămîne un sol de ciubucar rafinat, un om de duzină, cu mentalitatea chelnerului care îți apreciază poziția socială după bacșișul ce i-l dai; singura „calitate" care îl scoate deasupra celorlalți este amestecul de ură și dispreț...

CORNELIU ȘTEFANACHE

Desen de CONST. CIOSU

MOMENT

ESTETICA ȘI... SISTEMUL METRIC

Știați? Sistemul metric — cu multipli și submultipli exprimați în număr de pagini sau de rînduri tipărite — poate deveni și criteriu de ierarhizare, deci de apreciere estetică a operei unui scriitor. El oferă, se pare, mari avantaje criticului literar, simplificîndu-i enorm sarcina de a descrie, de a compara și — în ultimă instanță chiar pe aceea de a citi o lucrare, îndeosebi de critică sau de istorie literară. Cum procedăm? Ne învață Mihai Ungheanu, tînăr critic față de care ne am manifestat prețuirea în diferite rînduri, — e drept pe cînd încă ignoram importanța descoperirii sale. (Prin urmare, teoretic, ar fi loc și de eroare). Oricum, proba e făcută, căci ceea ce realizează acum criticul este o performanță. O lucrare de peste 750 de pagini (*Literatura română între 1900—1918*, de Const. Ciopraga) este extrem de rapid radiografiată, într-un text analitic de circa o pagină de manuscris. Textul sună ca un buletin de analiză: Ibrăileanu 50 de pagini, Bacovia 13 pagini, Topîrceanu 20, I. Minulescu 19 ș.a.m.d. Urmează diagnoza implacabilă: „Evaluarea estetică (măsurată în pagini — n.n.) nu este partea cea mai recomandabilă a acestei lucrări". Scurt și cuprinzător, ca un comunicat oficial. Nici nu a fost nevoie de altceva, ca operație matematică, decît de cîteva scăderi, efectuate cu tabla de materii în față: cifra 321, pusă în paranteză în dreptul scriitoarei Alice Călugăru, o abstragem din 325, adică din numărul paginii pe care începe textul despre Mihail Săulescu; aceasta — din 330, de unde începe B. Nemțeanu ș.a.m.d. Firește, literați fiind, mai putem greși la cele patru operațiuni, nefiind încă antrenați — și atunci arătăm, ca M. Ungheanu, că lui Gala Galaction i s-ar fi consacrat 39 de pagini în loc de 19, cîte are de fapt. Fără îndoială M. U. i l-a asimilat lui Gala Galaction și pe Agîrbiceanu (afinități sînt: ambii au fost clerici, ambii au avut ideal etic etc.). Vedeți cît este de ușor? Cîte complicații „inutile" (argumentări, analize etc.) sînt evitate! Cîtă fericire să poți conchide dintr-o dată: „Ierarhia de valoare a volumului e discutabilă. După C. Ciopraga *ordinea însemnătății literare în epocă* (sl. ns.) ar fi următoarea..." și urmează nr. de pagini atribuit fiecărui autor discutat. Nu e simplu? Nu e operativ? Evident. Totul e chestie de ingeniozitate dar și de... încă ceva, care nu se poate nici vinde, nici cumpăra, iar dacă îl ai — „cu cheltuială se ține". Așa că, e nemaipomenit de ușor pentru M. U. să conteste chiar rolul tutelar al unui critic ca Ibrăileanu, fără a schița măcar intenția unui singur argument! Oricum, e ingenios. Așa devenim chiar populari: felicitări, Mihai Ungheanu! Și dacă am ajuns aici folosind numai operația scăderii, vă închipuiți infinitul progres pe care-l vor aduce toate cele patru operațiuni introduse în critică, și chiar... regula de trei simplă! De ex. 1 p. de carte are aproximativ 20 cm. Deci lui Ibrăileanu (50 p.) i-a acordat Const. Ciopraga 20×50=1.000 cm.= 10 m. de hîrtie. Cîți metri îi va acorda, în volumele următoare criticului M. U., ingeniosul brevetator al criteriului metric (de la metru — unitate de lungime) în critica literară?

TIMPUL POEZIEI

Să o recunoaștem că, în general, culegerile literare editate pe plan local sînt primite cu scepticism, date fiind multele deziluzii. Cu aceeași îndoială am deschis „Timpul poeziei" *recentul volum editat de Casa Creației Populare a județului Neamț, prin grija lui George Bararu și cele, bănuim, oglindește și activitatea cenaclului literar „Calistrat Hogaș".*

Intocmită sub semnul marii sărbători din mai 1971, culegerea aparține în adevăr poeziei, proza trecînd pe plan secundar, atunci cînd nu-și extrage substanța tot din fiorul liric, ca de pildă cea semnată de George Cosmin, Cătălin Stupcanu și Dorin Nicoară, toți realizînd de fapt poeme în proză. Către epicul pur tînd în schimb Tache Mihăilescu, Mihai Mancaș și Paul Findrihan. In rest, poeții cîntă bucuria vieții libere, anotimpurile, frumusețile plaiurilor, biruințele noastre și visele omului.

Evitînd pe cît posibil patetismul retoric și emfaza de circumstanță, Emilian Petrescu, Dan Rămureanu, Emilian Dămoc, Const. Gavriliu, Dan Marcoci, George Dinulescu, Gh. Simion, Lucian Mircea, Emil Condieru și mulți alții își exprimă în versuri sincere atașamentul față de tot ce se edifică în județul lor și în conștințele semenilor cînd sub „un destin de purpură înalt / din vîrstele fecunde ni se umple / urcușul ferm spre timpul celălalt.

Cea care asigură valoarea unei asemenea lucrări e tocmai spontaneitatea neprefăcută.

IFOSATITA ȘI ALTELE

Boală a criticii de artă, descrisă și botezată așa de spiritul lucid și tranșant al lui D. I. Suchianu, — *ifosatita* a ajuns să se manifeste zgomotos în paginile revistei „Teatrul", mai mult decît în trecut. Cazul semnalat de către directorul teatrului din Bacău într-o scrisoare adresată redacției noastre și publicată numărul trecut (e vorba de o cronică negativă făcută la „Fără cascadori" de către un „cronicar" care n-a înțeles piesa, între altele pentru că, între două trenuri, nu a apucat să vadă decît o parte, și anume — ultima — din spectacol) nu este izolat.

Poate nu am face această remarcă dacă nu ne am fi manifestat în atîtea ocazii satisfacția pentru modul de a face critică a lui Radu Popescu, redactorul șef al revistei. E clar, — finețea disociativă, cultura și gustul cronicarului care scrie mai mult la „România liberă" nu se pot gîndi împreună cu superficialitatea și conformismul snob al multora din semnatarii cronicilor din „Teatrul". Atunci? Dacă nu-i vorba de un „program", de o intenție în linia frondei agresive și neacoperite de argumente, nu-i altceva decît... *ifosatită*. Alături de aceasta se mai adaugă și o păgubitoare pătrundere a mărunțelor criterii de culise printre rîndurile și chiar în textele cronicarilor, îngăduiți de Radu Popescu.

Spre exemplificare, ne oprim la cîteva din cronicile incluse în nr. 3/1971, al revistei. Cu excepția lui Florin Tornea, Sebastian Costin, Margareta Bărbuță, care semnează articole de aprofundată analiză, cu o argumentare de ținută, ceilalți cronicari nu reușesc să ofere cititorilor garanția imparțialei autorități în materie. Sistemul de referințe rămîne extrem de superficial, oprindu-se la impresii disparate, însăilate în raport cu un vocabular care „se poartă", cu iluzia că el ar putea oferi și o notă de intelectualitate. Iată cum se exprimă de pildă Mircea Grigorescu. în cronica referitoare la piesa lui Eugen Barbu *Să nu-ți faci prăvălie cu scară*: *„element degenerat al structurii maligne* — precizează cronicarul, tautologic, sau: „autorul (E. Barbu) *a disecat circluma* defunctului"; (v „Destinul *oamenilor malaxați* în acele împrejurări); „cununi de aplausuri": „glisada pe povîrnișul marii comedii"; „*fuzeele* de rîsete" etc. Valeria Ducea, cronicară, altfel, destul de veche, nu poate depăși prețiozitatea stereotipă și avînd de discutat două piese originale, una reușită — *Duet* — alta slabă — *Patru oameni fără nume* — (declarativă, naivă în încercarea transfigurării artistice), face aprecieri cel puțin disproporționate folosind toate cliseele cunoscute spre denigrarea celei dintîi (inclusiv ghilimelele cu funcție persiflantă) și dovedind un suspect conjuncturism în prezentarea celei de a doua, pe jumătate ca pozitivă, apoi reticentă în afirmațiile concluzive care rămîn doar la stadiul de afirmații. Curios este *modul* în care Valeria Ducea „depistînd" în *Duet* influența Ecaterinei Oproiu, a lui D. R. Popescu și M. R. Iacoban (epuizînd astfel tot ceea ce cronicara cunoaște ca subiect înrudit), laudă spectacolul de la Iași, regizat de V. T. Popa, și îl critică aspru pe cel botoșănean, regizat de Valeriu Moisescu. Primul, zice-se, a obținut „neașteptate rezultate în valorificarea textului", în timp ce al doilea „a scos în evidență în chip violent slăbiciunile piesei". Deci, cînd aceeași piesă conduce la un spectacol reușit, meritul este al regizorului; cînd spectacolul este slab— vina este a... autorului, în primul rînd, și numai după aceea a regiei care, „nu a căutat soluții să sprijine scenic textul". In adevăr, e foarte logic! Și — mai ales — neașteptat de limpede, așa cum nu ar fi în stare să vadă „cronicarii locali" cum se exprimă, cu o superioritate caracteristică cronicara... „centrală"! In fond, V. D. nu a înțeles specificul unei piese— dispute, cu personaje care „nu au consistență dramatică" în înțeles tradițional, pentru că sînt niște ipoteze, pentru că Andi Andrieș și-a permis să construiască o piesă de altă factură, în care tratarea unor probleme contemporane (și ce figuri originale creionează în acest sens, demistificînd, realmente, șabloanele pieselor cu asemenea subiecte: primarul, moșul, flăcăul etc.!) nu duce neapărat la soluții fixe, definitive, ci sugerează un *proces*, o luptă care oricînd poate avea învingători și învinși. Dar... V. D. este cronicară „centrală" și nu poate asimila ceea ce e „local" (autori „locali", etc.) decît prin sita unor poncife de atitudine și de expresie.

Dar să mergem mai departe. Ilie Rusu, căutînd să-și explice actualitatea *Sicilianei* lui A. Baranga, face o șocantă descoperire (punîndu-i la punct pe „foștii cusurgii"!): „și astăzi sînt absolvenți de facultate apatici, și astăzi înregistrăm încercări de dezerțiune" așa încît piesa jucată din nou la Teatrul „Ion Vasilescu" nu are nevoie de „intervenția tubului (sic!) de oxigen". Despre Dumitru Negreanu— ce să mai vorbim? A spus destul directorul teatrului băcăuan, care l-a demonstrat „probitatea" profesională. Cît despre competența sa, nu mai avem de citat decît observația după care „exersată" (?!) actriță Anca Alexandra „a dinamizat reprezentația, calmînd cu rafinament socurile, galopurile și rateurile replicii" — etc. Norocul lui Iacoban care, ca „autor local" și-a văzut piesa salvată de o actriță altfel plină de ambiție, corectă, dar... de departe lipsită tocmai de calitățile scenice întrevăzute de D. Negreanu! Cît despre scenografie, același, face niște ironice interpretări de metafore caracteristice pentru un nivel naiv al înțelegerii: „becurile de pe firmamentul șoselei ne-a amintit că omul trebuie să aspire spre stele". Totul este o „glazură delicioasă" etc. Se observă că toate obiectiile ies din cap, din memorie (citite, poate, și la „jurnalul unui caricaturist") în absența oricărei receptivități emotive.

Un alt tip de cronicar, de un gen mai savant—salonard și bovaric, Mira Iosif, desființează dintr-o singură aruncătură de condei spectacolul Soranei Coroamă de la Teatrul Mic cu „Zadarnicile jocuri de iubire" de Shakespeare: „divertisment căznit și fără haz; mai ales fără stil..." Intr-un ziar oarecare, s-ar putea concentra și în acest mod o observație critică, făcută, bineînțeles, de o autoritate. In revista „Teatrul" ne asteptam la o mai serioasă argumentare, sprijinită măcar pe citarea unor momente sau interpretări.

Tot Mira Iosif expediază pe jumătate de pagină spectacolul Shaw de la Iași, considerînd că piesa *Convertirea căpitanului Brassbound* s-ar situa „la periferia galaxiei lui Shaw — ca „una din mai puțin cunoscutele piese pentru puritani". Pentru că pare a avea îndoieli, o vom infirma, totuși, pe cronicară că piesele trecute de autorul irlandez în categoria „pentru puritani" sînt numai trei de toate, iar *Convertirea* — e drept, nejucată pînă anul acesta în România — este la fel de cunoscută și apreciată de comentatorii avizați ca și celelalte. Apoi, punînd la îndoială „încărcătura ideatică" a textului, Mira Iosif comite imprudența de a asimila subiectul, acestei parabole, inclusiv sensurile lui foarte transparente, unei succesiuni de peripeții aventuroase pe care le enumeră, ca și cum anecdota l-ar fi interesat pe Shaw, aici sau în alte lucrări. Aceeași imprudență iese la iveală în afirmația că piesa se „pretează agendei politice internationale din 1970", și chiar i se reproșează regizoarei Marietta Sadova că aluziile de această natură nu transpar din spectacol, și că reprezentația e prea gravă și corectă!... Nu a înțeles M. I. nici sensul pretinsului melodramatism al piesei punîndu-l pe seama protagoniștilor... (se știe că unii comentatori consideră această lucrare drept piesă de dragoste — ceea ce la Shaw este o raritate). Trecînd la interpreți, se simte aceeași indiferență rece, aceeași reținere a unui căutat snobism. De aceea, pentru Teofil Vilcu care împletește naivitatea și tenebrosul acestui erou aparte al lui Shaw, se folosește un aforism amabil: „acest actor de cursă lungă... compune în linii de forță" etc. și urmează enumerarea trăsăturilor de caracter ale personajului, în loc de aprecierea jocului. Despre protagonistă, Carmen Barbu, fără nici o exemplificare, se spune că „atinge doar din cînd în cînd" personajul — ceea ce nu surprinde, dată fiind alergia cronicarei față de tot ce se bucură de audiența afectivă a publicului. In schimb, nu poți să nu zîmbești cînd îl remarcă *în figurație* pe... Papil Panduru „actor consacrat pe alte scene", cum sîntem informați, alături de „veteranul" Const. Sava! Trebuie să recunoaștem că nu pe oricine îl servește procedarea strict impresionistă...

In continuare, o aflăm pe V. D. (ucea)? care, între altele, îl învinuiește pe Radu Penciulescu de... diletantism pentru *Balul hoților* regizat la P. Neamț! In rest, aflăm o însemnare sprintenă (dar nu o cronică), scrisă cu vervă de Doina Toma despre spectacolele ploiștene, și o plăcută consemnare a unui spectacol original dat de Ina Ottlia Ghiulea.

Sintetizînd, putem vorbi în primul rînd de o curioasă și nedreaptă rezervă la cronicarii revistei „Teatrul", față de piesele originale românești. Astfel, *Să nu-ți faci prăvălie cu scară* e minimalizată, cu toate precauțiile de rigoare („gravuri acide, dar nu și acțiuni dramatice... unidimensională"; „conflictul dramatic este exterior sau subînțeles" etc.); *Duet* și *Fără cascadori* sînt cercetate superficial, în funcție de reflexele de înțelegere și de expresie create de o suită întreagă de discuții—șablon și — în fond — respinse, deși ambele sînt texte deosebite sub raportul observației, al inventiei și al „încărcăturii ideatice". Mai blînd este judecată o piesă mult mai slabă: *Patru oameni fără nume*. In altă ordine de idei, se constată în genere aceeași nejustificată discriminare față de tot ce vine din afara perimetrului bucureștean: autori, cronicari („locali"), actori. Să mai spicuim și cîte ceva din vocabularul „ifosatist"? Iată: dincolo de *spectacular, de opțiune, relatii, încărcătură ideatică, problematica existențială* etc. a mai apărut: *teșit, teșitură* („teșirea conflictului"), *aplausuri, fuzee* (de rîsete) etc. Dar abundența și neprevăzutul acestui vocabular merită atenția unui filolog. Snerăm că nu vom aștepta prea mult.

N. IRIMESCU

SPORT

BOABE

• CU PERMISIUNEA lui Fănuș, o rectificare: cel mai frumos copac din București este cireșul din fața Fondului Literar. Anul acesta a înflorit atît de promițător și de vesel cum n-a mai făcut-o din '956. (Se cunoaște că, dincolo de zid, se lucrează la noua lege a drepturilor de autor...).

• N-AM NICI O PRETENȚIE față de Stoenescu, Ștefan, Dinu, Iordan, Neacșu, V. Popescu et comp.: fiind înzestrați cu o tehnică (și fantezie) rudimentară, înțelegînd fotbalul ca pe o îndeletnicire oarecare, acești recunoscuți inamici publici rup, trosnesc, izbesc și nefericesc etapă de etapă. Am însă enorme pretenții atunci cînd este vorba de jucătorul talentat, deștept, lucid și — cîndva — elegant, numit Dinu. De la un timp încoace, rîzgîiatul nostru internațional a început s-o dea cotită, încercînd deposedări la... fluierul piciorului, scuturînd crampoanele în nasul adversarului, trăgînd extremele de tricou, izbind cu genunchiul și lovind cu cotul. Asta ar putea să însemne, vă rog să mă credeți, că Dinu **s-a terminat.** Ceea ce ar fi îngrozitor de trist.

• ATENȚIUNE, se apropie de sfîrșit suspendarea fantomei în negru numită Cursaru. Subsemnatul așteaptă cu deosebit interes primul meci arbitrat (e un fel de a spune) de Cursaru și-și ia angajamentul să se ducă oriunde — Carei, Medgidia, Orăștie— spre a vedea „la lucru" pe cel care a fost eroul de necontestat al trecutei toamne fotbalistice. Evident, numai în cazul (fericit) în care Cursaru nu s-a hotărît să-și atîrne fluieru-n cui, punînd capăt haiduciei. Și-arbitrajului să-i pui, nene Cursaru, că vremea lui Coroi s-a dus. Și, dacă mai vrei să știi, Coroi lua de la bogat și dădea la sărac — în vreme ce mătăluță de la sărac ai luat, întru împlinirea poftei bogatului. Incă odată, rușine!

• SALUT REINTRAREA lui Emanuel Valeriu în rîndul tele-comentatorilor sportivi. Faptul că reapariția inteligentului comentator a debutat cu o bîlbă spectaculoasă („...ne aflăm pe **stadionul** Otopeni...") demonstrează, după ani și ani, prezența catalizatoare a emoției. Am considerat întotdeauna că emoția, oricît ar torpila comentariul, îl umanizează, conferindu-i fior și autenticitate. Un teie-reporter total izbăvit de frigurile microfonului și ale camerei de luat vederi îmi evocă, nu știu de ce, o alună atît de seacă încît nici viermele (emoției) nu mai poate descoperi un firicel de miez adevărat...

• SĂ-L URMĂRIM CU ATENȚIE pe ieșeanul Simionaș. Are șapte suflete în pieptu-i de aramă și-mi pare un jucător de mare excepție.

• ȘTIINȚA VA DESCOPERI, cu timpul, leacul cancerului. Ne va învăța cum să ajungem în cutare stea din oștea carului mare, cum să pre-determinăm sexul copiilor, cum să facem tochitură de alge, cum să desalinizăm ieftin apa de mare, cum să sărăm poantele ieftine din „Urzica". Ultima mare necunoscută, pe care știința n-o va lămuri nici în anul 2333 și care ar merita un NOBEL cît toate zilele, va fi, sînt sigur, taina apetitului peștilor. Adică de ce, fir-ar el al naibii să fie de caras, nu pune gura pe momeală într-o zi uluitor de caldă, într-o zi de primăvară deplină, cu ciocîrlii în văzduh, cu iepuri trecînd apa înot, cu soare vertical și nourași de operetă? Mister, mister, mister. Tristă-i viața de pescar!

M. R. I.

masa rotundă a „cronicii"

CLASICII ȘI SCENA

Participă: Cătălina Buzoianu, Al. Călinescu, Mircea Radu Iacoban, Liviu Leonte, Dan Nasta, Ștefan Oprea.

— Discuția noastră este prilejuită de spectacolul Naționalului ieșean cu piesa „Bolnavul închipuit" de Molière, în regia Cătălinei Buzoianu. Plecînd de la datele acestei interesante montări, ne-am propus să abordăm problema mai generală a raportului dintre clasici și scenă și, corelat cu aceasta, a raportului regie-text

M. R. Iacoban: Perfect. Să căutăm, atunci, un punct comun de plecare. S-a pus, în diverse discuții, întrebarea: ce este Molière în spectacolul Cătălinei? Dați-mi voie să întreb altfel: Unde l-a trădat regizoarea pe Molière?

L. Leonte: Practic, revenim la întrebarea: care este relația regizor — text — spectator?

C. Buzoianu: Mi-am permis să adaug cîte ceva în text.

M. R. Iacoban: Indicațiile regizorale? Ele fac parte din text.

C. Buzoianu: Nu numai atît. Un cîntec al lui Polichinelle, din timpul lui Henric IV, și actul de înhumare a lui Molière (introdus după premieră).

M. R. Iacoban: Personal, salut spectacolul Cătălinei Buzoianu pentru că aduce un aer proaspăt. Aceasta, deși interviul acordat de regizoare, publicat în „România literară", nu m-a convins. Nu se poate bate prea multă monedă pe atitudinea antimonarhică a lui Molière. Ba chiar mi se pare că Molière a scris această piesă ca să recîștige grațiile regelui.

C. Buzoianu: Importantă este perspectiva politică și socială deschisă de spectacol, și nu atitudinea personală a lui Molière, despre care zvonurile contradictorii circulă și azi, cu ecouri fantastice. Există în text multe replici care mă susțin. Cea mai importantă mi se pare una din actul III: „De altfel, în fiecare zi sînt prezentați pe scenă prinți și regi care sînt cel puțin tot atît de onorabili ca și medicii". Important este cum citești un text, cum îți sună el astăzi. Despre textul acesta se poate discuta mult. Dar spiritul incisiv al autorului se simte sub replica în aparență inofensivă. Mușcă, ridiculizează, transformă într-o mascaradă crudă relațiile idilice, iluziile sociale, politice, sentimentale.

Al. Călinescu: Îndeosebi în prolog și în final.

C. Buzoianu: Și în celelalte intermedii, mai ales în Polichinelle. În spectacol imaginea e mai crudă, e drept. Polichinelle spune în bătrînul cîntec popular: „Vreau ca înainte de miezul nopții al meu să fie întreg Parisul", și apoi face pipi pe statuie. În intermediul cu egiptenii, pe care l-am interpretat ca o parodie la adresa cultului regelui Soare, maimuța saltimbancilor se suie pe tronul lui Ludovic, iar actorii o aclamă, distrîndu-se.

L. Leonte: Și mie mi se pare că spectacolul este orientat pe direcțiile oferite de Molière. Spectacolul Cătălinei Buzoianu a eliberat valențele comice ale textului și le-a transmis în forme extrem de diverse, în care predomină procedee de farsă și ecouri din commedia dell'arte. E o mare dezlănțuire de energie, o dorință în bună măsură realizată de spectacol total. Liniile sînt evident îngroșate, se merge la caricatură și la un comic șarjat, cu aluzii care pot părea licențioase, dar care în realitate se află schițate sau chiar formulate de Molière. Chiar și finalul care distonează stilistic valorifică acea gravitate de care s-a făcut atîta caz în comentarii rămase celebre. Finalul acordă brusc spectacolului o dimensiune tragică. Neașteptat și firesc în același timp, o prelungire necesară a sugestiilor textului molieresc.

M. R. Iacoban: Finalul te duce cu gîndul la bufonul care rîde plîngînd.

C. Buzoianu: Spectacolul se axează pe tema actorului-clown, a actorului bufon, justificată nu numai prin substanța piesei, ci și prin datele istorice. Molière era autorul preferat al lui Ludovic al XIV-lea, îl distra spunîndu-i adevăruri grave, ca nebunii lui Shakespeare. De aici modalitatea de expresie a spectacolului. Molière însuși angajase în trupa lui actori de bîlci cu experiență bogată (amintesc doar familia Du Parc).

Al. Călinescu: Oricum, în vremea lui Molière, actorul era un privilegiat.

C. Buzoianu: Molière a fost acuzat ca fiind unul dintre autorii sau poate singurul autor al acelei „Cărți abominabile" care a circulat clandestin în epocă. E vorba de pamfletul împotriva lui Colbert, comparat de exegeți cu texte din „Tartuffe", Don Juan" și „Mizantropul". S-au creat legende în legătură cu sfîrșitul lui care, unora, le apărea misterios.

L. Leonte: E totuși exagerat să facem din „Bolnavul închipuit" un spectacol politic, plecînd de la documentarea exhaustivă asupra scriitorului și a epocii sale. Trebuie pornit totdeauna de la sugestiile esențiale ale textului de valorificat. Or aici, în afară de aluzia deja citată, nu știu ce s-ar mai putea aduce în spirijin.

— Ar fi, cred, timpul să ne întoarcem la problema pusă în discuție...

Șt. Oprea: Atîta timp cît lucrul regizoral urmărește descoperirea unor noi valențe ale textului, rămase necunoscute pînă la el, dar existente, mai exact: posibile; atîta timp cît sensurile deja cunoscute ale piesei sînt reinterpretate cu bun simț și inteligență, sporindu-le capacitatea integrării în actualitate, atitudinea regizorului este nu numai justificată, dar și absolut necesară. Maniera de lucru îl privește, e liber să și-o aleagă, căci regizorul este un creator și fiecare creator își alege singur mijloacele de expresie.

M. R. Iacoban: În ce privește maniera burlescă, să nu uităm poziția total particulară a textului în creația lui Molière; aș spune că „Bolnavul închipuit" reprezintă o întoarcere la prima dragoste. După cîte îmi amintesc, la începuturile activității sale actoricești, Molière a jucat într-o farsă (localizată) intitulată „Medicul zburător". Am aflat în „Bolnavul închipuit" situații, personaje, ba chiar și replici identice. Acest „Medic zburător" era o reprezentație tipică pentru commedia dell'arte. În spectacolul Cătălinei, actorii au fost lăsați să improvizeze — și nu doar de dragul inovației în sine. Regizoarea și-a permis să practice și o anume distanțare. Justificată, aș spune, cîtă vreme se încadrează ideii generale a montării. Această *idee generală* există. Ea poate fi contestată artisticește sau sub raportul fidelității față de litera textului, dar nu negată pur și simplu.

— Nici nu s-a pus problema negării, ci doar a măsurii în care modalitatea aleasă este sau nu adecvată; a măsurii în care această modalitate ni l-a restituit pe Molière cu mai multă fidelitate decît o face nu știu care montare tradițională.

Șt. Oprea: Tradiția ne poate învăța încă multe lucruri, dar — cel puțin în arta spectacolului, atît de furtunos și multilateral dezvoltată în ultimul deceniu — nu poate opri evoluția firească a lucrurilor, inovările, oricît ne-ar supăra aceasta. A căuta mereu sensuri noi într-un text foarte cunoscut mi se pare o obligație a regizorului, ca și impunerea unor noi stiluri de interpretare. Căci fiecare atitudine nouă, creatoare, față de o lucrare dramatică — fie ea chiar celebră — are efectul unei reîmprospătări, a unei revivificări a acesteia.

C. Buzoianu: Pe mine m-a surprins un aspect, asupra căruia am meditat mult. Piesa este intitulată comedie-balet, deci un divertisment pentru plăcerile regale. Dar piesa nu este o comedie. Toate spectacolele care se organizează în spectacol (și toată lumea joacă teatru în jurul lui Argan) constituie un păienjeniș, o țesătură complicată de înșelăciune. Argan este regele micului său regat, familia, un rege neputincios, trist și singur, amenințat de moarte, un rege care simte scurgîndu-i-se printre degete toate valorile pe care-și fundamentase sistemul său moral. Ceilalți se agită cu un singur scop: banii lui. Importantă mi se pare și obsesia morții care declanșează ipohondria, spaima de boală care îi amenință existența, ducîndu-l spre un sfîrșit inevitabil. E vorba aici și de presimțirea autorului, care la un moment dat se confundă cu personajul. Dar intrăm într-o altă zonă... Dacă Argan e ipohondru? Nu știu.

D. Nasta: Se consideră bolnav, nefiind, ceea ce înseamnă totuși boală.

L. Leonte: Eu cred că Argan este realmente bolnav, dar nu de ceea ce crede el. El are o altă boală a cărei gravitate abia în secolul nostru o apreciem în toate implicațiile. Acum îmi dau seama că ar fi posibil un spectacol axat pe această linie. Interpretul principal, excelentul D. Vitcu, a lăsat să se-ntrevadă, pe alocuri, spaimele ascunse care-l bîntuie pe Argan. Foarte bine a rezultat din spectacol și acea rețea de complicitate de care vorbea Cătălina Buzoianu, înșelăciunea generală din jurul lui Argan. Pe lîngă complicitatea sinistră a unora, mai există și complicitatea simpatică (Angélique și Cléante) declanșînd rezerve ale comicului. Mă gîndesc la simularea morții de către Argan și care în spectacol e cunoscută de Angélique și Cléante. Astfel și cei doi tineri pot simula durerea, fără ca prin aceasta profilul personajelor să fie alterat. Dominanta spectacolului rămîne comedia satirică.

C. Buzoianu: Este cel puțin o farsă tragică. Molière nu satirizează numai medicina. Satira sa are un caracter mult mai cuprinzător, vizînd orice instituție de tip inchizitorial, orice manifestare a absolutismului (inclusiv cel monarhic). În ceea ce privește caracterul lui Argan, eu nu mai cred astăzi ca La Bruyère și nici dumneavoastră nu vedeți în noțiunea de caracter un bloc monolitic pe care scrie ipohondru, zgîrcit, perfid etc. Bergson, Freud, Jung și atîția alții ne-au relevat (ca și Molière) misterul naturii umane: ... „pentru că rotițele mașinăriei noastre sînt mistere pentru care natura ne-a pus pe ochi văluri prea dese pentru a cunoaște ceva din această mașină".

M. R. Iacoban: Trebuia să fii consecventă. Unele personaje le-ai lăsat ca în spectacolele tradiționale.

L. Leonte: Chiar Argan, repet, în admirabila versiune a lui Vitcu.

Al. Călinescu: De efect este demitizarea îndrăgostiților, din actul trei.

D. Nasta: E greu să descifrezi ce este molieresc și ce este „cătălinesc" în acest spectacol. El are cîteva caracteristici care au evidente puncte de plecare în text. De pildă, caracterul carnavalesc. Piesa a fost montată pentru a fi prezentată cu ocazia carnavalului din 1673. Și chiar de n-ar fi existat această intenție, ea există în text, o replică precizînd că: „putem să ne alegem fiecare cîte un rol, distrîndu-ne unul pe altul, *doar sîntem în carnaval*". Acest caracter carnavalesc, care respectă întru totul stilul contextual al piesei și își are deci justificat punctul de plecare, devine în spectacol un carnaval tragic. Este un accent pus de regizoare, deosebit de expresiv. Molière n-a scris o simplă comedie burlescă. Degajînd toate sensurile, un critic francez, René Iasinski, afirma recent că deși este o comedie-balet, piesa conține datele umorului negru. Să ne gîndim la prezența contradictorie a dramei lui Argan, în contrast cu comedia burlescă ce se joacă în jurul lui. Toate „renghiurile" înscenate lui Argan n-au decît o intenție parodică. Evident, parodicul are și el nuanțări diverse. Dat fiind că teatrul molieresc este influențat de contactul cu trupele italiene, el preia din canavaua burlescă anume elemente parodice. Dar parodia în spectacolul discutat naște prin contrastul pe care-l provoacă cu drama eroului umorul negru, care este fața tragică a farsei. A spune că nu este parodie în piesă înseamnă a nega umorul negru. Să ne gîndim numai la tirania medicaștrilor — bolnavul, de cîte ori este tratat (în spectacol) este de-a dreptul schingiuit! Aceste schingiuiri dau niște dimensiuni filozofice acestei drame, apropiind-o de — n-aș zice teatrul violenței — dar în orice caz de un tragic pregnant, subliniat cu precădere în finalul piesei, cînd pînă și elementul parodic se resoarbe în mitificarea „maladiei" lui Argan, care astfel devine destin. Să ne amintim că Planchon, cu Georges Dandin al său, a transformat o comedie-balet într-o dramă existențială de rezonanță tragică. Numai asemenea interpretări asigură punerea în circulație vie a textelor clasice. Nu se poate să ne propunem ca scop o circulație a acestor texte pentru informare, școlară sau de altă natură — pentru că, în fond, un spectacol în manieră tradițională nu face decît o informare asupra tradiției molierești, — mai ales pentru motivul că la noi nici nu există un lanț de montări de-a lungul timpului, în deplină continuitate istorică. Comedia franceză are un asemenea lanț de interpretări — cu intenții germinative, uneori — dar la noi nu a existat această continuitate. Treaba noastră este să facem astfel încît clasicul să consune cu noi. Punerea în circulație se impune doar atunci cînd găsim ceva apropiat de viața noastră actuală. Și în raport cu aceasta se pune problema modalităților de comunicare, care evoluează. La Maupassant, eroul se emoționa la culme cînd iubita trecea gardul și-și dezgolea gleznа. Astăzi... Sensibilitatea noastră este alta. De aceea, pentru a stîrni interesul, noi nu mai putem să rămînem la dezgolirea gleznei.

— Depinde de stil!

C. Buzoianu: Spectacolul este declansat de o etapă a sensibilității contemporane. Își poate permite orice în acest sens. În repetiții, climatul de improvizație permitea actorului o surprinzătoare libertate în diversitatea asociațiilor.

D. Nasta: Sînt un om foarte atașat stilului. Dar mă gîndesc că pentru a obține niște efecte de comunicare trebuie făcute unele translații stilistice. Există și concesii stilistice, în spectacol, în interes de actualizare, pentru a stîrni interesul față de parodie, pe date trăite de omul din sală în viața înconjurătoare. Să ne gîndim doar că, pornind de la text, aluziile la actualitate din teatrul lui Aristofan nu mai funcționează decît numai prin adaptare. Analog, se poate susține, asa cum o face regizoarea, că serenada lui Polichinelle trebuie adaptată în cheia de muzică ușoară.

— Efectele, care țin să cucerească publicul, nu bruiază oare acel fond filozofic de care aminteați mai înainte?

D. Nasta: Există spectacole de mare transparență, la care au acces spectatorii de elevată ținută și există spectacol cu ingrediente, de reală popularitate. Trebuie discutat la obiect. Mihnea Gheorghiu, mi se pare, vorbea de primejdia pătrunderii elefantului în porțelănărie. Nici inversul nu e de dorit. Și-apoi trebuie să ținem cont și de spectator, de fondul aperceptiv al acestuia, bazat și pe ce știe...

Al. Călinescu: Este binecunoscută butada lui Louis Jouvet, povestită și de Jean Vilar în „De la tradition théatrale": unui critic care îi reproșa că nu a respectat intențiile lui Molière, Jouvet i-a răspuns: „Tu lui as téléphone?" Și Jean Vilar comentează: „Hélas, Poquelin 00—00 ne répond pas". Așadar cred — în special după ce am ascultat atît de convingătoarea și de argumentata intervenție a d-lui Dan Nasta — că eterna problemă a „libertății" și a „respectului" față de textele clasice a fost elucidată — în acest caz — în termenii cei mai clari și cei mai decisi cu putință. Nu este vorba de a o acuza pe regizoarea Cătălina Buzoianu de crimă de „lèse-Molière". Important este că regizoarea ne-a oferit o lectură modernă, originală, contemporană, a textului lui Molière; dar și mai important este că această lectură, această viziune, este coerentă, se poate susține, este, cred întru totul posibilă (ceea ce nu înseamnă că este *singura* posibilă).

Șt. Oprea: În fond Cătălina Buzoianu nu face decît să continue, accentuînd atît cît crede de cuviință, procedeele lui Molière de construcție a caracterelor, căci Molière însuși îngroașă pînă la caricatură liniile caracterologice ale personajelor sale. Dacă ținem seama de faptul că principala atenție a autorului se îndrepta nu spre intriga propriu-zisă, ci spre comportarea personajelor potrivit logicii lor interioare, înțelegem ușor cît de fidelă îi rămîne regizoarea lui Molière, căci spectacolul ei nu se abate de la această linie; o urmează însă într-un mod foarte personal.

Al. Călinescu: Față de spectacolul cu Tartuffe al Naționalului ieșean (dau un exemplu recent și la îndemînă) — copie palidă și convențională a montărilor în stilul „Comediei franceze" — „Bolnavul închipuit" reprezintă a încercare de a rupe cu o așa-zisă „tradiție" (sinonimă de fapt cu rutină, conformism și lipsă de imaginație) și de a regăsi autentica tradiție a interpretărilor molierești (comedia dell'arte, farsa populară etc.).

Șt. Oprea: Eu găsesc excelent spectacolul „Tartuffe" realizat anul trecut de Marietta Sadova în „dulcele stil clasic", care ne-a dezvăluit un Molière-critic sever al moravurilor burgheziei, al ipocriziei religioase și al credulității fără limită. Ceea ce nu mă împiedică de fel să apreciez realizarea Cătălinei Buzoianu care ne-a prezentat, cu îndrăzneală și fantezie, un alt Molière, „Bolnavul închipuit", asupra căruia s-a aplecat după ce a lăsat la garderobă — cu respectul cuvenit — vechile mijloace de tratare a clasicilor și după ce și-a formulat un punct de vedere nou — chiar dacă nu întru-totul original — asupra comediei molierești.

D. Nasta: Există în teatrul modern nevoia de contact și convingere. Sensurile filozofice, pentru expresia lor scenică totală, trebuie să ajungă la aceasta.

Al. Călinescu: În acest spectacol ele nu ajung totuși decît difuz la spectator.

L. Leonte: Așa după cum s-a arătat, foarte pertinent, ne aflăm în fața unei interpretări a lui Molière. Textul e citit dintr-o perspectivă modernă, demistificatoare, nemulțumită cu ce i s-a oferit în interpretările tradiționale. N-aș vrea însă să absolutizăm această privire actuală. Noi nu tacem numai efortul lăudabil de a-l aduce pe Molière lîngă noi, ci și descoperim, printr-un proces în sens invers, că sîntem, într-o măsură, contemporani cu el. E ceea ce se numește permanența clasicilor. Pentru a o descoperi și valorifica la modul optim e nevoie de o continuă familiarizare cu autorii clasici. Revenind la spectacol, i-aș reproșa un abuz de mișcare în dauna textului. Sînt unele scene, prin actul al II-lea, pare-mi-se, unde pur și simplu nu poți auzi ce se spune pe scenă sub povara gesticulației excesive și care nu reușește să servească ceea ce trebuie totuși să rămînă esențial în spectacol.

D. Nasta: Cuvîntul trebuie să se miște plenar. Există acolo un text despre mașinăria misterioasă umană pe care aș fi dorit să-l ascult altfel decît alergînd după tramvai. Și această rupere a textului și excesivul joc de cearceafuri și altele sînt impurități...

M. R. Iacoban: Putem deci conchide că nu a fost trădat Molière în acest spectacol.

C. Buzoianu: Impurițile, dacă sînt, țin și de stilul nostru (este și acesta un stil) de a dispreți rigoarea stilistică. Nu știu dacă mi-aș fi permis acest lucru în „Tartuffe" sau „Don Juan" sau „Mizantropul". În „Bolnavul închipuit" atmosfera stranie a intermediilor (mulți exegeți asociază piesa „Visului unei nopți de vară" sau „Păsărilor" lui Aristofan) plasează întreaga piesă într-o altă dimensiune unde orice fantezie este posibilă. Regret că n-am avut mai mult decît am avut.

Carul lui Thespis, care vine misterios de dincolo de porțile scenei și pleacă la fel de misterios în neant, actorii care, la sfîrșit, își scot măștile pentru a-l omagia pe autor, autorul el însuși prezent și prezentat publicului în persoana actorului care îl joacă pe Argan, muzica inspirată a lui Nancy Brandes (după Charpentier), munca entuziastă și desigur chinuitoare a echipei, acesta este spectacolul, spectacolul unei trupe de astăzi, spectacolul Teatrului Național din Iași în anul 1971. Eu îl socotesc o manifestație pentru Molière și nu o parodie la adresa lui. Spectacolul parodiază doar ceea ce a parodiat și Molière. Dacă multe semnificații ale textului par actuale, a cui e vina? A lui Molière sau a noastră?

L. Leonte: Cred că ne putem opri aici. Intenția noastră nu a fost de a ajunge cu toții la aceleași concluzii. Spectacolul nu e perfect și nici realizatorii lui nu au pretins-o, dar incită la discuție, propunînd o optică personală, o lectură nouă a textului lui Molière, făcută aici și acum. Este o *interpretare* a lui Molière căreia i se pot aduce, desigur, amendamente însă nu i se poate contesta viziunea originală, efortul de a depăși tiparele cunoscute.

— Concluzie utilă și pentru considerarea cazului general al raportului clasic-scenă, regie-text. Diversitatea modalităților teatrale uzilizate de scenele noastre în prezentarea clasicilor este un efect al fecundei plurivalențe a acestora. Firește, pe acest teritoriu, confruntarea nu este numai posibilă, ci și necesară. Inclusiv în planul ideilor.

AI. I. FRIDUȘ

ITINERARII ÎN DRAMA ISTORICĂ

Drama istorică s-a impus multă vreme conștiinței exegeților și manualelor școlare printr-o singură direcție și într-o singură accepție: de cîte ori era pomenit, termenul evoca automat constituția estetică statornicită de Hasdeu, Alecsandri, Delavrancea, Davilla, Iorga. Această direcție, continuată de unele piese ale lui Victor Eftimiu sau Ion Luca, nu este însă unitară și mai ales nu e unică. Căci există și o linie a dramei moderne de inspirație istorică, pe care a inaugurat-o Mihail Sorbul, cu două piese scurte **Praznicul calicilor** și **Săracu' popa** și au ilustrat-o, printre alții, Camil Petrescu, cu indiscutabilă autoritate, Lucian Blaga, Alexandru Kiriițescu, iar mai aproape de noi Laurențiu Fulga, Horia Lovinescu, Al. Voitin, Alexandru Popescu, Ilie Păunescu, Ion Omescu și Paul Anghel; cu a sa **Săptămîna a patimilor**, se încheie probabil o perioadă a acestui tip de dramă

Modernitatea privește nu numai intenția de desacralizare, (care, la un examen atent, se observă că însoțește totdeauna perspectiva dramaturgilor noi asupra epocilor revolute și modelelor lor literare, în acest sens eroii antici ai lui Shakespeare fiind demitizați în raport cu cei ai epopeilor homerice, sau Jeanne d'Arc a lui Shaw față de cea a lui Schiller, ori Ion Vodă al lui Sorbul față de cel al lui Hasdeu) ci o expresie schimbată a tragicului, cu justificări mult mai ramificate; de asemeni, o structură polifonică a compoziției, căutînd a dezvălui interdependențele eroului cu lumea și cu psihismele vremii; și, mai cu seamă, un altoi alegoric al faptelor de odinioară pe stări de spirit contemporane. In acest fel, oricare piesă istorică realmente modernă, fie că e scrisă de Camus sau de Brecht, de Miller ori de Diego Fabbri, de John Arden sau de Horia Lovinescu, e o încercare de a explica lumea de azi prin argumente istorice. Nu altfel procedează Paul Anghel cu a sa „ipoteză de veac eroic moldav", reluînd, prin Delavrancea, cronica lui Ureche despre domnia lui Ștefan cel Mare pentru a defini, în cadrul unor împrejurări de excepție, constante de spirit și de destin românesc. Drama tradițională, clasicizată, era preocupată în principal de faptul istoric, mai mult sau mai puțin încărcat de semnificație: drama istorică modernă își propune mai curînd geografia spirituală a unei epoci, investigată pe întregul ei relief și la acele cote de unde sensurile se prelungesc pînă în actualitate. In acest fel, figurile istorice nu sînt demitizate ci remitizate, construindu-li-se o nouă legendă, mai rațională. **Săptămîna patimilor**, evocarea zilelor crunte cînd voevodul mușatin se retrăgea tragic dar niciodată deznădăjduit din fața puhoaielor otomane, calculînd omenește cu ai săi și uneori peste neînțelegerea lor toate posibilitățile de a dăinui și de a înfrînge timpul vrăjmaș stabilității, reia, într-un fel, aparatul și chiar turnura dramei romantice. Dar, deopotrivă, neagă drama anterioară, prin subordonarea eroului și faptelor sale, unei meditații despre permanența națională, cu tendința, ambițioasă, de a oferi și o explicație universală în ambianță umanistă. Tocmai de aceea și la noi și aiurea, acestui tip de teatru, antirapsodic, i s-a zis **politic**, fiind prizat, cu interes, ca o formulă caracteristică artei postbelice.

O anume nedesăvîrșire, în cazul acestei piese a lui Paul Anghel — și, mai acuzat, în prima versiune a „basoreliefului dramatic" **Viteazul** — vine din nehotărîrea, greu de biruit, între epica istorică tumultuoasă, dinamică în esență și divagația filozofică, statică și pletorică. Și deși, în cea mai mare parte a ei, **Săptămîna patimilor** a izbutit o sinteză între aceste două direcții divergente, fiind, desigur, o producție întru-totul reprezentativă a genului, ea ar putea să însemne și ultima producție reprezentativă **de acest tip** a dramei istorice. Căci cu cît își relevă mai clar aspirația ei fundamentală, cu cît devine mai politică (mai violent subiectivă sub unghi politic — cum zice Sartre) și deci mai străvezie în analogiile ei cu contemporaneitatea, cu atît se arată mai convențională în aparența ei istorică, și cu atît își argumentează mai acut dreptul la expunere directă, nu încifrată, a ideii. Firește, e un proces de durată; el va aduce, probabil, alte modalități de a restitui pe scenă generațiilor noi realitatea tulburătoare pe care n-au trăit-o și a cărei amintire o conservă cu sentimentul inebranlabil al moștenirii de ființă.

Cu o scriitură aleasă și o orchestrație amplă a motivelor fundamentale, piesa a fost însă incolor așezată în scenă la Cluj anul trecut, întîia ei premieră dînd unora senzația neteatralității. La Naționalul bucureștean ea și-a destăinuit o bună parte din valorile specifice, acțiunea învolburîndu-se printre bolovani și bîrne, bătînd în metereze aspre de butuci legați și molcomindu-se în corturi, în poiene, în ceasuri scurte de răgaz și gîndire, aducînd ca într-o revărsare biserici pe roate — clintite din temelii și pornite pentru ca să poarte cu ele inefabilul suflet popular, — solii cumplite, placide ori viclene, iubiri și visuri retezate, mînii crude, generozități gratuite, uri dospite în otravă, fulgerări irizate de nestemate și ciocnete perfide de mătănii. Plastic, prin talentul robust al scenografului Ion Popescu-Udrește, spectacolul sugera un ev frust, de bărbăție și anevoinți, dar interpretarea n-a urmat decisă această sugestie, căci țipătul și șoapta, pornirea năvalnică și încordarea mută n-au alternat totdeauna cu înțeles, ba uneori fără nici un înțeles, din simplă poză actoricească, ori obișnuință de a răcni, a se buluci și a încremeni ori de cîte ori vine vorba de vreo bătălie. Structura regizorală, concepută serios, arhitecturată cu temeinicie, nu a dobîndit și un stil în destule tablouri dominînd doar forma brută a expunerii, o expunere francă și chiar cu fior, dar fără metaforizări, cu distorsiuni de ritm și colorit. Poate că textul invita la o viziune mai suplă și mai rafinată, căci portretul eroului și cel al epocii sînt foarte nuanțate de către autor; semnele și semnalele liturgice, de pildă, sînt în piesă doar elemente de contrast, repere ale unei polemici cu timpul, nu motive constitutive ale atmosferei, lucrarea fiind modern laică în toate obiectivele ei. De aici și necesitatea de a căuta rațiuni contingente pentru actele personajelor și, în genere, necesitatea de a așeza pe scenă drama istorică într-o manieră mai stilizată, care să potențeze ceea ce Eugen Lovinescu admira de pildă în **Letopiseții** lui Sorbul, — „puterea de creație psihologică a eroilor" — punîndu-se cît mai distinct pe parcursul narației bornele dezbaterii interioare și exterioare.

Acest lucru s-a izbutit, în spectacolul evocat, mai cu seamă prin Gheorghe Cozorici (Ștefan), Constantin Dinulescu (negustorul meridional Iacopo), Silvia Popovici (Euxinia), Costel Constantin (Mihail, sfetnic și cronicar al domnului) și Florin Piersic (Kesarion, sihastrul) reprezentația căpătînd, prin ei, o orientare pe care lectorul textului o presupunea, în sensul complexității interioare și a simplității exterioare. Dar prin majoritatea celorlalte apariții, această orientare e contrazisă, personajele episodice aruncîndu-se în scenă cu o vînjoasă destoinicie pentru ca să iasă interzise, de-a-ndăratelea, sau să rămînă amorțite, hibernînd în plan secund în timp ce în planul prim au loc explozii solare. Unii nu fac decît „să execute soldățește indicațiile" — cum ar fi spus Ion Sava. Căpătăm din parte-le impresii pe cît de tari, pe atît de volatile — nu însă și imagini.

Efortul interpretului principal s-a soldat cu o izbîndă limpede și frumoasă, în care numai glasul, spre final, mai are a se reține. Dialogurile voevodului cu solii, cu femeile, cu războinicii și cu sine însuși sînt mereu schimbătoare, ironice, meditative, impulsive, stăpînite, conturînd o personalitate extraordinară, care gîndește deductiv, avînd, dincolo de indivizi și momente, intuiția genială a întregului și devenirii.

Oricum, spectacolul dă privitorului o idee certă despre virtuțile dramaturgului. Anul trecut mă întrebam, într-un articol, „De ce n-au reușit scenic piesele lui Paul Anghel?". Acum, întrebarea aceasta nu mai are obiect. Rămîne să-l așteptăm pe scriitor exersîndu-și și nemijlocit facultatea creatoare în materia fierbinte a actualității, pe care o cercetează deocamdată cu alte unelte decît ale dramaturgului; poate pregătindu-se...

Cît despre această formulă a dramei istorice moderne, avînd în vedere exemplarele produse pînă acum, este greu să se mai presupună, în continuare, altceva decît creații care să varieze modalitatea, unghiurile de conspect și cantitatea de istorie propriu-zisă.

VALENTIN SILVESTRU

Bîrlad

ACEȘTI ÎNGERI TRIȘTI

de D. R. Popescu

Distinsă, în 1969, cu premiul de dramaturgie al revistei „Teatrul", piesa „Acești îngeri triști" a fost inclusă de autor într-un volum purtînd același titlu. Reluarea titlului pe coperta cărții poate să vizeze lumea pe care o explorează, cu predilecție, autorul dar și o anume ierahizare, în funcție de care, cea mai reprezentativă lucrare dramatică a lui D. R. Popescu rămâne „Acești îngeri triști". Apreciere pe care avem toate motivele să ne-o însușim, găsind, în felul acesta, pe deplin justificată opțiunea Teatrului de Stat din Bîrlad pentru respectiva piesă, ale cărei valențe dramatice oferă reale posibilități de fructuoasă implinire scenică. Spunînd aceasta, nu intenționăm să supralicităm virtuțile autorului în planul construcției dramatice, pentru că nu ele primează. De altfel, schema piesei amintește de cea a filmului „Gustul mierii", iar rezolvările scenice nu depășesc uneori soluția nepretențioasă a două personaje care dialoghează, unul dintre ele părăsind prompt scena atunci cînd apare alt personaj ș.a.m.d. Toate acestea sînt însă neesențiale. Există suficiente piese „bine" scrise, de o savantă complexitate a angajării scenice a personajelor, dar care nu spun nimic, pentru a le prefera una scrisă de un prozator care nici pe scenă nu-și trădează mijloacele, utilizîndu-le însă cu eficiență și fervoare, în surprinderea unui inedit peisaj uman. Pentru că, în pofida simplității construcției, piesa „Acești îngeri triști" reușește să comunice vibrant o sumă de adevăruri, cu accentuate funcții satirice și reflexive. Personajul principal, Ion, este un „furios", pornit cu inverșunare împotriva acelora care, prin ipocrită prietenie și veroase mașinațiuni, l-au deposedat de încrederea în oameni.

Delincvențele pentru care a trebuit să ispășească nu erau de altfel, decît efectul relei credințe cu care cei pe care îi întîlnise în viață au răspuns bunei sale credințe. Un destin asemănător și-a pus amprenta pe adolescența celuilalt personaj principal, Silvia, care ascunde, sub o înfățișare de dezabuzată bravadă, un suflet sensibil, însetat de înțelegere și simple bucurii ale vieții. Întîlnirea acestor personaje va prilejui considerarea ambelor existențe în perspectiva unei posibile povești de dragoste. Poveste care nu se realizează însă, deși în întîmpinarea ei eroii vin cu toată rezerva necheltuitelor lor disponibilități, cu toată setea de frumos a unor suflete profund contrariate de drama pe care au trăit-o. Impresionantă și chiar paradoxală este tocmai intensitatea cu care aceste personaje se dăruiesc unor aspirații elevate, vestejind din respectiva ipostază ipocrizia, lașitatea, lichelismul. Sub tirul acuzațiilor lui Ion, atît Petru, cît mai ales Cristescu și Marcu apar sub adevărata lor înfățișare, mascată fie de o demagogică motivație a unor fapte reprobabile, fie de o veselă iresponsabilitate. In realitate, toți aceștia sînt pe deplin responsabili de traumatizarea sufletească a lui Ion și a Silviei — îngeri triști care, refuzîndu-se compromisului, își vor continua demersul către inimile oamenilor, către comprehensiunea celor ce-i vor ajuta să-și recupereze propriile lor existențe.

Spectacolul bîrlădean împlinește, la un nivel meritoriu, posibilitățile dramatice ale textului. Nu lipsită de unele stridențe datorate reconstituirii, cu o cam frustă fidelitate a cadrului de „bîlci" în care se desfășoară acțiunea, scenografia (Al. Olian) vădește disponibilități pentru o degajată și cursivă organizare a mișcării scenice. O simplă perdea se lasă la momentul oportun peste imaginea trompetistului a cărui melodie revine ca un leit-motiv, aducînd note de comic burlesc și difuz lirism.

Regizorul Tiberiu Pența a subsumat mișcarea scenică aspectului de dezbatere al spectacolului, asigurînd astfel convergența mijloacelor de expresie și funcționalitatea lor. E vorba de o anume simplitate a montării care, e drept, lasă descoperite carențele arhitecturale ale piesei, dar favorizează orientarea distribuției către o interpretare în limitele firescului și ale unui discret patetism. În centrul spectacolului se situează, așa după cum cere și textul, Ion, interpretat cu remarcabilă vervă acidă de Titorel Pătrașcu. De menționat omogenitatea jocului interpreților, de la Smaranda Manoliu-Herford, plină de sinceritate în durerea pe care-o bravează printr-un comportament aparent cinic, și pînă la Gheorghe Gheorghiu — pitoresc într-un rol care implică, pe o mare întindere a conflictului, pantomima. Eudoxia Bugetescu, Aurel Ionescu, Ion Andrei și Adrian-Emil Mișcu realizează corect, uneori chiar pregnant și cu efect, personajele cerute de text. Astfel stînd lucrurile, mi se pare mai puțin important să semnalăm unele atenuări ale reliefului interpretării, impunîndu-se a fi apreciat efortul colectiv, consonant, de relevare cu acuratețe a valorilor unui interesant text original.

AL. I. FRIDUȘ

EXPOZIȚIE DE AFIȘ

Studenții Facultății de desen din cadrul Institutului pedagogic Iași au găsit un mod original de a-și exprima cu toată plenitudinea încadrarea lor la entuziasmul cu care întîmpinăm semicentenarul partidului: o expoziție de afiș axată pe sărbătorirea din mai.

Lucrările expuse în sala Victoria din Iași au impus deopotrivă teme și mijloace ingenioase de realizare cît și talente de plastică populară. Grafica afisului primește astfel o meritată reparație, dată fiind absența ei din expozițiile colective.

Dacă ar fi să remarcăm doar „Pacea" lui D. Bejan, „Triumf" de Dan Bartoș sau „Din granit" de Aurel Popescu, ca să alegem modalități cît mai variate și încă ar fi o certă promisiune că decorativul cu această funcționalitate se cuvine cultivat și pentru ceea ce reprezintă în sine ca artă.

De altfel, în general, expozițiile organizate în ultimii ani de studenții acestei facultăți ilustrează o activitate dintre cele mai interesante și susținute, privind formarea artistică a viitorilor profesori

IOAN NĂSTASE

Cu adevărat generoasele saloane de la Casa Universitarilor — Iași găzduiesc în prezent expoziția de pictură a unui modest amator Ioan Năstase, afirmat timid prin cîteva colective ocazionale.

Cu atît mai plăcută e constatarea că, neluînd în seamă inerentul tribut plătit stîngăciilor de tehnică și influențelor, avem de-a face cu un deosebit de sensibil observator al universului floral și, mai ales, cu un viguros colorist. Ioan Năstase are predilecție pentru paleta sobră, dominată de un verde monoton și somnolent, din care își extrage o gamă surprinzătoare de calină reușind să fie convingător în majoritatea lucrărilor. Principalul e că în realizările sale cele mai valoroase („Petunii" — „Toamnă la Breazu" — „Flori de gutui" — „Liliac alb") Ioan Năstase nu umblă la meșteșug, ci pictează cu dezinvoltura celui care nu se știe ascultat atunci cînd tredonează. O face doar pentru încîntarea sa, dar — fără a-și da seama că ne transmite intact fiorul acelor clipe de unică vibrație sufletească.

SCRISOARE

Din revista „Argeș" nr. 3/1971 am aflat că „Teatrul de hîrtie" organizează un concurs de dramaturgie cu piese într-un act și că lucrările premiate vor fi montate la teatrul din Pitești. Lăudabilă inițiativa, dar „la concurs pot participa numai membri ai Uniunii Scriitorilor sau ai Fondului Literar". Această precizare așează lucrurile într-o lumină mai puțin favorabilă inițiatorilor. Fiindcă era de așteptat ca un astfel de concurs să ofere posibilitatea de a se afirma în primul rînd unor autori dramatici mai puțin cunoscuți, mai puțin publicați — într-un cuvînt, neconsacrați.

In cazul de mai sus, e firească întrebarea: *cui prodest?* Unor scriitori consacrați, ale căror piese n-au fost puse în scenă pînă acum la teatrul „A. Davilla" din Pitești? Poate teatrului local care, oricum, cultivă dramaturgia originală — și nu fără succes? Se pare că prima variantă e mai plauzibilă.

Și aceasta o face o publicație în care a avut loc de curînd o dezbatere interesantă pe tema spiritului muntean în literatură. Dar între a spune și a face...

Ești silit să constați cu stupefacție că, după unii, spiritul muntean trece obligatoriu pe la Fondul Literar. Simptomul nu poate fi trecut cu vederea. Mai ales că se manifestă la o revistă a cărei serie nouă debutase deosebit de promițător.

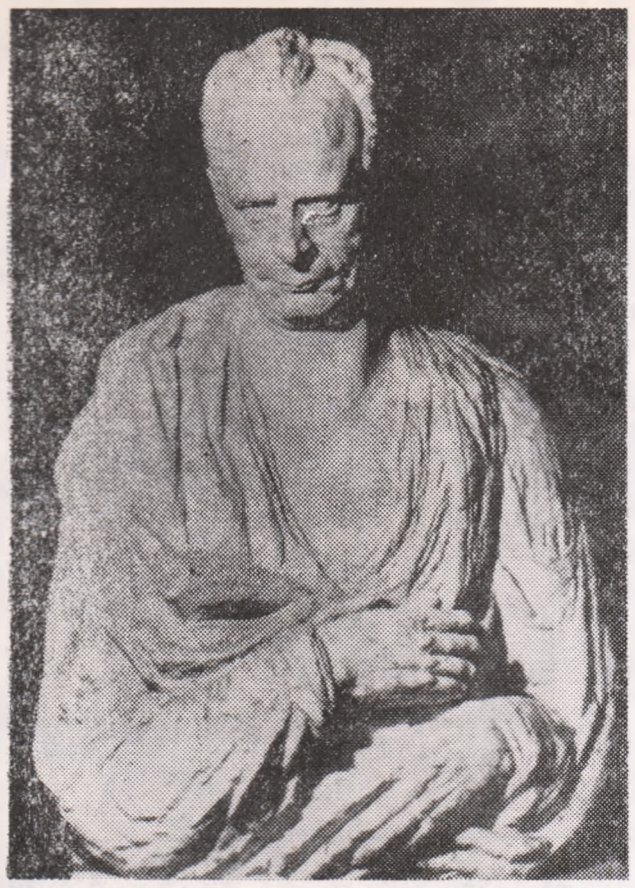
NICOLAE RUCĂRBANU
Cîmpulung-Muscel, jud. Argeș

DE CE PE CANALUL DOI?

Televiziunea a inițiat nu prea demult o prezentare a activității pe care o desfășoară membrii filialei U.A.P. din Iași. Au fost realizate filmări în ateliere, s-au găsit și unele formule sugestive de încadrare a acestei intense activități, atît în tradiția școlii ieșene de pictură cît și în ritmul orașului contemporan, într-un cuvînt pare că s-a făcut o treabă bună, pe care atît cei în cauză cît și telespectatorii moldoveni o așteaptă cu viu interes și legitimă mîndrie.

Ori am aflat că filmul a fost totuși transmis cîndva, dar pe canalul doi, deci exclusiv pentru uzul ariei bucureștene. De ce o asemenea limitare, nu putem înțelege, datorită căreia tocmai cei interesați n-au putut vedea nimic și de ce nu s-a procedat logic și firesc, așa cum, de pildă, s-a făcut cu emisiunea realizată la cenaclul U.A.P. din Bacău? Probabil fiindcă la Iași e... filială!

Oricum, sugerăm forurilor în drept cuvenita „reparație", adică o reprogramare a teleemisiunii respective și pe canalul unu, cel care ajunge și în părțile Moldovei.



ROMUL LADEA : „Lucian Blaga"

ROMUL LADEA

Personalitate artistică viguroasă dar și interpret duios al sentimentelor omenești, Romul Ladea exprimă patosul romantic al unui îndrăgostit de plaiurile natale și de oamenii cărora le-a găsit corespondențe plastice evocatoare.

Călit de tînăr în flacăra anilor Unirii cu țara de dincoace de munți, a păstrat intactă această incandescentă dragoste de patrie pentru tot restul vieții. Contemporan cu marii expresioniști și abstracți pe care i-a cunoscut în tinerețe pe drumurile sale de ucenicie prin străinătăți, el a preferat — la fel cu marea majoritate a sculptorilor români dintre cele două războaie mondiale — lecția de artă constructivă a lui Emile Antoine Bourdelle, după ce în țară primise botezul de foc al întîlnirii cu zbuciumatul Dimitrie Paciurea. Această dublă influență se va dovedi în dualitatea stilistică a operei lui Ladea, pe care o menționa criticul de artă Vasile Beneș, cu ocazia expoziției de la București din anul 1958.

Născut în satul Jitin din Banat, va duce cu sine imaginea fabuloasă, colorată cu întorsături stilistice de duh, a unor prototipuri legendare de mindrie și bărbăție. Acesta este duhul întruchipărilor sale mitice și felul în care-i concretizează plastic pe **Iovan Iorgovan**, pe **Strimbă-lemne**, pe un **Țăran** din satul său natal. Pornind de aici, particularizînd dar și generalizînd totodată portretistic, va crea seria eroilor marii răscoale a lui **Horia, Cloșca** și **Crișan**, caracterizată prin înălțimea etică a conținutului dar și prin surprinzătoare soluții plastice. Dinamica unor volume rectangulare, cînd ascendente, cînd puse pe simetrii în unghi, accentuarea barocă a unor caractere ieșite din obișnuit l-au condus la metafore de o mare elocvență. Fruntea încrețită a lui Horia apare ca un brad în trunchiul căruia vremea și-a încrustat durerile, iar fața îi este grimasată homeric, ca o mască tragică de teatru antic.

Forței celui care învinge șarpele răului (Iovan) și care este șăgalnic îndulcită de mustața strengărește întoarsă, i se adaugă vigoarea și inteligența calului său de poveste. În creația îndrăgostitutului de forță năprasnică, de ritmuri involburate și răsuciri expresive neașteptate, urmează galeria portretelor de **Cronicari** și de bărbați luminați ai neamului, chipurile lui **Bărnuțiu, Inochentie Micu, al Tinărului Voevod** (ilustrație la Eminescu). În acest gen de opere, Ladea își aplică fericit știința construcției și darul de a prinde caracterul, pentru a realiza imagini sintetizatoare, caractere epice unice. Canalizîndu-și puterea de investigare în adîncurile psihicului, va da viață celor dragi, **Tatălui** său Gheorghe, **Fratelui Toma, Fiului** său Ion. La fel ca și în plăsmuirea Cronicarului, în acest fel de portrete „Ladea vine să afirme, pentru a-l repeta pe Ion Frunzetti, valorile sufletești și ale primordialității conținutului, într-o artă în care alunecarea spre tehnicism paște pe fiecare tehnician".

Ar fi încă de spus despre fina spiritualitate a busturilor lui **Lucian Blaga**, a lui **Ion Popovici-Bănățeanu**, despre calma forță a proiectului de monument al **Doctorului Petru Groza**. Dar nu putem încheia enumerarea lumii de statui pe care i le datorăm, fără să amintim o ultimă serie de basoreliefuri și mici grupuri compoziționale, pe care în mod excesiv de modest le numea „glume de argilă arsă". Nudurile și figurinele sale feminine, amintind de amestecul de puritate și senzualitate din ultimele creații ale lui Renoir, dar mai ales **Maternitățile** și **Frații** redau iubirea cea mai adîncă și nostalgia, dorul de bine și de frumos, specific plaiurilor „mioritice".

ALEXANDRU GH. POPOVICI

SUPERPRODUCȚIA CINEMATOGRAFICĂ

Superproducția combate firescul cotidian, anulează efemerul și conjugă spectaculosul arhitectonic cu grandoarea figurației, dinamica vie cu monumentalul, epocalul cu eroismul legendar al personajelor în așa fel încît se desparte net de producția curentă, obișnuită.

Abstracție făcînd de înclinația producătorului de a stupefia publicul, superproducția a izvorît din tendința cineaștilor de a exploata imensele posibilități ale tehnicii cinematografice în viziunea lor personală, precum și din tentația de a le utiliza pentru ilustrarea unei concepții filozofic umane. Aceasta și-a găsit subiectele mai ales în istorie.

Fără a nega o anume paternitate cinematografiei italiene dinaintea primului război mondial, s-a căzut totuși de acord de către cei mai mulți critici cinematografici că superproducția și-a făcut apariția viabilă pe ecranul american, în anii 1915—1916 datorită eminentului cineast D. W. Griffith, cu filmele „Nașterea unei națiuni" și „Intoleranță". În „Nașterea unei națiuni" D. W. Griffith s-a oprit asupra războiului de secesiune și a filmat exterioare vibrante, a construit decoruri majestuoase în care au evoluat armate de figuranți.

În „Intoleranță", celebrul regizor a mobilizat toate resursele masive ale cinematografului pentru a dezvolta o temă generoasă: neînțelegerea, neîngăduința oamenilor, în timp și spațiu, față de dragoste și caritate. De menționat folosirea pentru prima dată a alternanței planurilor cinematografice în cadrul unui montaj excepțional, obiectivul de luat vederi situîndu-se astfel în același timp pe mai multe locuri, fapt pe care l-a subliniat T. Caranfil, în volumul „7 capodopere ale filmului mut", drept o cristalizare a cinematografului ca artă independentă.

Cele patru episoade—scrie Georges Sadoul — vor alterna. La început, apele se vor fi despărțit, lente și calme; dar încetul cu încetul se vor apropia și se vor îngroșa, tot mereu și tot mai iute, pînă la deznodămînt, cînd se vor topi într-un torent unic de emoție violentă. Aceasta e o reproducere a vorbelor lui Griffith însuși („Istoria cinematografului mondial", Ed. științifică — 1961).

Superproducția nu furniza încă emoții gratuite. Dar, anii trec. Apare impresionantul „Ben-Hur" după romanul lui Lewis Wallace, cu Ramon Novaro, May Mac Avoy și Francis X. Bushman, film care este proiectat pe toate ecranele lumii, cu beneficii uriașe pentru producători. S-a afirmat că nici reeditarea modernă a lui Ben-Hur nu a putut egala versiunea mută a acestui film, într-atît era de veridică și monumentală evocarea istorică. Să subliniem, între altele, trepidanta întrecere de care romane dintre Ben-Hur și Messala, rivalul său. Ambii erau angajați într-o cursă terifiantă în care, tot pentru prima dată în istoria cinematografiei (1923), s-a plasat camera de luat vederi în așa fel încît a reușit să filmeze pămîntul de sub copitele cailor. Apoi, acea succesiune a scenelor de ansamblu (pista, loja imperială, publicul, concurenții) și scenele de plan apropiat și prim-plan (apropierea violentă între carele celor doi adversari, mașinațiile lui Messala pentru a-l lichida pe Ben-Hur, biciuirea cailor, ciocnirea roților) sau de gros-plan (fizionomia panoramic amplificată a adversarilor) a stîrnit deopotrivă entuziasmul spectatorului și al criticii.

Deși dur prin existența unor asemenea secvențe, filmul nu era șocant. Nici efectele nu erau facile. Superproducția nu constituia un scop în sine.

Din ceea ce a urmat, spicuim doar cîteva realizări: „Cleopatra" a lui Cecil B. de Mille, cu Claudette Colbert. „Cruciadele", cu Loretta Young și Henry Wilcoxon, „Corsarul" cu Fredric March, „Misiunea brigăzii 41" după poemul lui Tennyson sau „Robin Hood", ambele cu Errol Flynn și Olivia de Havilland.

De netăgăduit, însă, că superproducția complinește și un rol psihologic, nu rareori educativ, bine conturat. El derivă din însăși structura ființei omenești. În fiecare din noi dăinuie o tendință de survolare a cotidianului, dublată de o intenție de relaxare, precum și de o admirație certă pentru acțiunile stenice ale eroilor încleștați în lupta cu forțele potrivnice. Într-un articol, Sanda Crețulescu, o accepta ca un fel de **„enfance de l'esprit"** („Facilități și străluciri" în revista „Cinema", nr. 9/1963). Credem că, în adevăr, e un termen adecvat. „O copilărie a spiritului" pentru că ea corespunde setei de romantism, etern și universal uman, pentru că această copilărie face abstracție de noțiunile de spațiu, de timp și de persoană.

Dar publicul urmărește și propria lui instruire, superproducția putînd să aibă un caracter informativ și educativ, bineînțeles, dacă regizorul lucrează cu probitate.

Din păcate, unele superproducții au degenerat prin solicitarea excesivă a senzationalului, urmărindu-se doar recorduri de casă. S-au născut astfel „filmele-elefant" și unde strică nu atît montarea supradimensionată cît denaturarea adevărului istoric, violența și brutalitatea.

Exemple? „Mongolii" și „Cartagina în flăcări". Dificultatea pentru spectator constă tocmai în operația de a discerne cele două categorii de producții.

Pe linia noastră de argumentare, filmele de după 1945, ca „Wikingii", „Corăbiile lungi", „Cleopatra", „Căderea Romei", „Spartacus", „Faraonul" (sobru) și chiar „Ulysse" al anilor 1950 și-au justificat marele succes de public dată fiind tema lor eroică, reală sau legendară, oricum de valoare, cît și ilustrarea cursivă a temei în imagini color, cu plurivalență artistică apta să ofere o satisfacție certă.

În aceeași ordine de idei, ne rămîne ca exemplu memorabil plusul de vibrație interioară pe care l-a adus muzica de film a lui Mario Nascimbene, ale cărei acorduri au accentuat sugestiv acțiunile războinice ale Wikingilor, autorul lor creînd un leit-motiv în ritm de marș alert și majestuos.

*

Superproducții s-au turnat și la noi în țară. De exemplu: „Neamul Șoimăreștilor" după romanul lui Sadoveanu, „Darii" sau „Columna" și care, deși nu tăinuiesc o inspirație apuseană, totuși au subordonat spectaculozitatea unei idei valoroase. La fel, și cu un mai mare accent asupra rolului educativ, este „Mihai Viteazul" — filmul lui Sergiu Nicolaescu. Filmele acestea constituie acte de cultură națională.

1916 și 1971. Un interval de 55 de ani. La un pol al timpului „Intoleranța" lui D. W. Griffith și la celălalt noua supraproducție românească: „Mihai Viteazul" de Sergiu Nicolaescu, al cărui succes de public și de critică este aproape omogen. Ambele, în serviciul unor idei mărețe.

Filmele de natura celor amintite ridică întrebarea dacă trebuie să respecte pînă la identificare adevărul istoric. Cred că nu. O confruntare, da. În spiritul epocii respective. În fond, nu avem de-a face cu o peliculă documentară iar iubitorii de cifre absolute — în măsura în care vestigiile istorice nu sînt și ele pînă la un punct relative, — își pot verifica cunoștințele lor în materialele oficiale existente.

Spunea cineva că filmul nu este tot una cu un curs de istorie. Desigur, arta este artă. Ea înseamnă și inspirație, și talent și fantezie inventivă. Ca orice creație ea „reclamă sforțări și presupune dificultăți". (D. I. Suchianu). Dar creația mai înseamnă bun gust și sens umanist asimilat artei. Și superproducțiile nu pot face excepție de la exigențele artei.

Or, așa cum a subliniat tovarășul Nicolae Ceaușescu la întîlnirea cu creatorii din domeniul cinematografiei, „trebuie pornit de la preocuparea de a realiza o dozare rațională a tuturor genurilor. Nu putem face numai filme istorice sau numai filme sociale, trebuie să îmbinăm armonios toate genurile".

Bineînțeles cu specificarea anume făcută de secretarul general al partidului: „preocupîndu-ne de această diversitate de exprimare cinematografică, să avem permanent în vedere scopul pentru care creăm, să ne gîndim mereu pentru cine realizăm aceste filme, ce trebuie să comunice ele".

SPIRIDON PROCA

D. GURIȚĂ : „Crochiu"

opera de stat Iași

ROMEO ȘI JULIETA

Montarea baletului Romeo și Julieta pe scena Operei de Stat din Iași marchează afirmarea unei etape distincte, începută de mai multe stagiuni, etapă caracterizată de încercarea de a oferi spectatorului o viziune modernă asupra plasticii mișcării coregrafice. Apărut, astfel, din necesitatea de a atesta valoarea unor montări anterioare prin abordarea într-o manieră modernă a unei partituri clasice, baletul Romeo și Julieta se dovedește în mare măsură o reușită.

Dacă în concepția clasică a lui Iavrovski — primul realizator al acestei opere coregrafice—în baletul Romeo și Julieta — se urmărea redarea fidelă a succesiunii evenimentelor dramatice ale piesei lui Shakespeare, respectînd în felul acesta atmosfera de epocă și gradația tensiunii tragice, maestra Mihaela Atanasiu plurifică dominanta piesei — iubirea — atît prin esențializarea coregrafiei create pentru „marii îndrăgostiți" și urmărirea acestui efect pe tot parcursul spectacolului, cît și prin multiplicarea cuplurilor ce reflectă același patos erotic.

Se poate spune că, în ceea ce privește tragedia lui Shakespeare, baletul suferă de o oarecare unilateralizare, tema erosului fiind singularizată și acest lucru se datorează în mare măsură personajelor care par, în spectacolul ieșean, „adiacente"; este vorba de Paris, Benvolio, pater Lorenzo și, oarecum, Tybald. Lipsa unei reliefări caracteriale conforme textului tragediei duce la impresia — care este, credem, chiar ideea coregrafiei — că, neimplicați direct într-o poveste de dragoste, eroii devin obscuri. Această nedefinire precisă a unor caractere „adiacente" care atenuează conflictul menit să creeze antiteza sentiment nobil-interes meschin este echilibrată de elementul modern introdus prin ansamblul-cor vorbit, prin mișcarea pantomimică a acestuia, culminată cu moartea tragică a lui Mercutio și Tybald — una dintre valoroasele realizări coregrafice ale Mihaelei Atanasiu. De asemenea, deschiderea spre public, ancombrarea acestuia la participarea directă prin intrări din sală, deși nu este o noutate, servește spectacolul tocmai în sensul acestei echilibrări.

Astfel, dacă nu este realizată complexitatea datelor piesei lui Shakespeare, sînt menținute și accentuate sensurile majore ale acestei opere nemuritoare: nobletea și sublimul iubirii, triumful acestui sentiment peste moarte. De altfel, transmiterea unui mesaj singularizat și de aceea mai pregnant, mai zguduitor (și aș cita aici exemplul edificator al lui Bejart) ni se pare a fi rațiunea existenței, țelul pe care trebuie să și-l propună orice creator modern în arta coregrafică.

Oferind deci o altă structură subiectului — posibilă — și datorită generozității partiturii lui Prokofiev — M. Atanasiu își concentrează atenția asupra iubirii. Sensibilă la diversitatea de reflectări a acesteia, maestra de balet a creat pentru Romeo și Julieta mișcări de o mare varietate, izbutind, de multe ori, să redea ampla gamă a trăirilor pe care le implică dragostea, realizînd totodată o interesantă traiectorie a devenirii în iubire. Am menționa acel adagio care evocă celebra „scenă a balconului": este, prin dans, o fericită îmbinare de naivitate copilărească, de fericire debordantă, de tristețe metafizică la atingerea culmilor împlinirii etc.; evitînd unele prize cu o oarecare nuanță de trivial — deși, de ce să nu recunoaștem, extazul poate să se cristalizeze și în forme grotești, bizare — această scenă ar putea deveni unul dintre momentele de rezistență ale spectacolului.

Coregrafia creată de Mihaela Atanasiu a întîlnit maturitatea scenică a Nataliei Vronschi-Gașler, o Julietă convingătoare, sălbatică și tandră, naivă și rafinată — ipostaze create netorțat prin posesia unei capacități deosebite de a transmite pasului modern tinețea consacrată a formei clasice. Mă opresc în special asupra lui Ion Rusu, un Romeo ideal prin calitățile sale fizice. Ion Rusu se află la apogeul carierei sale și posibilitățile sale ar trebui, credem, exploatate mai mult. Amplitudinea mișcărilor, eleganța și în același timp preciziunea expunerii textului coregrafic, profundele resurse lirice, degajarea în exprimarea acestora au determinat momente de o autentică revelație scenica a unuia dintre cele mai dificile roluri masculine din repertoriul de balet.

Remarcabilă prezența lui Gh. Stanciu în rolul lui Mercutio și a lui Paul Robert în cel al lui Tybald. Menționăm, ca și în alte prilejuri, omogenitatea ansamblului de balet, corectitudinea, lipsa de ostentație. Simplă, funcțional-ingenioasă, scenografia lui G. Doroșenco se remarcă prin adaptare la cerințele spectacolului modern, prin inteligentul joc de alb. Orchestra este dirijată de Traian Mihăilescu.

AL. PASCU

NICOLAE ȚAȚOMIR:

visez, învins, domnia supremului parfum...

Sînt sclavul melancolic și tainicul amant
Al palidei mirezme de crin halucinant.
Din munții de arome ai faunei fierbinți
Am evadat în flora petalelor cuminți,
Adulmecat de nimeni și de săgeata lui
Mulată în veninul din țara-nimănui –
Paradoxal domeniu imund și inodor
In care nemirezme te-nvăluie și dor.
Cu gleznele-n butucii ispitelor, în van
Ca Baudelaire las totul într-o Belgique d'antan
Neparfumații arbori și-un neutral narcis
Gonindu-mă-n carnalul aromei paradis...

Visez, învins, domnia supremului parfum
Prin care trece arctic și alb floralul fum
Împrăștiat de roșul taifun, din capricorn,
Al faunei de flăcări spre care mă intorn,
Pentru-a plăti acestui despot în plin delir
Cu uncia de sînge vremelnicul meu bir.

arbori de umbră

Arbori de umbră plantați
In invizibilul humus,
Sentimentele torc în frunzarele lor
Pîclele orei.
Transhumanța soarelui prin anotimpuri,
Migrația mirezmelor,
Vandalismul verdelui în policromia florilor,
Toate pier șterse în
Pîclele clipei,
Cu cît fărîma timpului mai scundă-i,
Frunzarele cu pîcla lor cresc tot
Mai mari, dar numai pîn-la frontiera
Iluziei că pîclele-s lumină.

un dig la clipă

Un dig la clipă ! Nevecia mea,
Cu visele proptite într-o stea,
Se tînguie c-a început s-o doară
Ținuta-n spate neagră niagară,
Că și din față-o stringe ca-ntr-un clește
O beznă nevăzută ce-o orbește.
Cu buze arse de nisipul firii
Ea nici n-atinge cupa fericirii,
Cînd fericirea neveciei mele
Vrea nemurirea unei clipe rele,
Cînd înțelepții fără de zăbava
Ii smulg din mînă cupa cu otravă.

sătul de – olimp e sudul...

Sătul de-olimp e sudul, iar nordu-i fără elfi.
In aburul rupestru oracolul din Delfi.

Pe dale, ca un paos, jertfind un vechi tabu,
Să plece peregrinul c-un da cioplit în nu ;

Punîndu-și pelerina sub tremurata stea,
Mai fericit să fie știind că nu știa.

D. GURIȚĂ : „Interior"

CARUL MARE

(fragment de roman)

A început să ploaie mărunt și des, ca dintr-o pătură cenușie udă, pe care cineva o scutură la infinit și nu se mai usucă, străzile sînt goale și reci, nimeni nu se încumetă să iasă fără motiv. Autobuzul circulă aproape gol, taxatorul moțăie cu o carte în mînă și se aude vocea șoferului înainte de stații : „coboară cineva aici ?". Nimeni. Stația e pustie, autobuzul trece mai departe fără să oprească. Lîngă șofer un tranzistor cîntă muzică de estradă.

— Plouă, dom'le al naibii. Nu s-a oprit de două săptămîni. Miron nu răspunde. Se gîndește că nu se va duce la facultate de mîine, jumătate de grupă lipsește și pe urmă au rămas doar nouăsprezece zile. Omul de alături spune ceva despre niște inundații, o grozăvie, numai apă și apă cît vezi cu ochii. Iar casele abia răsăreau din valuri, că abia li se vedea acoperișul...

...Noi oamenii ne îndepărtăm unul de altul, legați unul de altul, ca eu și Cleo, nu putem să ne îndepărtăm prea mult și știm că dincolo de orizont e fericirea".

Omul continuă.

— Nu-i de glumit, dom'le, cu apele astea, numai ce te pomenești așa, luat pe sus. Nu, dom'le, nu-i de glumit. Ș'apoi cînd a dat la televizor din Australia, pluteau acoperișe de case și mașini...

...Intoarcerea lui acasă pe „Fundac" unde fiecare se simte din ce în ce mai bine singur, iar atunci cînd se adună împreună în aer plutește o stînjeneală ca un nor de praf după ce ai măturat. Mama îndreaptă franjurii de la covor. Stănescu se răstoarnă cu mîinile în buzunarele de la vestă, cu o scobitoare între dinți și spune în fiecare zi același lucru : „Mă-sa pe gheață ! Mîine dacă nu plouă mă duc la pescuit". Cleo se apropie de Miron și se sprijină de umărul lui, îi pare rău că nu pot merge la film...

...Miron coboară din autobuz. Omul strigă din urmă una despre inundațiile din Australia. Ușile autobuzului se trîntesc. Nimeni pe stradă în mizeria asta, o vreme să-ți sugi mănușa. Din „Fundac" cîte cineva aleargă la „Băcănie" și se întoarce murat și zgribulit. Trîntește ușa casei cu grabă de parcă s-ar fi scuturat de frig afară și le e teamă ca nu cumva să intre după ei prin ușa întredeschisă. Miron se oprește în fața ușii să alunge tristețea în pustietate. Va intra și va spune „Apa a ajuns la o jumătate de metru de pod".

II

S-a auzit un zgomot îndepărtat, surd ca un vînt de iarnă care se apropie amenințător, ca un șarpe uriaș care se tîrăște peste copaci și case. Și rar se auzea trosnitura unui gard de șipci. Cerul a coborît mai jos și burează mărunt. S-a auzit șarpele dînd tîrcoale casei, încolăcind-o în mijlocul lui care se strînge din ce în ce mai tare fîșiitul lui pe sub ferestrele cu obloane trase tot mai amenințător, tot mai aproape.

A intrat pe sub ușă, s-a prelins ca un fir de apă, din ce în ce mai mult pînă a intrat de o palmă înălțime la tot parterul. Miron s-a trezit, a trezit-o și pe Cleo și a întrebat-o dacă e vîntul sau nu cumva e altceva. Altceva...

Afară vuietul se aude din ce în ce mai puternic, sub geamuri, sub ușă, poarta sare în lături cu zgomot, ceva trosnește sec... s-a rupt... Miron se apropie de fereastră cu gîndul că e „altceva"...

Rîul... Rîul s-a revărsat. Deschide geamul, rîul e sub geam, la o palmă de geam, abia se mai văd capetele de la șipcile gardului și „Fundacul" e înfundat cu ape. Apele care vin fără oprire ca și cum rîul și-ar fi schimbat albia pe strada lor. Mai departe nu se mai vede nimic, probabil șoseaua e sub ape, se aude doar un vuet continuu. Un rîu negru crește spre fereastra comerei lui Miron care începe să înțeleagă.

— Cleo, vin apele. Au ajuns sub geam.

Cleo se clatină, Miron coboară din pat și simte cum calcă pe șarpele care a intrat pe sub ușă, se afundă și el pînă la glezne, aleargă la comutator și vede covorul care plutește ca un burete îmbibat cu apă.

Cleo și-a revenit și plînge cu sughițuri, Miron îi strigă să-și îmbrace capotul și alergă pe scări spre camera lui Stănescu, bate cu pumnii în ușă pînă apare Stănescu, îl duce la geam, deschide geamul și de acolo de la etaj se vede pînă dincolo de șosea apa... Apa care vine fără oprire, neagră și greoaie ca smoala, pînă hăt-departe se vede pe deasupra casei lui Tohan. Stănescu strînge din dinți. „Mama măsi !" Apoi coboară amîndoi și Miron explică :

— Trebuie dusă mobila sus, acolo apa nu ajunge.

Cleo și-a îmbrăcat capotul și tremură printre lacrimi, scutură lacrimile și spune că ea va urca cu mama masa, radio-ul, covorul și mobila de bucătărie.

— Tu vei duce cu tata dulapul, studioul, dulapul de bucătărie.

Pe scară se aud pași și Mama se oprește neclintită.

Apa a ajuns la pervazul geamului.

III

Urcase dulapul, el cu Stănescu, pe scări. S-a auzit doar cum se rupe o treaptă. Miron a strigat : „Fugi tată". Stănescu a întors capul și a văzut-o pe Cleo parcă hipnotizată, cu ochii la dulapul care se prăbușea. Atunci Stănescu n-a mișcat, s-a proptit cu piciorul de treapta din spate și a așteptat dulapul care aluneca din sprijinul instabil, pe mîinile lui și se auzea numai apa care vuia în fereastră. Cleo a rămas neclintită pe scări urmărind cum piciorul din spate al lui Stănescu începe să tremure, se îndoaie... coboară cu o treaptă mai jos cu brațele îndoite... Miron apucă din nou dulapul. Taică-su se șterge pe frunte cu mîneca de la pijama :

— Ar fi fost păcat să-l las să cadă. Era dulap bun.

IV

Apele au mugit în depărtare ca o stîncă prăvălindu-se în prăpastie, de la geam s-a văzut cum o viitură uriașă se apropia.

— Bunicul ! a strigat Miron și ceilalți au simțit cum apele se lovesc de obloane. Bunicul a rămas jos în camera lui, în căruciorul lui de paralitic, o mobilă pe care au uitat să o ridice. Miron coboară în apa care ajunge la brîu... apele lovesc nemilos în obloane. Cleo aleargă pe urmele lui și se aude trosnetul disperat al lemnului care cedează. Viitura a ajuns. Geamul sare din cercevea prăvălit peste ape. Cleo vede umbra lui Miron aruncată de ape între pereți și simte cum cineva o trage înapoi. Miron plutește liniștit ca o floare de lotus cu Carul Mare așezat pe umăr...

V

Cleo stă atîrnată pe balcon cu brațele întinse spre ape fără vreun strigăt pe buze, cu un tremur, de parcă așteaptă întîlnirea cu iubitul ei. Lumina arde la fel ca înainte, Stănescu se îndreaptă spre Cleo să o sprijine, ca să prevină poate întîlnirea cu Miron. Nu, n-o să se rostească nici un cuvînt care să tulbure marea liniște, numai apa, numai foșnetul apelor ca o uriașă pădure bîntuită de vînturi. Numai gesturi, numai mișcări, ca pe vremea cînd oamenii nu cunoșteau cuvîntul.

Buzele ei tremură și mîna se întinde spre „Fundac".

— Lumină.

Stănescu își aruncă ochii peste liniștea luminată la etaj. Madam Popescu... La etajul ei arde lumina în toate camerele și se văd umbre, Stănescu nu poate să le socoată și nici să știe dacă lumina arde la ei tragic sau nu.

La Coriolan nu. Arde lumina și se văd două umbre, el și ea, doamna Elena asediată de ape în palatul ei. Nenorocita de statuie a rămas sub ape și Stănescu nu se poate opri să zîmbească.

Golanii de Vrabie ce dracu fac ? Golanii ! Cine poate să-i ajute, că n-au bărbat în casă. Ala mare e prea mic. Ala mic e mic și ea, Agata, e femeie, săraca ! Săraca ! Pe naiba ! Golanii... poate-au scăpat întregi acolo la etaj. Stănescu nu are decît să aștepte zorile. La etaj arde lumina.

— Tohan !

Numele a ieșit în etrigăt din gîtul lui Stănescu, Cleo a tresărit. Tohan. El nu are casă cu etaj și parterele au fost acoperite... Podul. În podul casei se putea urca un timp, poate nu mult pentru că apele îl vor prăbuși.

Tohan și Hora. La ei nu este etaj unde să ardă lumina. Casa lor e o pată întunecoasă în oceanul curgător.

— Fă ! Mai este barca mea de pescuit ?

— În pod.

Stănescu aleargă, tulburat cum niciodată nimeni nu l-a mai văzut, după barca pneumatică de pescuit. Coboară cu ea.

— Pompa, repede !

O umflă. Se urcă pe balustrada de la balcon, aruncă barca, sare, fără ca mama să apuce să mai spună ceva. Nu gîndește nimic, se întreabă Mama dacă Stănescu va ajunge sau nu la timp. Apele nu mai cresc, s-au oprit amenințătoare la jumătate de drum ca și cum ar spune „mai sus nu am vrut... fii atent". Apele se mai zbat într-o înspăimîntătoare agonie. Barca lui pare ireală, un vas fantomă microscopic într-un ocean cu apă dezlănțuită, un vas fantomă în căutarea liniștii și păcii eterne. Pentru că oamenii rămîn mereu datori unii altora, aleargă pe un vas fantomă spre țărmul...

De undeva de la etaj cineva strigă, Stănescu urlă că nu aude nimic, se aude doar vuietul apei, strigătul ei de moarte. În spatele lui, o barcă fantomă, ca o umbră a lui, altcineva în căutarea țărmului spre țărm sfîșie pîntecul apei, o umbră care pare din ce în ce mai reală, mai aproape, barca nu mai este barcă, umbra este Dinescu, cu părul răvășit, cu hainele ude și în neorînduială pe o albie de rufe... și încă o umbră și încă una, Stănescu îl ghicește pe Coriolan și pe Vasile...

— Heei !

— Heeii !

— Stănescuuu ! La tine toți sînt bine ?

— Toți !

— Cum ?

— Toți ! La voooi ?

— Tooți !

Răspund trei glasuri lui Stănescu, trei care au etaj cu oameni în viață care aleargă spre casa fără etaj unde speră să mai găsească viață. Apele se zbat, burează mărunt și cămașa i s-a lipit de trup alunecoasă ca un braț de meduză. Vîslește îndîrjit spre țărmul iertării. Curentul apei se opune, Stănescu se gîndește că trecutul lui a fost ca un curent de apă care i s-a opus, că trebuia un cutremur care să-l clintească din inerția lui... chiar iubirea...

...Gardul lui Tohan e dedesuptul său, acoperit de ape, șipci din gard se zbat lîngă crengi de copac și barca lui ocolește nucul uriaș din fața casei. E aproape. Așa de aproape că ar bate la ușă, numai că ușa e sub apă. Vrea să strige. Nu poate, pentru că nu are curaj, s-ar putea ca nimeni să nu-i răspundă. Simte că dacă n-ar ploua sudoarea i-ar curge pe frunte.

— Eii ! strigă cineva din spate.

Stănescu luptă din răsputeri cu forța care îi strînge gîtlejul, care îl oprește să vorbească. Strigătul izbucnește răgușit și năprasnic acoperind vuietul apelor, pînă departe, dincolo de șosea, dincolo de casa lui.

— Tohaann !

— Care-i acolo ?

— Trăiește ! urlă Stănescu și apa i se prelinge amestecată cu lacrimi. Și Hora ?

— Trăiește ! Care-i acolo ?

— Trăiește și Hora, transmite Stănescu, n-ar trebui să plîngă și așa e destulă apă.

— Care-i acolo ? Se aude din pod.

Stănescu ia o creangă în mînă, se cațără pe casă și sparge țiglele.

VI

Zorile au venit cenușii și triste peste întinderile de ape. Helicopterul zbura la înălțime și tot orașul se vedea înecat ca o jucărie de carton sub ape și cei din helicopter nu îndrăzneau măcar să se gîndească cîți morți s-ar putea să fie și cîte case dispăruseră peste noapte, ei vedeau doar centrul orașului cum plutește. Helicopterul zbura la mare înălțime și se vedeau ape tulburi, etaje de case și ochii omului de lîngă pilot se umplură de lacrimi tulburi din ape. Omul înjură brutal fără să-i mai pese de femeia din spate, care, la rîndul ei, parcă n-ar auzi nimic. Ea vede. Aici dedesubt lîngă rîu au rămas numai case izolate, unele sînt întregi sub apă, altele au căzut. Fundacul a rămas clătinîndu-se ca un marinar beat, omul tresare și vede pe case cerceafuri albe fluturînd spre cer, îi spune ceva pilotului și helicopterul începe să coboare.

Din spate de la orizont se aud alte helicoptere și mașini amfibie. Vine armata. Omul se îndreaptă spre „Fundac", într-o zi apele se vor retrage în vadurile lor, totul va fi ca înainte, dar asta mai tîrziu. Pentru că oamenii știu să uite și vor uita cu mîinile lor. Omul închide ochii, îi spune din nou ceva pilotului, ușa helicopterului se deschide și scara de sfoară e coborîtă, iar omul de lîngă pilot știe că numai morții rămîn sub ape. Apele se vor retrage și peste un an în lunca uriașă inundată, pămîntul s-a îngrășat și o să răsară multe flori. Omul zîmbește. Helicopterul se clatină. Cineva urcă pe scara de frînghie.

VAL. CONDURACHE

TRADIȚIE ȘI INOVAȚIE ÎN PROZA ACTUALĂ

Ancheta „Cronicii"

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

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

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

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

I. NEGOIȚESCU: policromia realismului

Pentru că anul 1970 a încheiat un deceniu și pentru că mai cu seamă a doua jumătate a acestui răstimp a adus cu sine o neașteptată și cu atît mai îmbucurătoare eflorescență a literaturii noastre, care într-un fel se regăsea pe sine sub o nouă zodie, s-a luat în ultima vreme obiceiul de a împărți îndeajuns de aproximativ literatura română contemporană în două decenii distincte: 1950—1960 și 1960—1970. Există mai degrabă, în epoca postbelică, un moment deschizător de promisiuni între 1945—1948, apoi o perioadă de înghet, de climat nefavorabil, între 1948—1963, cu o scurtă înseninare prin 1956—1958 și apoi un deceniu care se deschide cu adevărat prin 1964—1965 și care va putea fi judecat ca atare, într-o mai justă, mai largă și mai semnificativă perspectivă, la încheierea lui (tot arbitrară, firește), către 1974—1975. Ceea ce ne îndeamnă la astfel de periodizări, este pe de o parte împrejurarea că atît literatura europeană cît și cea română, în care aceasta se încadrează au cunoscut în veacul nostru așa-zisa epocă interbelică, avînd caracteristici proprii; iar pe de altă parte faptul că nu este greu nimănui să distingă, la noi, deosebirea esențială de climat literar dintre anii 50 și porțiunea actuală a anilor 60. Cred totuși că, în ce privește cu deosebire proza română contemporană, trebuie să luăm în considerare precumpănitor operele realizate și semnificative. Deși săracă în realizări, perioada anilor 50 ne-a dat totuși cîteva romane solide, despre care se poate chiar spune că sunt atît de solide, încît mult mai bogata perioadă actuală n-a dat încă nimic ce să le întreacă în aceasta privință: **Moromeții** (1955), **Ion Sîntu** (1957) și **Groapa** (1957). Mai semnificative, deoarece s-au străduit să concorde cu obligativitățile acelui timp, mi se par **Moromeții** și **Ion Sîntu** (ca dovadă, stă încercarea ulterioară a autorului **Moromeților** — 1964 — de a-și îmbunătăți lucrarea), pe cînd **Groapa** a fost scrisă cu o degajare evidentă. Mai puțin importante, dar totuși demne de reținut, se adaugă, spre sfîrșitul deceniului al șaselea, romanele **Familia Calaff** de Iulia Soare (degajat ca și **Groapa**) și **Glasul** de Iulian Vesper (așteptînd încă anumite revizuiri artistice) precum și narațiunea lui Dominic Stanca, **Roata cu șapte spițe**. Deceniul mai consemnează eșecul vastei întreprinderi epice a lui Camil Petrescu **Un om între oameni** și succesul lui G. Călinescu, romancierul, prin **Bietul Ioanide** (poate cea mai de seamă lucrare epică a sa), dar și insuccesul aceluiași autor, cu **Scrinul negru**, operă prolixă tendențioasă și greu digerabilă, și totodată insuccesul lui Mihail Sadoveanu cu **Nicoară Potcoavă**, prea înglodat epic și sufocant stilistic.

Intrucît realizările ei s-au acumulat îndeosebi în ultimii trei-patru ani, mi se pare mai nimerit să privim proza actuală global și nu în evoluția sa — tocmai fiindcă ne aflăm, de asemenea, în plina-i desfășurare. Aș remarca mai întîi pe scriitorii ce au dat genului scurt, profilerant la un moment dat, impulsuri stilistice care au făcut ca noțiunea de realism, așa cum a apărut ea în deceniul anterior, să se arate complet perimată. De la schițele lui Nicolae Velea pînă la nuvelistica lui Ștefan Bănulescu, D.R. Popescu și Titus Popovici, realismul s-a nuanțat, s-a diversificat, a devenit policrom și foarte liber cu mijloacele pe care modalitatea sa ca atare i le conferă. De unde și posibilități sporite în a sonda omul ca existență întru valori. Realismul a fost apoi chiar depășit, în căutarea unor realități umane mai anevoie de sesizat prin metodele sale, și am asistat astfel la nașterea și dezvoltarea prozei onirice, prin Dumitru Țepeneag, Sorin Titel, Florin Gabrea, Iulian Neacșu pînă la tineri uimitor de stăpîni pe scris, ca precocele scrutător de întuneric Ion Bledea. Sânziana Pop a împins cu mare îndrăzneală acest onirism la dimensiunile mai greu de susținut ale romanului. Ciudată, pentru că izbutea să se încadreze în beletristica propriu-zisă, ni s-a impus cu rapiditate proza de idei, aforistică sau moralistă, a lui Toma Pavel, Virgil Nemoianu, Matei Călinescu, Mircea Ciobanu și Mircea Horia Simionescu. Urnindu-se cu dificultate, romanul prinde încet aripi, și, mai haotic în proliferarea sa, deci mai riscant de urmărit în categorii diferențiale (singurul grupaj, arbitrar însă estetic, ține de reapariția scriitorilor din faza ultimă a **Sburătorului**: Ioana Postelnicu, Sergiu Dan, Cella Serghi, Ovidiu Constantinescu, Virgiliu Monda, Ada Orleanu), se diferențiază mai curînd prin autori; într-adevăr, deși deopotrivă fantasmagoric, realismul unui Fănuș Neaqu se deosebește profund de realismul lui D.R. Popescu sau de cel al lui Romulus Guga. Realismul frust sentimental de lame tăioase, din **Ce mult te-am iubit** diferă cu desăvîrșire de realismul poetic sentimental din **Matei Iliescu**. Romanele ideologice ale lui Al. Ivasiuc nu au nimic comun cu problematica vitalistă a lui Petru Popescu. Misterul descompunerii sufletești, la Alice Botez, reapare sub alte învelișuri la Bujor Nedelcovici, după cum nu numai deosebiri de generație despart pe Laurențiu Fulga de Mircea Cojocaru. În realismul utimelor două romane ale lui Nicolae Breban irumpe violent onirismul, iar în **Principele** lui Eugen Barbu realismul arde feeric sub flăcările estetismului. Al. Piru este brutal și cinic în **Cearta**, Corina Cristea e delicată și firavă în **Castanii roșii, parfumați și naivi**. N-aș vrea să nedreptățesc, nenumindu-i, pe Maria Belciu, pe Dumitru M. Ion, pe Ilie Constantin, cum desigur am nedreptățit pe alții al căror nume nu l-am citat aici, căci nu este vorba de o listă completă. E vorba de a sublinia bogăția, varietatea. Palmaresul adevărat al romanului actual se va face abia peste 2—3 ani.

Ne găsim de fapt, deocamdată într-o — ce-i drept, fecundă — căutare. Contribuția literaturilor străine la această multiplă căutare trebuie să devină din ce în ce mai considerabilă. Nu trebuie să uităm că, în materie de roman îndeosebi, tradiția românească nu poate concura cu cea universală, iar înnoirile modalității epice, care se produc astăzi în alte părți, constituie un stimulent foarte prețios. Întreaga problemă se rezumă doar la adaptarea realității noastre, cerințelor mult mai cuprinzătoare ale artei moderne.

MIRCEA BRAGA: diversitatea modalităților

1. După cunoștința subsemnatului, istoria artei și a culturii încă nu a acceptat o delimitare de natură a statornici un deceniu carecare ca o etapă distinctă. Pe parcursul a numai zece ani pot doar să apară semnele unei noi orientări, creîndu-se posibilitatea trecerii spre un flux; ca atare, într-un deceniu pot fi semnalate premisele unei noi etape, se pot clădi cadrele în care să se miște o altă specificitate, dacă ne gîndim la un fenomen de durată și nu la un efort efemer, cu urmări inconsistente. Într-o asemenea ordine de idei, cred că este mai mult decît salutară acțiunea profesorului Piru, de denunțare a elementului continuității în aceste controversate și complexe decenii ale mijlocului de veac. Numai din snobism sau miopie putem contesta deceniilor cinci și șase dreptul de acces într-un capitol al valorilor cultural-artistice reale. Oricum, să nu uităm că însăși noțiunea de „evoluție" presupune depășirea, ascensiunea etc. — dar nu ca un fenomen izvorît din nimic ori ca unul care cu fiecare pas îl uită pe cel precedent.

Nu se sustrage acestei condiții nici deceniul al șaptelea. Fiind vorba de o „perspectivă fatal limitată", cum spuneți dv., putem greși în aprecierea unor opere, a unor creatori, a unor „mișcări" etc., dar cred că nu putem greși în definirea climatului: unul de mai categorice clarificări și cristalizări, de afirmare viguroasă a artisticului, de renunțare la unele practici dăunătoare. Dacă am îmbrățișa ideea că, din acest punct de vedere, deceniul al șaptelea reprezintă o etapă distinctă, atunci am periodiza istoria literaturii pe criteriul deceniilor, fiindcă asemenea cristalizări n-au lipsit nici înainte și, cu siguranță, nu vor lipsi nici în deceniul al optulea. Afirmarea unor tendințe cu tot mai multă pregnanță, sedimentările, aderența crescîndă a fenomenului artistic la valoare ș.a.m.d. sînt bunuri care se cîștigă prin timp și, păstrate, fertilizează cîmpul în continuare. Proza nu poate, nici ea, urma alt drum.

2. Conceptul de „sincronizare", așa cum a fost formulat de Lovinescu, aduce cu sine o nuanță tendențioasă, polemică: la timpul său, criticul „lupta" cu un sămănătorism și poporanism întîrziate, revolute, iar conceptul respectiv constituia un argument în plus. În numele său a comis și erori (explicabile). Astăzi, însă, susține mai mult temerare și inutile încercări de „aclimatizare", ca să folosesc un eufemism. În ultimă instanță, sincronizarea este un act de recunoaștere a valorilor; o creație autentică, de mare forță și originalitate se integrează firesc într-un circuit universal. Adică se raportează o valoare la o altă valoare, ele fiind întotdeauna sincronice.

3. Legătura cu tradiția pe temeiul unui specific național constituie o legitate internă a fenomenului artistic. Procesul continuității, diacronismul oricărei literaturi îmbracă, însă, adesea forme din cele mai neprevăzute. Nu o dată, e greu de stabilit această continuitate, ea fiind una adîncă, de substrat, de „matrice stilistică" (cum spunea Blaga). Este inutil, uneori, și ineficient estetic a căuta filiații sau descendențe formale; acestea sînt de structură, de dinamică interioară. Ele se păstrează prin timp, dar își pot forma noi cadre de expresie în funcție de fiecare nou moment istoric în parte. În plus, acest „prag" poate

fi accentuat datorită caracterului de unicat pe care îl are orice operă de artă.

Raportînd aceasta la cele spuse anterior, nu pot fi de acord cu opinia bunului meu prieten Cubleșan, care crede că proza de azi tinde să o egaleze pe cea interbelică. În măsura în care și în ultimele decenii s-au născut valori (și acestea există), ele stau în aceeași lojă cu cele care le-au fost premergătoare. Intervine doar „prestigiul" pietrei de temelie...

4. Paradoxal, întrebarea dv. contrazice realitatea: nu anume modalități au exprimat și exprimă în mod optim cerințele unei literaturi actuale, ci literatura noastră (de actualitate în dublu sens, dacă vreți) se împlinește printr-o surprinzătoare și expansionară diversitate de modalități. Voi îndrăzni să dau cîteva titluri, fără a le comenta, reprezentînd (după opinia mea) tot atîtea modalități sau „sub-modalități": Iarna bărbaților *de Șt. Bănulescu,* Principele *de E. Barbu,* Echinoxul nebunilor *de A. E. Baconsky,* Animale bolnave *de N. Breban,* Ingeniosul bine temperat *de M. H. Simionescu,* Intrusul *de M. Preda,* „F" *de D. R. Popescu,* Viața și opiniile lui Zacharias Lichter *de M. Călinescu,* Păsările *de Al. Ivasiuc,* Șatra *de Z. Stancu,* Prins *de P. Popescu și multe altele (citarea e efectuată absolut întîmplător, fără intenții de ierarhizare). Este acesta cîștigul înlăturării șabloanelor și rețetelor, conturînd un moment de erupție majoră a actualului în literatură și a literaturii în actualitate.*

HRISTU CÂNDROVEANU: o resurecție a artei autentice

1. Bineînțeles! Dar nu neapărat în competiție cu deceniul anterior, (cum sîntem înclinați să credem uneori), cînd au apărut totuși cărți excepționale: **Nicoară Potcoavă, Moromeții, Groapa** — datorate unor talente ce învingeau dogmatismul. Deosebirea dintre cele două decenii: în cel de al șaselea se scriu opere fundamentale, izolat, rod al harului, salvate deci miraculos... În cel de abia trecut, e de apreciat mai ales cucerirea tendinței de a crea un mediu, de a învinge inerții anihilante pe plan literar. Așa s-a ajuns la cărți bune și foarte bune, semnate de Ștefan Bănulescu, Petru Popescu, Nicolae Breban, Fănuș Neagu, Al. Ivasiuc. Mai cu seamă din 1965 încoace. La care trebuie să adăugăm însă, iarăși, nume din decada 50—60: Marin Preda, Eugen Barbu, Zaharia Stancu, stimuli de atunci încă, prezenți cu alte cărți valoroase, cum se știe. Un **Bietul Ioanide** nu anticipează modernitatea de astăzi — această inflorescență și conjuncturală după 1965, orice s-ar spune? Fără să mai convocăm stimuli și mai vechi — suprarealismul românesc, anterior celui din occident, apoi un Camil Petrescu, Anton Holban, Blecher etc. Deceniul șapte înseamnă reînnodarea unor tradiții de modernitate (și în poezie, în critică, de altfel) — principalul său merit acesta fiind, dincolo de scrieri remarcabile în multe cazuri. O regăsire în continuitate, prin eliberarea de dogmatism. Resurecție a artei autentice, pornind de la nuclee tot din trecut. Curajul, prin urmare, de a arunca peste bord un balast stînjenitor, prin regăsirea unei conștiințe literare fructuoase — o vreme umbrită de inerții străine spiritului creator.

2. Nu din ambiția de a consuna cu occidentul cerea E. Lovinescu o literatură modernă, citadină, de intelectualitate și rafinament, ci pentru a exprima noi realități, de aici, de la noi. Sincronismul n-a fost, nu e o modă, nu înseamnă conectare la izvoare străine, ci la o sensibilitate universal-umană, deci și **a noastră**. E vorba așadar de o sincronizare cu noi înșine, în ultimă instanță. Că așa stau lucrurile — să observăm bivalența literaturii noastre de astăzi: **Intrusul, Animale bolnave, Prins.** Cărțile lui Al. Ivasiuc înseamnă, cred, omul universal în contextul societății socialiste. Eul solicitat de instincte eterne, omul în fața istoriei, obsesia marilor întrebări (existențiale), a relației: libertate—necesitate, trecute prin optica lumii, a orînduirii în care trăim, de care — firesc, nu trebuie și nici nu se poate face abstracție.

3. Tradiția este la urma urmelor un termen labil. Anumite insemne, ce țin de loc și de timp, deci tot realități sociale, au dat o anume literatură, de specificitate națională mai pronunțată. Azi trecem prin alt timp istoric și se cer puse în lumină adevărurile lui. Evoluția societății, a civilizației, obligă scriitorul la o sincronizare a operei sale cu noi realități. După ce vom avea necesara perspectivă pentru considerarea detașată a acestora, modernitatea de azi va fi devenit, la rîndul ei, tradiție.

Legătura cu tradiția? Este inevitabilă, de vreme ce prezentul se naște în trecut, continuîndu-l pe alte coordonate. Am vorbit, deja, de nucleele modernității, care au precedat, întotdeauna, noul. În deceniul

șapte, nu descoperim ci reluăm, conturăm direcții anunțate anterior. Inaintea noastră au fost un Urmuz și Blecher, apoi Camil Petrescu (și Cezar Petrescu), G. Călinescu..., Țuculescu și Brâncuși, în artele plastice etc. Am fi prezumțioși să n-o recunoaștem.

4. Nu modalitățile în sine fac o literatură, se știe — ci talentele care le convoacă în mod creator, răsturnînd, anihilînd adesea toate rigorile. Petru Popescu, pe drept cuvînt punea la temelia artei sinceritatea spunerii. Dacă ar fi să indicăm totuși modalitatea care exprimă cel mai bine literatura și lumea actuală, implicit — ne-am opri însă la roman. Literatura de „scurt metraj" a însemnat întotdeauna **accente**, oricît de definitorii, dar nu definire globală a vieții. Dacă Tolstoi și societatea rusă contemporană lui sînt de găsit în **Război și pace** și în alte romane ale sale, dacă Dostoievski, Balzac ș.a. — vom spune că și anii noștri, deceniul încheiat sînt de recunoscut în cărțile de anvergură ale lui Marin Preda și Eugen Barbu, ale lui Petru Popescu și Nicolae Breban, Fănuș Neagu și Al. Ivasiuc, mai mult, desigur, decît la Nicolae Velea, C. Țoiu, Ștefan Bănulescu și alții, chiar dacă aceștia din urmă (mai ales Șt. Bănulescu) au stat, în bună măsură, la originea resurecției prozei noastre strict contemporane.

Deceniul șapte a însemnat, evident, redeschiderea marilor porți ale literaturii, sau întoarcerea scriitorilor la uneltele lor, chemați de mirajul niciodată dispărut al artei românești de elevație — mai aproape sau mai îndepărtată de noi în timp.

D. GURIȚĂ: „Vecernie"

RECITIND ROMANUL „ADELA"

În jurul acestui roman s-au dezvoltat numeroase speculaţii privitoare la aşa-zisul său caracter autobiografic. Intelectual sentimental şi lucid, Ibrăileanu nu se arată aici preocupat — cu gîndul la sine — de „problema melancolică a dragostei tîrzii" (pe care o teoretizase vorbind despre nuvela lui Duiliu Zamfirescu *O muză*), de transcrierea unui *incident* personal, posibil în planul vieţii reale dar lipsit de semnificaţii adînci în spaţiul artei. Cartea e un *jurnal*, „fragmente din jurnalul lui Emil Codrescu", deci *un jurnal de conştiinţă*, cu reflexe autobiografice în măsura în care sensibilitatea eroului, pasiunea lui exacerbată pentru analiză definesc, în chip simbolic, structura temperamentală a scriitorului.

Antecedentele romanului, apărut, după multe ezitări, în 1933 (era terminat, într-o primă versiune, în 1925), sînt paginile de avînt liric şi lucidă introspecţie din *Amintiri* (scrise în 1911, dar publicate postum, în 1937—1938), precum şi cugetările din volumul *Privind viaţa*, scrutări interioare de psiholog, neliniştite şi subtile, asupra iubirii şi a morţii, cu unele reminiscenţe din atmosfera pozitivă de la sfîrşitul secolului XIX şi din concepţia lui Schopenhauer asupra femeii şi a erosului. Aceste texte, în care, aşa cum ar spune Ibrăileanu (în *Creaţie şi analiză*), „moralistul observă mai mult pe alţii", reprezintă, în pofida gustului pentru ideile generale, „nişte memorii sufleteşti, ne previne Paul Zarifopol (*Adevărul lit. şi artistic*, nr. 496, din 8 iunie 1930), un *jurnal indirect*, am zice, care dezvăluie un torturant dramatism sufletesc, dorinţa pustiitoare a unei sensibilităţi vibrante de a se înţelege, de a-şi depăşi condiţia umană printr-o acută experienţă interioară cu propensiune spre unicitate

Culegerea de maxime *Privind viaţa* (publicate, aproape în totalitate, în reviste, în 1919 şi 1922, şi apoi în volum în 1930) forma un roman (abstract) incomplet; *Adela* reia aceste viziuni şi curiozităţi analitice şi le cristalizează în nişte *acte* crescute, deopotrivă, din reflecţie şi intuiţie, dintr-o intensă memorie afectivă şi din facultatea de a pune în mişcare şi a face să vibreze adîncurile fiinţei umane. Să notăm în treacăt că există o similitudine perfectă între această carte şi studiul *Creaţie şi analiză* în sensul că romanul răspunde în mare parte ideilor teoretice ale criticului: „Analistul observă sufletul, îl descompune («analizează»), îl descrie, *il redă* aşa cum este el, cît poate mai exact"; „analiza cere inteligenţă, inteligenţă rece. Şi un fel de mizantropie crudă, nefirească femeii" (*Studii literare*, ed. II, 1931, p. 8—9, 45).

Romanul *Adela* este o dramă a îndoielii complicată printr-o analiză dusă adesea pînă la paroxism. Doctorul Emil Codrescu, de 40 de ani, spirit hamletian, trecut prin experienţa ştiinţifică şi romantică posteminesciană, de la sfîrşitul secolului al XIX-lea, devenit un „blazat lucid", se îndrăgosteşte de Adela (mai tînără decît el cu 20 de ani) pe care, în copilăria ei, o dezmierdase şi o iubise ca pe o soră.

În ciuda intelectualităţii sale tăioase, cvadragenarul „intempestiv şi pervers de lucid" a rămas, în subsolul vieţii sale intime, un adolescent capabil să iubească pasionat, să spere într-o fericire erotică totală. El este însă, în acelaşi timp, cuprins de îndoieli crude şi chiar în stare să se simtă complet anihilat, gîndindu-se la urmarea faptelor sale (*aceste date psihologice aparţin lui Ibrăileanu însuşi*). Mai exact spus, luciditatea lui Emil Codrescu, *personaj ireductibil, bolnav de ideea absolutului*, ia proporţii tragice. Ceea ce-l tulbură profund este *„dorinţa de femeie unică şi spaima de moarte"*.

Întîlnindu-se cu Adela în staţiunea Băltăteşti, în peisajul romantic al munţilor Neamţului, Codrescu încearcă o „experimentare" a sufletului cu gîndul să se elibereze de frica de a trăi (pentru el Adela „există", e însăşi viaţa) şi de spaima morţii: „În strigătul de iubire, — cugetă Ibrăileanu, reluînd o maximă din *Privind viaţa* — bărbatul cere femeii ajutor împotriva morţii. (...) De aceea posibilitatea imaginilor voluptoase de a ţine piept în conştiinţă imaginii înfricoşătoare a morţii" (citatele după ediţia B.p.t., 1966). Iubirea pentru Adela, în ciuda argumentelor pe care le imaginează şi le disecă viril pentru a se împotrivi şi a se îndepărta de ea, este frenetică, tiranică aproape, absolută, *dar în ficţiune*. Nevoia de senzualitate, de viaţă altfel spus, a acestui intelectual inteligent, fin, necruţător în analiză, aparent rece (în faţa Adelei), se rezolvă în spaţiul unei imaginaţii convulsive, susţinută de o mare prospeţime sufletească, terorizată, în aparenţă, de incapacitatea unei opţiuni din cauza vîrstei înaintate, dar adîncă şi subtilă în justificările ei.

Apariţia Adelei în viaţa lui Emil Codrescu are o dublă semnificaţie. Ea îi deşteaptă, pe de o parte, „conştiinţa amorţită", gîndul de a-şi *completa* sufletul cu o experienţă de viaţă decisivă, în stare să-l salveze definitiv din gîndurile morţii şi pîcla trecutului („tinereţea pierdută", „viaţa pierdută" din cauza neîmplinirii erotice). Pe de altă parte, conştient de imposibilitatea acestei iubiri eroul îşi satisface setea de viaţă şi frumos *contemplînd* trupul de taină şi străduindu-se să pătrundă misterul sufletesc al Adelei, caracterizată întotdeauna cu un gust obsedant al voluptăţii („un bloc de frumuseţi vii şi calde", „rumenă şi fragedă", „graţioasă", „tulburătoare", „femeia încîntătoare", „de un farmec atît de ispititor", „o floare mare, una din acele flori tropicale care atrag irezistibil, ameţesc şi omoară").

Paradoxal, dar acum Codrescu, prizonier al fanteziei, trăieşte mai mult în trecut, insatisfacţiile de altădată dictîndu-i, în adîncimile insondabile ale sufletului, atitudinea retractilă faţă de Adela care îl *admiră* ca inteligenţă şi fineţe intelectuală (e doar „maestrul" ei !).

S-a pus întrebarea dacă această femeie vioaie, inteligentă (feminitatea ei aţîţătoare, plastica feminină de pură poezie, este în roman mai mult un rezultat al imaginaţiei excesive a eroului), realistă şi totuşi enigmatică (fiind, cum s-a spus demult, din familia eroinelor lui Turgheniev), l-a iubit pe Emil Codrescu. Nu, Adela nu l-a iubit (=admirat) decît spiritualicește, deoarece, văzîndu-l îndrăgostit ca un adolescent, „înnebunit de fiinţa ei", — l-a privit întotdeauna cu o „uşoară ironie în ochi" (dar „iubirea adevărată nu glumeşte, iubirea e gravă", meditează eroul), cu o superioritate discret disimulată (e un „înger care te persiflează"), poate chiar cu puţină milă. În fond, ea îl „sfidează cu frumuseţea ei", acceptînd un *flirt* (era văduvă, dar nu se ştie în ce circumstanţe), un „sport sentimental", cum subtil intuieşte eroul, pe care îl curmă elegant prin plecare atunci cînd părea a deveni grav şi iremediabil pentru bărbatul cvadragenar.

Suflet eminescian, Emil Codrescu este stăpînit de un tulbure elan erotic. Întreaga lui conştiinţă se concentrează „asupra *femeii*, pînă la halucinaţie", imaginea ei îi „încremeneşte gîndirea", atingerea mîinii Adelei îi „răspîndeşte în sînge şi în suflet otravă", vederea braţelor, „incident probabil cu totul neînsemnat în univers", îi „paralizează inteligenţa", natura întreagă respiră pasiunea lui răvăşitoare, nebunească. De ce atunci nu încearcă totuşi gestul decisiv, viril, mai ales că, nu o dată, are iluzia că *ea* „joacă", „înclinarea de a consimţi la apelul lui pasionat şi mut". Prea mare diferenţă de vîrstă (dar „ar fi lamentabil, chiar dacă aş avea zece ani mai puţin. Experienţa trecutului este concludentă"), pudoare excesivă, timiditatea despre care s-a vorbit atîta, scrupule de ordin material?

În structura psihică a lui Emil Codrescu nu este numai timiditate ancestrală, complicată o dată cu trecerea anilor printr-o accentuare a abuliei şi a pasiunii analitice („boală veche şi incurabilă"), ci şi o dezamăgire trecută ce-l obsedează şi ia acum în fiinţa lui proporţii dezarmante. La zece ani a iubit-o pe Emilia, „singurul lui amor curat, pentru că n-a fost amor", la 16 ani pe Leonora, fata „brunetă, subţire" care a fugit „cu bărbatul surorii ei", iar la 19 ani are o experienţă hotărîtoare pentru sufletul lui pătimaş: Eliza, fiinţă unică, intangibilă (*„e cu neputinţă să fi existat cîndva pe planetă o apariţie mai încîntătoare"*), dar ea moare, aruncîndu-l în neagră disperare. Asemenea iubitei de la Ipoteşti, în cazul lui Eminescu, imaginea Elizei îl va urmări pe eroul lui Ibrăileanu ca un ideal al feminităţii desăvîrşite, eterne şi inaccesibile. În fine, un alt amor defunct (punct de referinţă pentru aspiraţia lui spre senzualitate) este acela din epoca studiilor la Viena cu femeia „subţire şi înaltă", cu „temperament arzător", care „ştia să iubească. Cu instinctele puternice şi sănătoase, cu inteligenţa lucidă, ea iubea fără lună, fără fraze, cu toate fibrele corpului ei, cu căldura ei exasperată". Legătura definitivă a fost imposibilă deoarece prin concepţiile stupide ale familiei sale „ea aparţinea de drept altuia, unui om mult mai în vîrstă, un bolnav, un paralitic". *„Experienţa e săracă*, va reflecta retrospectiv Emil Codrescu, dar *concludentă"* sau, mai exact, *esenţială* pentru înţelegerea evoluţiei sale viitoare.

Privind jurnalul doctorului pasionat şi lucid în laturile lui ascunse, de subtilă poezie a analizei, înţelegem că el trăieşte, la dimensiuni cosmice (e doar un romantic !), *drama incapacităţii de a opta încă o dată*. Aceasta se datoreşte nu insuficienţelor lui temperamentale (cum au crezut unii) sau timidităţii, crispării în faţa vieţii (cauza:

MIHAI DRAGAN

(Continuare în pag. 9)

D. GURIŢĂ: „Lied"

DAN LAURENŢIU: IMNURI CĂTRE AMURG

„DE-AL MEU PROPRIU CÎNT MÎNTUIT MĂ MISTUI". *Este reflecţia lirică eminesciană care-l reprezintă exact pe Dan Laurenţiu. Ea spune mult mai mult decît am crede despre o structură poetică în a cărei catedrală de suspine şi de regrete, de imense şi definitive prăbuşiri interioare plînge cu ochii lăsaţi o pasăre bolnavă cu aripile atingînd masca tragică a lui Eminescu. E o poezie a unui declin metafizic cu blînde şi duioase explozii de puritate; un dulce crepuscul şi o recunoaştere deschisă şi nepesimistă a condiţiei umane; un viu şi noptatic plînset de materie dezagregată de adevăr; o filozofie lirică despărţită de concepte, de un raţionalism savant; o poezie deloc inferioară limbajului care o comunică. Poezia lui Dan Laurenţiu este şi un flux de sensibilitate care traversează nostalgia unui început, cristalizarea unui extaz permanent. De fapt, cîntecele, sau mai bine-zis, imnurile sale ard blînd o melancolie sub candela unei comunicări absolute. Totul este ardere, destrămare sublimă, efect al unei gîndiri poetice excepţionale, căci poetul îşi deschide experienţa estetică de la nivelul unei abandonări, al unei grele risipe de ceea ce exista înaintea poeziei ca început: „să ne aducem aminte / de floarea care a fost înaintea cuvîntului". Poezia e un veşmînt al sărbătorii, un eşec al bucuriei spre contemplaţie, o veşnică reîntoarcere la o posibilitate de a nu te refuza cuvîntului care cheamă emoţia, o irezistibilă şi profundă contemplaţie a dramei existenţiale: „De sărbători poetul se sărbătoreşte / amintindu-şi de vechea lege ! a cuvîntului care / vai-vai a fost la început // o cît a trebuit să aştepte / pînă cînd drumul o drumul / a strălucit ca un pom roşu / în pieptul său plin de iubire // astfel mi-a şoptit în acea seară / cu o voce dulce ca o enigmă / ea cea ascunsă în pămîntul adormit / sub zăpezile imaculate ale promisiunii // fericit este sufletul meu / scufundat în tăcere şi aşteptare / stau singur şi ascult amurgul / cucerindu-mă ca pe o cetate părăsită".*

Eminescianismul poetului nu este o modă şi nici o preluare comodă, convenabilă a unor idei care, o dată recunoscute, asimilate, într-un fel sau altul, măresc valoarea poeziei, îi dau acel miraj spre o existenţă de împrumut, oricînd detectabilă ca mască. Eminescian este Dan Laurenţiu în voluptatea cu care îşi traduce nemijlocit poezia, cu care îşi poartă melancolia, acea tristeţe productivă a unei conştiinţe poetice cu totul deosebite. Poetul rememorează pe un ecran extrem de sensibil o diagramă a reacţiilor estetice fără ca imaginaţia să agonizeze în afara temei. Estetismul poeziei stă în perfecţiunea comunicării, în limbajul modern sincronizat cu ideile într-o artă a compoziţiei desăvîrşite. Toate poemele sînt trecute printr-o severă vamă a purităţii, a solitudinii, a unei voluptăţi care îmblînzeşte orice rigoare, dogmă, fără să le răpească sublima impetuozitate metaforică, distinsa intelectualitate. Nici vorbă, poemele sînt şi de o gravitate de ritual, au o muzicalitate de flaute stinse sub ape primordiale, căci sentimentul care le supraveghează şi le dă un aer cucernic de solemnitate, de ceremonie este de înaltă şi fecundă nelinişte, de arhaică, eruptivă mîhnire. Toată poezia se consumă între ideea de sete eminesciană de repaos („...eram însetat de repaos") şi de contemplaţie, de extaze, de reducere programatică la esenţial. Poetul descoperă cuvîntul ca idee şi emoţie. Arta expresiei este a unui George Bacovia acceptînd convenţionalul şi banalitatea extravagantă ca realitate fecundă, plină de surprize şi de noutate pentru poezie: „Între aceste ziduri palide / în această lumină obscură / de zori sau crepuscul amar / stă demiurgul de gheaţă el nu va muri // spînzurat de furia rece-a cuvintelor / pe care o clatină deasupra capului meu / pasărea paradisului vai ce noroc / pămînt fără vină bolţi singuratice am // eu vă anunţ că în gura timpului / unde părinţii dorm un somn divin / cu ochii larg deschişi în aşteptarea fiului / pasărea paradisului cîntă fericita mea moarte // fericita moarte între bolţi / de întuneric ard coroane de foc / pe o frunte tragică / aceasta este rugăciunea // şoptiţi-o cu buzele palide / în zori în amarul crepuscul / din somnul părinţilor mă scol / eu fiul sfînt şi demiurgul sfînt".

Erotica este o confesiune de o sinceritate neobişnuită, o veşnică şi nestinsă chemare: „Ruga ta abia s-aude / în lumina tremurată a zorilor / pe care atît de rar i-ai întîmpinat / cu faţa surîzătoare // atît de adîncit ai fost mereu / în crepuscul în apele somnului / tău ireal oare ai dormit vreodată / să te trezească lumina soarelui // o palidă noapte ţi-au fost / odihna eternă şi veghea eternă / de la hotarul morţii / aduci o mărturie pentru viaţa ta". Sau acest De azi înainte *unde comunicarea lirică se confundă cu una erotică într-un mod de-a dreptul neobişnuit: „Te voi strînge la piept / ca pe o rază nemuritoare / ochi tăi adormiţi se deschid / în adîncuri ce taină îi luminează // şi cum va răsuna oare / de azi înainte de aici încolo / rîsul meu fericit / în aurita pace a somnului tău // şi cum vor trăi acele sfinte / valuri de mînie fără inimă / noastră care dorea / să le promită o viaţă veşnică // iată ce mai pot să te întreb / acum vai cînd surîsul nopţii / coboară peste lumina / ochilor mei"; ca să nu vorbim excesiv de laudativ de poemul* Unde e liniştea *de o valoare estetică excepţională şi unde ideile se identifică, fenomen destul de rar în poezia actuală, cu emoţia. Limbajul a ajuns să semnifice prin el însuşi; a reuşit să se ridice la o artă a simplităţii, a unei profunzimi de durată: „Dar iată şi acest crepuscul / deschizîndu-se ca o rană / deasupra lumii / cît de roşie mi se pare gura ta // o furie de bronz în care / am putut trăi om sărman / rugîndu-mă la zidurile mele / să cadă sub lumină // o trandafir pe care l-am iubit / împotriva voinţei sacre a cerului / acum trebuie să mor / acum trandafirul mă iubeşte pe mine // şi nu mai sînt decît o rană / deschisă ca un răsărit deasupra lumii". Şi în* Norul de aur *auzim foarte clar un cosmic plînset eminescian redus la esenţe şi intimităţi erotice deloc dezavantajoase ideii de comunicare absolută: „Eu intram în această femeie / ca într-o biserică / şoaptele ei de iubire înălţau / un imn pentru gloria perfecţiunii // lăudat fie norul în veci / iubiţi prieteni lăudat fie amurgul / pregătiţi să nască eroarea / stelelor care se vor întoarce la ceruri // dar femeia aceea mă aşteaptă / cu luminările aprinse pe munte / eu veneam ca un prinţ al întunericului / lăudată fie şi moartea // iubito viaţa noastră a fost ca un nor de aur / îngerii ne-au vegheat fericita / cădere în acel timp care / plînge astăzi ca un copil al nimănui".*

Imnuri către amurg *sînt* Hymnen an die Nacht *ale unui poet care se consumă, care se pierde ca şi Novalis în extaze, în îndoieli gîndind liric existenţa ca pe o experienţă fundamentală a poeziei de totdeauna. Dan Laurenţiu este un mare poet obsedat pînă la limită de mirajul poeziei, de esenţa ei pe care o descoperă în abstracţia elegantă a emoţiei.* Imnurile către amurg *sînt elegiile unei structuri dramatice care dispreţuieşte de la o mare înălţime estetică sentimentalismul, retorica şi se reîntorc spre o reculegere de senzaţii fine, raţionalizate. Poetul este împovărat de ideea unei nelinişti care nu-şi poate descoperi nici o justificare în discursul solemn şi filozofic al poeziei decît abuzînd de un limbaj extraordinar de muzical şi de supus inocenţei: „Cînd te vei întoarce în această casă a nopţii / cu sori iernatici dominînd / zgomotul şi furia de altădată / să nu-ţi aduci aminte de mine // întinde braţele albe şi reci / în întuneric şi plînsul tău / sărbătorind o nuntă / pe crucea boreală a singurătăţii // o plînsul tău fericit mă va / rechema între aceste cuvinte / care nu au pe nimeni / în sfînta lor pază"*

ZAHARIA SÂNGEORZAN

cronica literară

un modern prea repede uitat: ALBERT THIBAUDET

Spirit deosebit de suplu și deschis fenomenului artistic, fondator al criticii creatoare, adept al filozofiei bergsoniene, Thibaudet a înnoit profund metodele criticii franceze, abordînd opera literară cu simpatie și înțelegere lucidă, vrînd s-o cunoască dinăuntrul ei, să coincidă cu „elanul său vital", să se identifice ritmului și nuanțelor sale interioare, s-o incorporeze unei „durate". Critica „normală", obișnuită, are drept scop recunoașterea și stabilirea unei tradiții. Aceasta înseamnă pentru Thibaudet că studierea unei opere și a unei perioade literare cere o cunoaștere de ansamblu foarte serioasă a întregii literaturi și tradiții literare căreia i se poate adăuga sau nu noua operă. Thibaudet enunță acest principiu ca bergsonian; principiul s-a impus în critica modernă sub forma „perspectivismului", de pildă, (în Teoria literaturii *a lui Wellek și Warren) și implică judecarea unei opere literare în lumina celor precedente care, la rîndul lor, sînt reevaluate prin apariția celei noi. Altfel spus, literatura trecutului trebuie citită din perspectiva prezentului, iar cea actuală în perspectiva celor precedente (v. și Adrian Marino:* Introducere în critica literară, *1968 și Genette în* Chemins actuels de la critique, *Centre Culturel de Cerisy, 1968). Simbolismul, bunăoară, spune Thibaudet în* Une thèse sur le symbolisme (Réflexions sur la littérature), *își va căpăta adevăratul sens și valoarea prin definirea în raport cu alte mișcări poetice, precedente și ulterioare.*

S-a insistat, uneori, prea mult, în a face din Thibaudet criticul bergsonian prin excelență, cel care a introdus filozofia bergsoniană în critica literară, iar unele principii esențiale ale metodei sale critice n-au fost considerate decît aplicarea mecanică a bergsonismului în literatură. E vorba, evident, de exagerări, de care Thibaudet însuși era conștient. Critica sa este bergsoniană pentru că a pus în primul rînd în valoare sensul duratei. Astfel, Thibaudet n-a acceptat faimoasa paralelă între Corneille și Racine. Literatura este în permanentă mișcare și devenire, „durează". Critica trebuie să surprindă această durată, să coincidă cu ea prin spirit, metodă, stil. De aceea, trebuie evitate paralelismele, juxtapunerile convenționale și formulele de tipul: „Comparați..." Trebuie spus: „Arătați cum a evoluat tragedia de la Corneille la Racine". Deosebirile dintre cei doi scriitori numai prin această evoluție sînt sesizabile și explicabile.

Teoria sugestiei infinite a operei de artă pare a fi dezvoltarea ingenioasă a ideii bergsoniene de durată și de mobilitate (sau, poate, nu e vorba decît de o afinitate, de o identitate de principii și de idei). Pentru Thibaudet, o mare operă nu reprezintă o perfecțiune statică, imuabilă și cu o singură semnificație definitivă; ea este mereu „en sursis", se proiectează spre un viitor nedefinit și deschis („opera aperta", i-ar spune azi Umberto Eco), se îmbogățește, teoretic, infinit, prin pluralitatea semnificațiilor posibile și a unghiurilor de vedere inedite, fără să se ajungă vreodată la o interpretare „supracritică", la o „supraviziune" globală, care să le reunească pe toate, epuizîndu-le bogăția concretă. Totalitatea sensului va fi totdeauna în suspensie. Nu există un sens „adevărat" al operei. Există o operă și despre ea o multiplicitate deschisă de perspective. Opera mare e cea care „degajă forțe indefinite de sugestie" (Réflexions sur le roman, *Gallimard, 1938, p. 30). Numai opera mediocră rămîne închistată în momentul său istoric și cultural. Opera se definește în egală măsură prin sensul pe care-l va avea, cît și prin cele pe care le are și le-a avut. De aceea, Thibaudet, cronicarul de la „N.R.F.", lasă, invariabil, discuția deschisă, cu conștiința că n-o poate epuiza, că părerea sa este, inevitabil, restrictivă și limitată: „Nici un critic nu poate coincide pe deplin, și nici măcar aproximativ, cu natura integrală a unui artist; dar nu există mare artist care să nu ofere puncte de vedere diferite a căror cantitate infinită ar coincide cu ființa sa (...) Avem astfel despre Rousseau, Chateaubriand sau Hugo un anumit număr de vederi* parțiale *și* părtinitoare (partielles *et* partiales, *s.n.)... Aceste ecuații personale (și exclusive, n.n.) ale criticilor se corectează reciproc..."* (Physiologie de la critique, *Ed. de la Nouvelle Revue Critique, 1930, p. 233). Nu găsim formulat în aceste rînduri unul din principiile esențiale ale „noii critici", polivalența semantică a operei literare? Pentru că scriitura poetică e ambiguă, echivocă, spune Serge Doubrovsky într-un pasaj care „aduce" foarte mult cu formularea lui Thibaudet, ea dă naștere la mai multe organizări posibile ale aceluiași organism; „Il avem pe Racine al lui Picard, pe Racine al lui Mauron, pe Racine al lui Barthes, pe Racine al lui Goldmann, (...) pe Racine al lui Giraudoux, pe Racine al lui Thierry Maulnier, pe Racine al lui Mornet, pe Racine al lui Lemaître (...) Toți acești Racine nu se aseamănă deloc, și ar fi o prostie să te miri de aceasta, pentru că „Racine în sine", „adevăratul Racine", „Racine arhetipul" nu există".* (Pourquoi la nouvelle critique?, *Mercure de France, 1967, p. 78).*

Pentru Thibaudet, opera constituie o totalitate coerentă, un întreg, un ansamblu. Critica va trebui să fie „atentă la unic", la originalitatea operei, pe care s-o abordeze în „unitatea și totalitatea sa" (formulările se apropie de definirile actuale ale „structurii), pentru că opera nu se poate etaja, forma nu se poate disocia de fond, ci iradiază din el. Preceptul, devenit comun în critica modernă, și nu numai în cea structuralistă, de la Gide, Proust, Péguy, pînă la J.-P. Richard, J. Rousset și S. Doubrovsky, fusese formulat și de Flaubert, pe care Thibaudet îl citează, adăugînd că disocierea fond-formă este absurdă, un cuvînt „vid de sens". De aici, necesitatea unei lecturi sistematice, totale, prima operație a gîndirii critice. A citi înseamnă, mai ales, a reciti, ca „liseur", chiar ca „viveur" de literatură, înseamnă a încerca să recreezi în tine ceea ce a simțit autorul. Dar aceasta nu constituie încă actul critic, ci doar mimarea autorului, încercarea de a te apropia de el, de a adera la modul său cel mai intim de gîndire, simțire și viață. În acest prim act, cititorul este receptacolul gîndirii artistului. Actul lecturii este o lectură repetată, lentă, integrală, participativă, o experiență retrăită, o înțelegere completată, uneori rectificată, pentru a „coincide cu spiritul creator al romanului (dar nu numai al romanului, ci al operei de artă în general, n.n.), și, mai mult încă, cu spiritul creator al romanului considerat ca gen" (Réflexions sur le roman, *p. 255), pentru a te plasa în starea de spirit a autorului, pentru a adopta punctul lui de vedere.*

Thibaudet a meditat adesea asupra sensurilor și finalității actului critic, semn al unor preocupări stăruitoare despre menirea criticului și poziția sa față de opera literară. El are conștiința caracterului specific și autonom al criticii, în raport cu istoria literară, și al înrudirii sale cu literatura, de care pare obiectiv distinctă. Cu tot disprețul care se manifestă uneori față de această „literatură de comentarii", Thibaudet știe că critica literară este ea însăși o literatură grefată pe alta, „o literatură pe o literatură", „une parole sur une parole", ar spune R. Barthes, „un gen literar", examenul literar al literaturii, conștiința ei, avînd drept subiect impus literatura; este, deci, o literatură de gradul doi, „un limbaj secund" (S. Doubrovsky), dar nu o dublură sau o reflectare pasivă, ci revelatoarea operei prin conștiința criticului; și, firește, criticul este un scriitor care scrie despre literatură. În acest fel simplu, Thibaudet pare a răspunde „avant la lettre" unor întrebări fundamentale care au preocupat și preocupă încă critica modernă: ce este literatura? ce este critica? Și, de vreme ce critica este literatură, „ca celelalte genuri literare, nu se dezvoltă, nu dăinuie decît prin elementul său de creație" (Physiologie..., *p. 212). Creația este indispenabilă criticii. Fără acest efort constant de creație nu există mare critică, iar criticul rămîne un simplu artizan. Prin natura sa, creația nu diferă de la critic la artist: „Oriunde există stil, originalitate, sinceritate puternică și comunicativă, există creație" (idem, p. 214). În opera unui mare critic creația ocupă un loc preponderent. Acest aspect al concepției critice a lui Thibaudet n-a încetat să se dezvolte: frontierele între opera literară și opera critică tind din ce în ce mai mult să dispară. Operele critice moderne sînt un tip de creație.*

Critica devine, deci, creatoare, cînd „sfîrșește erudiția", cînd încorporează prin simpatie și „prietenie" opera și geniul care a produs-o, cînd criticul se asimilează, se „cufundă" în opera literară, cînd o recreează imaginativ, prin participare, fără a-i fi sclav sau parazit. Actul critic începe, pentru Thibaudet, printr-o adeziune imediată la gîndirea artistului și la operă.

Pentru impunerea ideii de creație în critică, Thibaudet a desfășurat o argumentație insistentă și pasionată. Simpatia, condiție sine qua non a creației în critică, laitmotiv la Thibaudet, întîlnit încă la romantici, la Sainte-Beuve și Baudelaire, implică un fel de mimetism care constă puțin în a juca opera și a o retrăi, urmărind uneori chiar contururile stilului (după cum face E.-R. Curtius: „Nicht über Balzac, sondern aus Balzac"). Numai în fața unui bun observator, care știe să-i scrie, prin înțelegere și participare, istoria dezvoltării sale interioare, opera își dezvăluie, ca o ființă vie, secretele. Critica devine ,astfel, introspectivă, iar experiența literară — un itinerar tulburător spre lumea interioară a geniului, „coborîre" pe care o vom regăsi, transformată aproape în loc comun, la mulți critici moderni, de la Charles Du Bos pînă la Georges Poulet și critica de „identificare" („simpatie înarmată" la S. Doubrovsky). Pentru a fi validă această critică de intuiție sau de simpatie, de „semimetamorfoză", cere, în mod necesar, detașare și distanțare lucidă, căci identificarea totală critic-operă înseamnă moartea criticii.

Critica nu poate fi decît subiectivă, considerată ca atare și de Baudelaire în Curiosités esthétiques *(„Pentru a fi dreaptă, adică pentru a avea rațiunea sa de a fi, critica trebuie să fie parțială, pasionată, politică, adică făcută dintr-un punct de vedere exclusiv, dar din punctul de vedere care deschide cele mai multe orizonturi", p. 101), și, mai aproape de noi, de Sartre (critică „angajată"), sau de R. Barthes. Chiar criticul care se consideră „obiectiv" este angajat total în aventura criticii, este în mod fatal și iremediabil subiectiv; el „pariază" în sensul pascalian, pentru că „orice artă personală implică un „parti pris",* (Réflexions sur le roman, *p. 45). Și cînd scrie despre trecut, o face în numele unei anumite poziții actuale despre istoricitate (e cazul lui Thibaudet în monografiile sale reevaluative, de „repêchage", al „noilor critici" comentînd autori clasici).*

Thibaudet, spirit dialectic, are un simț ascuțit al relativității valorilor și conceptelor literare. Conștiința unității contrariilor îl face să considere lucrurile sub multiple aspecte, aparent incompatibile, dar care sînt, în fond, complementare („unitate în multiplu"). De aceea, el refuză în Reflecții despre critică *și în* Fiziologia criticii *(unde este preocupat de problemele teoretice și practice ale criticii ca profesiune) o alegere între cele trei feluri de critică literară pe care le distinge: critica spontană, profesională și a artiștilor: „Dacă una din (...) familiile (criticii) ar exista singură, critica n-ar merge, evident, decît într-un singur picior".* (Réflexions sur la critique, *Gallimard, 1939, p. 150) Clasificarea sa nu urmărește respingerea vreuneia dintre ele, ci, dimpotrivă, vrea să determine coexistența lor, chiar furtunoasă, tolerarea reciprocă, pluralismul de metode și sisteme, pentru că toate se completează, prelungindu-se și opunîndu-se, și toate asigură un climat „sănătos", „tonic" în „Republica Literelor", care trebuie iubită în bogăția și inconsecvențele sale. Înclinația sa de a degusta și respecta opiniile cele mai variate, multitudinea gusturilor, disponibilitatea de a înțelege divergențele (marca, de altfel, a unui anume „poliglotism" stil „N.R.F.") se explică prin aceeași viziune dialectică. Adevăratul critic trebuie să reunească și să concilieze opiniile aparent contrare, nu să judece, acuzînd și condamnînd. De aici, capacitatea lui Thibaudet de a fi înțeles unitatea profundă, viziunea „binoculară" a lui Flaubert, scindat de obicei în realist și romantic, într-un „Hermes cu o față romantică și cu o alta realistă"* (Gustave Flaubert, *Plon, 1922, p. 325), de a fi înțeles coexistența și fuziunea necesară a acestor tendințe contradictorii, care nu se anulează, ci se completează în spiritul autorului. Frecvența unor formule de tipul „refuzînd să prefere pe una alteia" este semnificativă. De altfel, pentru Thibaudet, marii oameni se măsoară după dualitatea și complexitatea lor. Nedoctrinar și antidogmatic, Thibaudet nu se încadrează în nici una din clasificările critice stabilite de el însuși, ci pare să sintetizeze toate tendințele. Publicistul coexistă cu profesorul și cu artistul, spontaneitatea cu rațiunea și cu înțelegerea. Forma sa de critică e departe de cea judecătorească tip Brunetière, care rostește verdicte „îndrumătoare", în loc să extragă sinteze estetice, care impune „gusturi", în loc să înțeleagă și să explice. Criticul perfect înseamnă pentru Thibaudat un erudit nepedant, un filozof, un istoric, un artist amator de frumusețe, un om de gust, psiholog și moralist, toate la un loc, căci „unei critici pur literare, în țara lui Sainte-Beuve îi va lipsi întotdeauna o dimensiune".* (Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours, *Stock, 1936, p. 462) Cultura filozofică nu numai că nu dăunează actului critic, dar îi este imperios necesară, cu condiția de a fi asimilată și nu transformată în speculație gratuită, pentru a se putea depăși stadiul inferior de simplă parafrazare. O meditație aprofundată asupra literaturii este de ordin filozofic. Thibaudet a insistat asupra relației de colaborare și reciprocitate între filozofie și critică, adevărată filozofie a actului literar. În critica germană aprecia cu deosebire caracterul ei de „metafizică". El este primul critic francez în care se reunesc armonios filozoful antidogmatic cu eseistul de bună calitate și la care tendința spre filozofie, încă șovăitoare la Sainte-Beuve, este exprimată deliberat. Doar Baudelaire, înaintea lui, gîndea la fel: „Critica atinge în fiecare clipă metafizica".* (Curiosités..., *p. 102) De altfel, toată critica actuală se bazează pe o filozofie conștientă a literaturii și cînd cerea acum vreo patruzeci de ani „o critică de filozofi, care să nu fie lipsită de gust, bogată și tînără și care va fi la larg ei în mai multe organe, iată o realitate de astăzi și o posibilitate de mîine: ele merită atenție și reflecție"* (Réflexions sur la critique, *p. 187), Thibaudet anunța critica de azi a lui Maurice Blanchot, G. Poulet, J. Rousset, S. Doubrovsky, J.-P. Richard, R. Barthes, J. Ricardou, J.-P. Weber, care-și propune „pentru a reda opera literaturii... (să se iasă) din ea și (să se facă) apel la o cultură antropologică" (R. Barthes:* Critique et vérité, *Seuil, 1966, p. 37), să nu se intre în literatură „ca într-o moară" (S. Doubrovsky:* Pourquoi..., *p. XVIII).*

Multe din problemele pe care critica și istoria literară le-au avut sau le mai au încă de rezolvat sînt discutate în Fiziologia criticii *și în* Reflecții, *în puține pagini, fără simplificare arbitrară și fără falsă și inutilă complicare. Thibaudet a prefigurat aproape toate tendințele principale ale criticii moderne: structuralistă, critică filozofică, psihocritica (în* Psihanaliză și critică *din* Reflecții despre critică, *el cere o fuziune între critica literară și psihanaliză, concepută filozofic).*

Esențialul contribuției critice a lui Albert Thibaudet nu constă, poate, în mulțimea ideilor pe care le propune, ci în încercarea de a da efortului de critică creatoare o metodă intelectuală și un fundament teoretic. În sensul larg și viu în care o vede Thibaudet critica tinde să devină eseu, în înțelesul cel mai elevat al termenului, adică o formă de critică literară care implică în mod permanent o judecată de valoare, nu numai o sentință rostită în final. Critica sa este o fericită fuziune de critică tradițională și novatoare, a cărei apariție și dezvoltare a anunțat-o și pregătit-o.

PETRUȚA SPINU

RECITIND ROMANUL „ADELA"

(Urmare din pag. a 8-a)

abuzul de autoanaliză), ocolirii imperativelor normale ale iubirii (cum au apreciat alții).

Complacerea lui în platonism, alunecarea în conjuncturi de tot felul și autoanaliză de o voluptate dureroasă nu se datorează îndoielilor față de sentimentele sale, ci convingerii, formată prin observație și introspecție nemiloasă, că *iubirea* Adelei pentru el „nu se poate concepe în nici o ipostază" deoarece ea numai „cochetează", „simulează", deci nu-i „poate da și ceea ce nu are: *amorul" absolut.* În locul unui gest promițător (lui Codrescu i-ar fi plăcut agresivitatea unei femei romantice!) ea îi dă să înțeleagă că i-a intuit *pasiunea* și-l tratează cu un zîmbet ironic, amestecat cu gingășii provocatoare ce întăresc ideea că adeseori ea este „maestrul" dedat cu voluptate „experiențelor de psihologie".

Eroul s-ar fi trezit din frămîntarea surdă a visului dacă, „anihilat de existența ei", ar fi trăit plenar senzația *„dispariției totale a trecutului".* Aceasta nu se întîmplă; cu toate că Emil Codrescu dorește *femeia* din Adela, constată în cele din urmă, în „semihalucinația lui tulburătoare", că „sufletul i-l iubește". În fața femeii, *frumusețe enigmatică,* accentuată cu fiecare gest, eroul se îndoiește în fond de capacitatea ei de a deveni, dintr-o *promisiune a fericirii, femeie absolută, arhetipul.*

Codrescu, obosit de cugetare, are clar intuiția că apropierea între ei ar fi mai mult de suflet. Nu crede deci că alături de ea ar putea trăi „fericirea infinită", să atingă prin dragoste marginile eternității; *orgolios, durerea prezentă n-o schimbă cu o „nefericire" mai mare.* Cotropit, ca și Hyperion, de nostalgia realizării totale prin iubire, Emil Codrescu are puterea să renunțe deoarece are conștiința nerealizării: „tot ce se realizează, se împuținează și se trivializează". *Unică prin enigmă și nerealizare,* Adela rămîne, în imaginația dramatică a finului și profundului intelectual Codrescu, „o iluzie paradisiacă", un *miraj* (pe care apropierea lui l-ar îndepărta și mai mult); „finețea", „distincția", „unicitatea" ei „îți sînt prețioase — se consolează îndurerat eroul — ca tot atîtea cauze care o fac mai intangibilă, mai inaccesibilă, așadar mai dorită". *Despărțirea de Adela simbolizează neputința realizării idealului, cufundarea lentă în moarte.*

Capodoperă de analiză sufletească microscopică și finețe intelectuală, romanul *Adela* (apreciat chiar și de adversarii criticului: E. Lovinescu) îl situează pe complicatul Ibrăileanu în rîndul întîi al prozei interbelice (au spus aceasta, în epocă, G. Călinescu, Paul Zarifopol, Octav Botez, Vladimir Streinu, Șerban Cioculescu). Poezia unică a acestei cărți plină de atîta viață interioară izvorăște din tristețea nemărginită a lucidității eroului, proiectat într-un cadru de natură agitată căreia i se aplică o formulă psihologică extraordinară prin profunzime și vibrație lirică. Interpretarea vieții și a naturii formează o simbioză perfectă. Întors spre trecut (dragostea pentru Otilia — care apare o dată în Adela — fusese „dureros de dulce" prin frenezia ei cerebrală — cf. *Amintiri), Ibrăileanu retrăia acum concentrat, în planul artei, drama imposibilității atingerii absolutului*.*

*) Am descoperit ulterior, în Arhiva „G. Ibrăileanu", de la Biblioteca centrală universitară „M. Eminescu" din Iași, o *maximă* (rămasă inedită) a lui Ibrăileanu care confirmă, într-un fel, interpretarea dată de noi *dramei* lui Emil Codrescu. Iată textul: „La 18 ani, dat fiind că *ignoti nulla cupido,* amorul e dorință vagă, infinită, cu o mare putere de idealizare. Scopul precis al speciei este inconștient. Mai apoi, în primul amor de după ce a încetat *ignoranța,* de după trecerea Rubiconului, pasiunea, deși constientă de intențiile naturii, se socoate ca o «contopire sufletească» și are în chip sincer pretenția «eternității». În celelalte amoruri de mai pe urmă, înamoratul vine cu experiența amorurilor trecute, care nu-i mai îngăduie să creadă în «eternități» și în «contopiri sufletești». Iar la 50 de ani, amorul nu mai e decît senzualitate.

De la 18 la 50 de ani, sexul se tot curăță de creațiunile inconștiente și înșelătoare ale iluziei, care înnăbușeau, pentru conștiință, sexul, creînd fermecătoare fantasmagorii".

D. GURIȚĂ: „Clown"

opinii

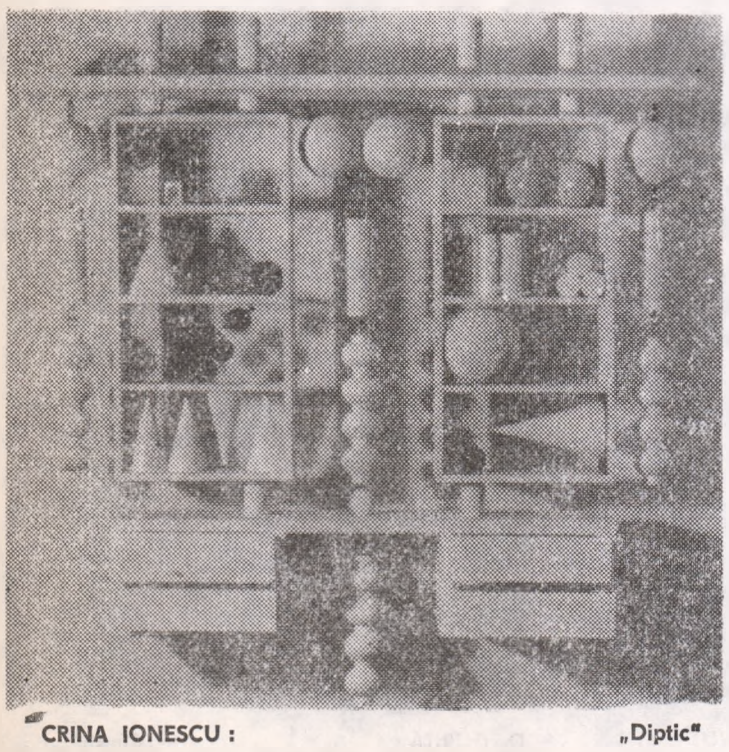
ARTĂ ŞI CUNOAŞTERE

Reluăm o problemă a esteticii, cu ample şi decisive implicaţii în elucidarea fenomenului estetic în genere, problemă care revine mereu în discuţie, fiind considerată cînd rezolvată cînd nerezolvată — şi aceasta tocmai pentru că înseşi datele definitorii fundamentale ale fenomenului estetic nu sînt încă deplin stabilite. Credem că insuccesul se datoreşte în cea mai mare parte faptului că se insistă a se defini acest fenomen numai de pe poziţii exclusiv gnoseologice.

Într-un articol recent din revista „Cronica" : **Necesitatea cunoaşterii artistice,** de Victor Ernest Maşek, se reia problema cunoaşterii în artă, cu justa constatare că esteticienii se află încă şi în momentul de faţă pe două poziţii diametral opuse în ceea ce priveşte soluţionarea ei, fără ca vreuna din ele să fie deplin acceptabilă. Pe de o parte, se afirmă că arta are aceeaşi funcţie de cunoaştere ca şi ştiinţa, ceea ce sacrifică specificul artei, iar pe de altă parte, că funcţia artei nu este cunoaşterea. Autorul articolului încearcă o nouă soluţie, pe care o consideră cea mai justă, dar nici aceasta nu satisface, fiindcă, fără să vrea, se situează de fapt pe una din cele două poziţii extreme contestată chiar de dînsul, anume că arta are şi ea aceeaşi funcţie de cunoaştere informaţională ca şi ştiinţa, numai că artei îi revine, cel puţin temporar, un alt domeniu de cunoaştere decît al ştiinţei, domeniu mai dificil, dar pînă la un punct accesibil numai posibilităţilor ei specifice de investigare, de care ştiinţa cu aparatul său exclusiv logic, nu dispune. Cu alte cuvinte, arta nu face altceva decît să completeze ştiinţa cu un „spor" de cunoaştere, dar în fond serveşte aceeaşi cauză, îmbogăţirea cunoştinţelor noastre despre realitate. Vrînd să procedeze „cu o mai nuanţată înţelegere a modalităţii cognitive specifice a artei", E. M. precizează : „Sporul de cunoaştere cristalizat în informaţia estetică şi obţinut **exclusiv** (s.n.) prin mijloacele ei provine din investigarea unei zone umane a cărei existenţă nu poate fi detectată prin observaţia obiectiv-analitică a cercetării ştiinţifice ... Acest spaţiu metafizic, cu coordonate axiologice, l-am numit spaţiul cunoaşterii artistice, zonă profundă a sensibilităţii umane existentă (dar uneori ignorată) în fiecare din noi şi de care devenim conştienţi abia în momentul în care întreg zăcămîntul nostru aperceptiv e pus în rezonanţă prin actul de creaţie sau prin contactul cu opera de artă ...". „Spaţiul cunoaşterii artistice nu reprezintă o dimensiune topologică, ci una metafizică, subiectivă, imprevizibilă, inexprimabilă logic şi tocmai de aceea imposibil de detectat cu mijloacele obiective, cu instrumentele precise ale cunoaşterii ştiinţifice ... Şi tocmai de aceea arta îşi va exercita funcţia sa cognitivă, alături de ştiinţă, atîta vreme cît va exista omul". Prin cele mai sus afirmate se comit concomitent trei erori :

În primul rînd se pune semnul egalităţii între funcţia „informaţională", „investigatoare" a cunoaşterii ştiinţifice şi a celei artistice, ambele avînd deci drept scop să ne comunice cunoştinţe, numai că din zone existenţiale deosebite. În acest caz s-ar putea spune că arta este „ştiinţa" zonelor obscure, iraţionale ale realităţii, inaccesibile, fie şi provizoriu, ştiinţelor pozitive. Realitatea este de fapt cu totul alta, ceea ce se va arăta în cele ce urmează.

În al doilea rînd ar rezulta după E. M., că tot ceea ce în artă şi realitate a fost, este şi va fi accesibil cunoaşterii obiective, intuitive sau abstracte, clare şi distincte, de care de altfel se serveşte şi ştiinţa, nu poate avea valoare „specific" artistică şi deci specific estetică, ci numai „informaţiile" aproximative şi provizorii, provenite din zona „metafizică" a sensibilităţii umane, sau din alte zone metafizice, pe care numai arta le poate explora şi comunica. Cităm: aceasta dă măsura cunoaşterii artistice şi valorii operei, **altfel opera nu mai poate deţine nici adevăr artistic nici valoare"** (s.n.). Deci, în afară de „informaţiile" provenite din zona metafizică profundă a sensibilităţii umane sau din alte zone metafizice, în artă tot restul informaţiilor despre realităţile umane şi extraumane, pe care aceasta le-a reflectat din belşug totdeauna şi pretutindeni prin cunoaştere intuitivă sau abstractă perfect distinctă şi clară, nu are, n-a avut şi nu va avea niciodată valoare specific artistică, estetică. Iată o teorie care desfiinţează caracterul specific artistic sau estetic al celei mai mari părţi din tezaurul artistic al umanităţii din trecut, prezent şi viitor, căci nu se poate contesta că cea mai mare parte a valorilor estetice ale majorităţii operelor de artă de totdeauna îl dă stratul lor de semnificaţii clar şi distinct inteligibile sau intuibile. Dar în fond îl desfiinţează în întregime dacă afirmă că arta în genere nu face nimic altceva decît să „investigheze", să ne dea „informaţii" (indiferent despre ce zone ale existenţei, fie acestea şi metafizice), adică în fond face acelaşi lucru ca şi ştiinţa „să ne îmbogăţească cunoştinţele. Dar în acest caz, după opinia lui E. M., în ce mai constă specificul estetic al artei şi dacă acest specific nu mai există, atunci ce raţiune proprie de a fi mai are arta ? Numai cel de auxiliar şi pionierat al ştiinţei ? Numai de **ancilla scientiae ?**



CRINA IONESCU : „Diptic"

Că există şi vor exista probabil totdeauna domenii, zone ale cunoaşterii, în care, în anumite stadii istorice, arta poate devansa ştiinţa, este incontestabil, fapt nu o dată petrecut, dar tot atît de incontestabil este că nu în aceasta constă specificul estetic al artei şi în genere al valorii estetice (de a fi o cunoaştere pe care ştiinţa, temporar sau totdeauna, n-o poate obţine).

Pe de altă parte, noi în nici un caz nu negăm faptul că orice operă de artă, de altfel ca orice realitate, are şi un fond abisal, iraţional, inaccesibil cunoaşterii logicii distincte — şi în primul rînd este vorba de rezonanţele ei emoţionale, voliţionale şi cinestetice şi nu mai puţin de cele cognitive, difuze şi ambigui — dar nu numai acest fond are valoare estetică, ci şi straturile perceptibile, emotive, voliţionale şi raţionale perfect clare şi distincte. Acest fond iraţional de altfel nu contează în experienţa estetică atît ca valoare de cunoaştere informaţională, ceea ce constituie mai mult un interes teoretic, ştiinţific, ci în primul rînd ca valoare de trăire, de **valorificare sensibilă,** printre care şi întreaga gamă discretă şi profundă a plăcerii estetice în toate indefinibilele ei nuanţe şi rezonanţe. Acest fond „metafizic" al sensibilităţii, sau „mistic" cum în mod impropriu îl numeşte M. Dragomirescu, constituie chiar o condiţie definitorie a oricărei experienţe estetice, problemă asupra căreia vom reveni.

E. M. ar fi avut dreptate în cazul cînd ar fi spus că dacă într-o operă există şi acest fond iraţional al sensibilităţii, atunci e semn că şi tot restul din acea operă accesibil cunoaşterii distincte are valoare estetică, tocmai pentru că deţine sau produce acest fond iraţional de trăire ; sau dacă ar fi spus că informaţia artistică din zone abisale are valoare estetică nu numai în sensul de cunoaştere informaţională, ca în ştiinţă, ci ca obiect şi rezultat de valorificare sensibilă, ceea ce, după cum vom arăta, constituie un specific esenţial al fenomenului estetic. E. M. însă, cum rezultă din citatele date, afirmă răspicat că „exclusiv" acest fond metafizic al sensibilităţii are valoare specific estetică şi artistică, tot restul fiind lipsit de specificul valorii estetice şi artistice.

A treia eroare rezultînd din teoria lui E. M. (care de altfel este şi a celei mai mari părţi a esteticii de astăzi), e că valoarea estetică ar aparţine exclusiv artei, ea constînd în valoarea de cunoaştere informaţională a reflectării artistice, după E. M. a fondului iraţional al sensibilităţii, şi nu în chiar acest fond iraţional ca realitate subiectivă. De unde rezultă că în genere valoarea estetică constă numai în valoarea de cunoaştere a reflectării artistice a realităţii, că realitatea însăşi nu are valoare estetică, (deşi şi contemplarea ei trezeşte acel fond iraţional al sensibilităţii). Prin aceasta E. M. neagă şi dînsul un adevăr perfect valabil al esteticii marxiste, dar în primul rînd neagă un adevăr al însuşi fenomenului estetic, anume că valoare estetică are nu numai arta, ci şi realitatea însăşi ca obiect de reflectare estetică a oricărui om normal, adevăr din păcate trecut astăzi cu vederea, şi dacă nu făţiş, tacit totuşi, e contestat de unii esteticieni. Nu e locul şi nici spaţiul necesar să invocăm acum argumentele care demonstrează acest adevăr.

Departe de noi gîndul că valoarea estetică a artei nu provine şi de la valorile ei de cunoaştere, atît intuitive cît şi abstracte (ca în maxime, aforisme, proverbe, sentinţe sau demonstraţii logice ori pledoarii şi consideraţii speculative sentenţioase ori analitice : etice, filozofice, etc., ca în arta oratorică, în meditaţii, în multe fragmente din literatura realistă, în monologul sau dialogul dramatic din teatrul clasic, în epistole etc.), valori de cunoaştere abstracte care, dimpotrivă, pot da unei opere cea mai înaltă valoare estetică, şi chiar dacă ideea nu este nouă sau originală, dar exprimă un mare, permanent şi profund adevăr de viaţă. Dar valorile de cunoaştere în experienţa estetică sînt şi ele obiect de valorificare sensibilă prin satisfacţia care ne-o dau, ceea ce în operaţiile logice ale cunoaşterii ştiinţifice nu interesează — şi nu sînt unica sursă a valorii estetice a artei şi nu în acestea rezidă specificul ei estetic şi în genere al experienţei estetice, aceasta în aşa măsură încît un obiect estetic, artistic sau real, poate avea o valoare de cunoaştere informaţională cu totul redusă ca importanţă şi cu toate acestea să aibă cea mai mare valoare estetică şi să ne procure o plăcere de cea mai înaltă şi pură calitate estetică. Ca să dăm numai un singur şi simplu exemplu : dansăm oare numai că să dobîndim cunoştinţe, informaţii despre dans, despre semnificaţia esenţială a dansului, ca să ştim cum dansăm şi ce simţim cînd dansăm, să cunoaştem senzaţiile şi sentimentele ce le avem dansînd, sau în primul rînd ca să savurăm plăcerea ritmului, a dinamicii dansului, precum şi plăcerea intelectuală a valorii lui ca măiestrie artistică şi frumuseţe plastică ? A răspunde afirmativ la prima întrebare, ar fi desigur nici mai mult nici mai puţin ridicol, chiar dacă ai fi cibernetician. În genere, frumosul aparenţelor sensibile, atît în artă, cît şi în realitate ne satisface estetic şi pur senzorial şi nu prin faptul că ne dă „informaţii" asupra modului său de a fi, sau că exprimă nu ştiu ce idei generale sau abstracte, esenţe, semnificaţii universale sau metafizice, adevăruri, etc., cu care de loc nu ne batem capul (după cum spune şi I. Kant : care place fără concepte), atunci cînd îi savurăm frumuseţea, oricît de intelectualişti, platonicieni, peripatetici, cartezieni, hegelieni, croceeni sau cibernetişti — am fi. Frumosul, ca sursă obiectivă a valorii şi plăcerii estetice se realizează la toate nivelele : fizică organică, psihică, — senzorială, afectivă, voliţională, şi nu numai la nivel intelectual, deşi numai prin intermediul cunoaşterii luăm act conştient de toate formele lui posibile. (Orice act psihic **conştient,** de orice natură, este şi un act de cunoaştere).

*

Esenţiala deosebire dintre ştiinţă şi artă nu rezidă nici în faptul că cea dintîi este o cunoaştere conceptuală abstractă, iar cealaltă o cunoaştere intuitivă particular-concretă (sau conceptual-abstractă prin intermediul celei intuitive), cum se spune de obicei, fiindcă ambele uzează de toate aceste forme de cunoaştere, fără a se confunda totuşi (în ştiinţele descriptive, istorice, aplicate domină cunoaşterea concret-particulară, fără ca acestea să fie totuşi arte) ; şi nici în faptul că ştiinţei i-ar reveni o anumită zonă a existenţei accesibilă cunoaşterii logice şi analitice obişnuite, iar artei — zona „metafizică" a sensibilităţii umane, mai greu accesibilă cunoaşterii ştiinţifice, — ci în faptul esenţial că ştiinţa este numai cunoaştere, operează specific numai cu facultatea cunoaşterii logice, (analitice şi sintetice), şi se adresează numai cunoaşterii, dispensîndu-se, ba chiar excluzînd participarea, imixtiunea sensibilităţii, care ar putea-o perturba, devia, sau chiar bloca ; pe cînd arta, şi în genere experienţa estetică creatoare şi receptivă, implică întotdeauna participarea tuturor facultăţilor sufleteşti, atît a cunoaşterii sub toate formele ei, cît şi a sensibilităţii şi voinţei, adică ceea ce se numeşte **trăire** (ceea ce în estetica germană, cu deosebire în estetica simpatiei, se numeşte **Erlebniss),** noţiune, după noi, esenţială pentru estetică, dar încă insuficient determinată, atît de psihologie cît şi de estetică, în finalitatea şi importanţa sa axiologică şi specificitatea sa estetică. Asupra acestei probleme vom reveni cu alt prilej.

PAUL I. RADU

EXERCIŢII

IMPLICAŢII

— Îmi poţi explica de ce nescafeul n-a reuşit, cu toată practicitatea lui ,să concureze cafeaua naturală ?

— Poate fiindcă nu reproduce bine gustul şi parfumul cafelei.

— Aşa s-a crezut o vreme. Părea să fie o opinie rezonabilă. Dar a intervenit „marketingul", cercetări de prospectarea pieţii, care, dacă sînt bine conduse, pot da la iveală motivaţia mai profundă a actelor noastre (vezi M. C. Demetrescu, *Marketing-prospectarea pieţii,* Ed. Pol., Buc., 1969). S-au folosit în acest scop teste de proiecţie, adică probe în care omul îşi mărturiseşte fără să vrea atitudinile, credinţele intime. Ce părere aveţi — au fost chestionate gospodinele — despre cumpărătoarea pe a cărei listă figurează nescafeul ? Răspunsul a fost surprinzător : Este o gospodină rea, leneşă, neglijentă, grăbită ·

— Nu m-aş fi gîndit.

— Multe lucruri pe lumea asta sînt cu totul altfel decît ne închipuim.

— Ce vrei să spui ?

— Mă bate gîndul că istoria cu nescafeul nu este un fapt izolat. Mă tem că toate actele noastre au rezonanţă ...

— Cum nu există şi acte pur personale, îngropate în adîncul fiinţei mele, acte care nu răsună nicăieri ?

— Să încercăm.

— Mă delectez în singurătate cu o emisiune radiofonică ...

— Răsună la vecini, care nu pot dormi.

— Atunci, poftim, mă desfăt cu lectura unui roman ...

— Perfect. Răsună în interior. Acea lectură nu poate rămîne fără urmări. Te vei resimţi, evocînd-o sau ocolind-o.

— Să zicem. Dar dacă pur şi simplu notez evenimente ori potrivesc rime .

— Prin urmare comunici trăiri, iar acestea, odată încrustate, pot deveni forţe. Mai consumi şi hîrtie, adică păduri, un fragment din avuţia naţională.

— Eşti circotaş. Totuşi nu vei putea nega că pot să-mi deapăn gîndurile într-o perfectă solitudine navigînd calm pe oceanul visurilor ..

— Mă aşteptam la acest ultim refugiu în narcisism. După această deconectare perfectă vei fi alt om, mai bun sau mai rău decît ai fost, mai deschis sau mai închis, mai activ sau mai ezitant. Cei din jurul tău vor suferi efecte, întreaga comunitate va suporta oscilaţii de nivel.

— Mi se pare că am descoperit iarăşi un principiu.

— Şi încă unul primordial. *După cum orice teorie este cufundată într-un spaţiu filosofic, în acelaşi fel orice act este cufundat într-un spaţiu moral.*

— Nu pot face nici o mişcare fără să nu deranjez pe altul. E înspăimîntător ! Nu cumva e prea mare aglomeraţia pe Terra ?

— Nu e de vină distanţa. Este atracţia universală, care acţionează nu numai între corpuri, ci şi între suflete. Dacă mişc mîna, deranjez Luna — a remarcat un astronom perspicace. Dacă respir în voie, cineva se sufocă.

— E grea meseria de om.

— Plină de riscuri.

PETRE BOTEZATU

N. GRIGORAŞ:

INSTITUŢIILE FEUDALE DIN MOLDOVA

Organizarea statului feudal moldovean constituie una din cele mai importante probleme ale istoriografiei româneşti. Prezentă încă în cronica lui Grigore Ureche şi în operele lui Miron Costin şi Dimitrie Cantemir, ea a preocupat pe numeroşi cercetători din secolul trecut şi din primele decenii ale veacului nostru, pentru ca în noua noastră istoriografie să devină una din dominantele activităţii de cercetare din institutele de specialitate. Elaborarea tratatului de istorie a României a fost de natură să facă din cercetarea instituţiilor feudale un imperativ din care, în cele din urmă, a rezultat o mai bună cunoaştere a acestora. Concluziile respectivelor cercetări au devenit astfel un bun cîştig pentru istoriografia românească, mai ales că noile studii, efectuate fie în colectiv, fie individual, s-au întemeiat pe un mtaerial documentar mult mai bogat ca în trecut, ca urmare a publicării sau a pregătirii pentru tipar a vastului corpus de documente medievale moldoveneşti. In acest fel s-au creat şi premisele întocmirii unei sinteze asupra tuturor instituţiilor feudale moldoveneşti în contextul istoric reclamat atît de realităţile epocii cît şi de stadiul cercetărilor întreprinse asupra instituţiilor similare din celelalte două ţări româneşti şi din ţările vecine.

Publicată sub egida institutului de istorie şi arheologie „A. D. Xenopol" din Iaşi, sinteza *Instituţiei feudale din Moldova* *, întocmită de N. Grigoraş, răspunde aşadar unei necesităţi. Subintitulată *Organizarea de stat pînă la mijlocul sec. al XVIII-lea,* lucrarea cuprinde două părţi : una consacrată instituţiilor centrale, iar alta celor locale. In partea întîi sînt cercetate funcţiile domniei (judecătorească, fiscală, militară şi, succint, cea politică) şi sfatul domnesc, în formele pe care acesta le-a cunoscut în diferite epoci, iar partea a doua e consacrată ţinutului, oraşului şi satului din intervalul cercetat, examinîndu-se aici atribuţiile dregătorilor de ţinut (pîrcălabul, starostele, serdarul, marii vătavi şi marii căpitani), ale organelor şi instituţiilor urbane (dregătorii oraşelor, consiliul bătrînilor, sigiliile orăşeneşti şi dregătorii domneşti din oraşe), precum şi atribuţiile autorităţilor săteşti. Prin urmare, autorul analizează întregul complex instituţional al statului feudal moldovean, de la domnie pînă la organele săteşti, în evoluţia sa, de la constituire pînă la mijlocul secolului al XVIII-lea, cînd, prin reformele lui Constantin Mavrocordat, se produc schimbări importante în unele sectoare ale aparatului de stat feudal.

Lucrarea se întemeiază pe un vast material documentar şi pe o întinsă bibliografie din care numeroase lucrări aparţin autorului monografiei, un vechi şi consecvent cercetător al instituţiilor feudale moldoveneşti. Utilă în primul rînd istoricului, monografia prezentată interesează deopotrivă pe toţi cercetătorii din domeniile tangente ştiinţei istorice, cărora consultarea ei le este înlesnită printr-un amplu indice. Rezumatul în limba franceză ce o însoţeşte o face accesibilă şi cercetătorului străin.

Sinteza lui N. Grigoraş deschide, în acelaşi timp, seria de monografii ştiinţifice a Institutului de istorie şi arheologie „A. D. Xenopol" din Iaşi.

* Editura Academiei, Bucureşti, 1971

I. C.

G. SCRIPCARU, M. TERBANCEA:

MEDICINA LEGALĂ

Plecînd de la axioma că medicina legală este o disciplină de frontieră dintre biologic şi social, că acestei discipline îi revine dificila misiune de a corela faptele medicale cu cele juridice, vom înţelege de ce un manual de medicină legală trebuie să fie un filtrat al celor două moduri de gîndire. Cartea „Medicina legală de G. Scripcaru şi M. Terbancea, de curînd apărută, dovedeşte cu prisosinţă şi convingător acest lucru. Editarea ei răspunde unei necesităţi acute, teoretice, şi practice, privind valorificarea maximă a datelor ştiinţifice oferite de expertiza medico-biologică în justiţie. Juristul, cărţula îi revine în final datoria şi dreptul de a administra probele într-un context probator, este interesat de a cunoaşte şi aprecia utilitatea şi aportul probelor medico-biologice ca probe ştiinţifice care traduse în limbaj procedural devin pertinente şi de multe ori concludente.

In acest sens, manualul vizează, în primul rînd, punerea la îndemîna juriştilor a noţiunilor medico-legale, în scopul precis de a le aplica în activitatea practică. In al doilea rînd, cunoaşterea posibilităţilor de probaţie ştiinţifică prin fapte medicale va întări convingerea asupra valorii şi limitelor investigaţiilor medicale, ca acte ştiinţifice cu posibilităţi incontestabile.

Intitularea de manual pentru facultăţile de drept îşi găseşte poate justificarea în maniera didactică concepută şi accesibilă atît studentului de la cursul de zi cît şi celui de la fără frecvenţă. După o parte generală, care pune cititorul în temă cu obiectul disciplinei, cu tradiţiile şi cuceririle cele mai noi ale medicinei legale, partea a II-a, partea specială, tratează despre expertiza medico-legală în dreptul penal, dreptul familiei şi dreptul civ

Expertiza medico-legală în dreptul penal cuprinde cele mai întinse dimensiuni, fiecare capitol al medicinei legale fiind tratat în raport de clasificarea penală a infracţiunilor.

Ceea ce mi se pare util şi prioritar, în afara originalităţii şi competenţei autorilor, este tratarea problemelor medico-legale în raport de laturile infracţiunii. In felul acesta, cred că orice jurist în formare sau format va putea desluşi aportul probei medico-legale la definirea obiectului infracţiunii, a laturii obiective, a subiectului şi laturii subiective, elemente obligatorii în definirea oricărei infracţiuni.

Privită în ansamblul ei, lucrarea reprezintă, păstrînd toate „canoanele" modestiei, mai mult decît o încercare izbutită.

Dr. TH. CIORNEA

cartea științifică

DIALECTICA LOGICULUI ȘI ISTORICULUI ÎN CUNOAȘTEREA SOCIALĂ

Fără a pretinde că propune o viziune total noua asupra dialecticii logicului și istoricului în cunoașterea fenomenelor sociale, Ion Florea a elaborat una din acele lucrări care se înscrie în dimensiunile unui studiu realmente creator. Originalitatea lui nu constă în reconstituirea personală a tezelor marxist-leniniste de bază elaborate în legătură cu dialectica logicului și istoricului, ci în modul personal de a le implica în rezolvarea unor noi direcții de cercetare de ordin filozofic și metodologic.

Lucrarea se deschide cu o distincție de extremă importanță teoretică. Inscriindu-se împotriva concepțiilor care asimilează categoria „istoric" cu existența *și categoria „logic" cu* gîndirea *și, de asemenea, împotriva înțelegerii „istoricului" și „logicului" ca pure categorii gnoseologice, autorul arată că, dimpotrivă, „logicul" și „istoricul" dețin, în același timp, și semnificații* ontice *și* gnoseologice. *„...Corelația logic-istoric — notează autorul — reprezintă în primul rînd* un mod de a gîndi existenta si cunoasterea ei, *de a-i înțelege structura și dezvoltarea. Preponderent trebuie să fie punctul de vedere gnoseologic și metodologic în abordarea acestor categorii, spre deosebire de altele, cum sînt cele de esență și fenomen, necesitate-întîmplare ș.a., categorii ale ontologiei. Dar prin conținutul lor, logicul și istoricul, raportul dintre ele, depășesc limitele gnoseologiei; ele au valențe și semnificații nu numai gnoseologice și logice, ci și ontice, așa cum de altfel analiza categoriilor specific ontologice rămîne incompletă și unilaterală dacă nu sînt dezvăluite totodată valorile și funcția lor gnoseologică și metodologică" (p. 15).* Sub raport ontologic *„istoricul" desemnează însăși realitatea* istorică *a proceselor și fenomenelor realității, iar* sub raport gnoseologic *caracterul* procesual al cunoașterii, *deci „capacitatea gîndirii de a reproduce dezvoltarea istorică a realității ca totalitate a etapelor și manifestărilor sale concrete" (p. 17).* Sub raport ontologic *„logicul" desemnează „totalitatea și integritatea laturilor și raporturilor lor esențiale,* necesare, modul specific de structurare, funcționare și dezvoltare a întregului ca sistem unitar" *(p. 19). Sub raport* gnoseologic *„logicul" reflectă — la rîndul său — un conținut obiectiv mult mai bogat: „integritatea structurală și funcțională a sistemelor obiective".*

În legătură cu problema unității dintre logic și istoric în cunoașterea științifică, Ion Florea formulează, de asemenea, cîteva observații de certă valoare. Atrag atenția, mai întîi, bogatele referiri, științific argumentate, asupra istorismului procesului de cunoaștere *și îndeosebi modul în care autorul interpretează relația dintre teoria marxist-leninistă a adevărului și categoriile „logic" și „istoric". Negația în știință nu înseamnă „ruptură" (autorul se referă la neoraționalismul lui Bachelard), ci* un proces *dialectic contradictoriu, fapt care se reflectă și în contradicția dintre „logic" și „istoric". Sistemul logic actual al științei concentrează și reflectă în formă logic consecventă, abstractă și generalizată, istoria acestora. Este vorba însă de o „coincidență" în care* istoricul *rămîne întotdeauna „mai extensiv, mai bogat, mai multiform", în timp ce* logicul *posedă o independență relativă, în înțelesul că legăturile și raporturile dintre diferitele verigi ale unui sistem științific pot exprima și necesități de ordin* pur logic. *Considerat din perspectiva noțiunii de structură, logicul reflectă și alte genuri de raporturi decît cele istorice, cum sînt cele structurale, date* simultan. *În acest caz „ordinea logică poate fi chiar opusă succesiunii din istoria cunoașterii".*

Un interes deosebit prezintă abordarea categoriilor logic *și* istoric *din perspectiva* cunoașterii filozofice. *Pornind de la cîteva contribuții românești contemporane, Ion Florea își propune doar să „menționeze* direcțiile *raportării* logicului la istoric *în cunoașterea filozofică". Notăm însă că nu e vorba de o simplă „menționare", ci de o reală contribuție în interpretarea* specificului *raportării* logicului *și* istoricului *la cunoașterea filozofică. Autorul arată că în filozofie, raportul dintre* logic *și* istoric *are un caracter „mai ales mediat, mijlocit". Această particularitate se explică, după părerea sa, prin specificul categorial de maximă generalitate al cunoașterii filozofice. Filozofia, sistemul său de categorii nu reproduc astfel logic vreo structură* anume *cu o istorie a ei, unică, ci raportul dintre laturile obiective fundamentale ale lumii — dintre materie, atributele, relațiile în formele sale generale de existență, dintre categoriile ontic și cele ale cunoașterii pentru a determina locul omului în sistemul lumii. Concretizînd această observație, Ion Florea lărgește perspectiva de cercetare a* logicului *și* istoricului *în cunoașterea filozofică, subliniind, îndeosebi,* caracterul deschis *al filozofiei marxiste justificat prin primordialitatea istoricului față de logic). Autorul demonstrează imposibilitatea de a construi un sistem al categoriilor filozofiei marxiste în afara principiului unității dintre* logic *și* istoric.

Capitolul al doilea al lucrării („Metoda logică de cercetare a fenomenelor sociale; raportul dialectic dintre logic și istoric în abordarea lor logică") angajează dezbaterea la nivelul problemelor gnoseologice pe care le ridică știința contemporană. Dens și amplu argumentat ni se pare a fi, îndeosebi, paragraful în care autorul ia în discuție procesul de ridicare de la abstract la concret. *Dialectica acestui proces — pusă în evidență printr-o nuanțată înțelegere a noțiunilor „concret social" și „concret logic" — reprezintă, așa cum subliniază autorul — sfera de probleme în care marxismul și-a înscris una din cele mai importante contribuții teoretice. Respingînd interpretarea hegeliană, Marx a văzut și a fundamentat calea ridicării de la abstract la concret ca lege generală a cunoașterii. Delimitîndu-și observațiile la domeniul economiei politice și al sociologiei — autorul arată că Marx și-a definit metoda ca „ridicarea de la abstract la concret, de la categoriile mai simple, mai abstracte, la cele mai complexe, mai concrete". Concepută astfel, și aplicată în științele sociale, metoda logică — observă autorul, „reproduce istoricul în dublul sens al ființării sale — ontologic și gnoseologic (istoria obiectului și istoria cunoașterii lui)". Pentru orice analiză teoretică a unui* concret social *se pun, de aceea, cel puțin două probleme metodologice capitale:* problema ordinii deducerii categoriilor și problema punctului de plecare în analiză. *Faptul e de natură să confere, astfel, metodei logice un* caracter sintetic *avînd ca finalitate* concretul logic ca sinteză.

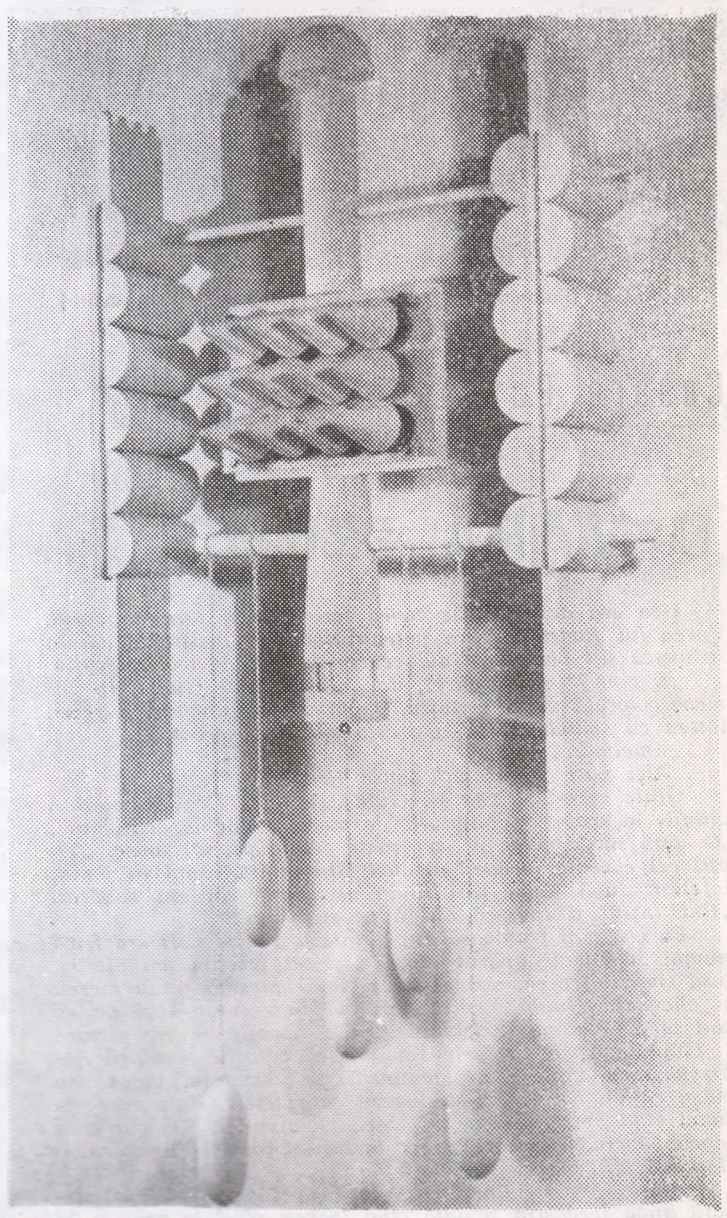
Pornind de la aceste observații, autorul trece la studiul noțiunilor „structură" și „totalitate" în sociologie, din perspectiva precizărilor lui Marx în legătură cu caracterul de „sistem al concretului social". Din această perspectivă, metoda logică este cu precădere și în chip explicit o metodă structurală, *dar — notează autorul — este mai corect s-o considerăm ca metodă* structural-*genetică. „Unitatea dintre* istoric *și* logic *se realizează astfel în cadrul metodei logice nu în mod simplu,... ci ca un proces contradictoriu în esența sa" (p. 98). Metoda logică de cercetare și analiză a fenomenelor sociale — conchide Ion Florea — „este pătrunsă de istorism pentru că se fundamentează pe confruntarea permanentă cu dezvoltarea istorică și este dublată în mod intrinsec, în toate verigile sale, de analiza istorică, iar în rezultatele sale reflectă, deși „concentrat" și „corectat", istoria obiectului cercetat" (142).*

Problema determinismului și a legității în știința istoriei, raportul dintre istorie și sociologie, locul și rolul analizei structurale în știința istoriei — iată numai cîteva din direcțiile de cercetare pe care autorul le urmărește în ultimul capitol al lucrării După ce arată că metoda istorică *nu poate fi abordată și înțeleasă decît în cadrul unei concepții deterministe asupra istoriei, lucrarea recenzată subliniază ideea că „baza unității dintre* istoric *și* logic *în cunoașterea istoriei societății o constituie unitatea dintre individual, particular și general". În plan gnoseologic și metodologic această unitate se exprimă prin necesitatea analizei concret istorice a fenomenelor sociale, cu deosebirea că, în timp ce* teoria sociologică *abordează procesul istoric în forma lui* pură, *făcînd în genere abstracție de adaosul întîmplărilor care maschează legitatea socială,* știința istorică *reproduce istoria* concretă *a dezvoltării sociale ca proces unitar, guvernat de legi necesare în toată varietatea lui. Categoria marxistă de „istoric" nu poate fi privită — de aceea, ca fenomenalitate și istoricitate „pură", ci ascunde legitatea internă a procesului istoric mascată în forma istoricității. Inconsistența teoretică a filozofiei burgheze a istoriei decurge din postularea „incompatibilității" ce ar exista între istorie și determinism (Philippe Aries, Gurvitch, Emile Callot ș.a.). Or legile dezvoltării sociale, observă Ion Florea, nu sînt* general-abstracte, *ci* general-concrete, *întrucît includ bogăția particularului și individualului. Determinismul social, ca și concretul social, apar astfel ca unitate a diversității (p. 161).*

Noțiunea de „fapt istoric" primește în lumina categoriilor de logic și istoric o înțelegere și caracterizare mai concrete *și deci mai* complete. *Autorul consideră, astfel, că o caracterizare a faptului istoric trebuie să prindă în ea atît raportarea la legitate și nexusul cauzal cît și specificul său uman. „Istorice sînt, prin urmare, acele evenimente, fapte ale trecutului, care sînt legate de înfăptuirea legității istorice prin cauzele și consecințele lor (apropiate sau îndepărtate) care afectează — pozitiv sau negativ — interesele poporului, adevăratul făuritor al istoriei" (p. 183). O definiție a „faptului istoric" — conchide studiul analizat — trebuie să releve mediațiile dintre legitate și specificul uman al acestuia, întrucît „faptul istoric" implică un sens* valoric, evaluativ. *Criteriul fundamental al valorii „faptului istoric" este progresul social legic, ca de altfel a oricărei valori sociale în genere.*

De bună seamă că însemnările de față nu au refăcut, pas cu pas, itinerariul teoretic parcurs de autor. Am reținut momentele cheie din cuprinsul demonstrației sale, momente care pun cu mai multă limpezime în evidență originalitatea interpretării. Apariția lucrării lui Ion Florea „Dialectica logicului și istoricului în cunoașterea socială" a adăugat, neîndoielnic, o contribuție meritorie în cîmpul cercetării noastre filozofice românești, o lucrare de referință asupra căreia, probabil, autorul se va mai apleca urmînd să dezvolte direcțiile de cerectare implicate sau numai sugerate.

DUMITRU MATEI



CRINA IONESCU : „Triptic"

MARXISMUL ȘI SPIRITUALITATEA ROMÂNEASCĂ

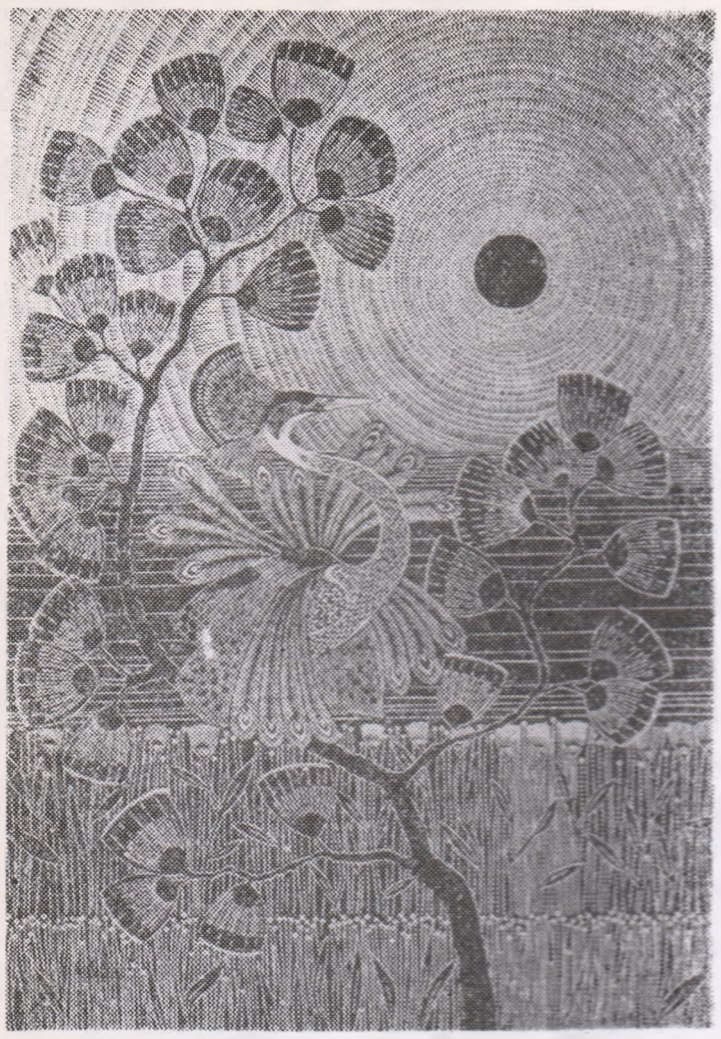
(urmare din pag. 1-a)

factorii economici, ceea ce înseamnă că în politica sa partidul trebuie să pornească nu de la scheme preconcepute și nici de la simple dorințe sau intenții, ci de la realitățile și cerințele obiective ale vieții economice, numai în felul acesta politica dobîndind fundamentarea științifică necesară asigurării eficienței sale practice. Partidul nostru acordă o neslăbită atenție studierii și folosirii legilor economice în politica sa. El a criticat orice tendință de subapreciere sau de nesocotire a lor, pornind de la faptul că voluntarismul și subiectivismul în politică nu pot duce decît la eșecuri în activitatea economică. De aici, nu se poate însă trage concluzia că rolul factorului politic s-ar reduce la acela de simplu agent al unor mecanisme economice automate. Economia socialistă nu se dezvoltă doar de la sine, grație virtuților sale interne. Factorul subiectiv, care întotdeauna a jucat un rol activ în viața economică, a căpătat în condițiile socialismului o însemnătate covîrșitoare, în virtutea gradului înalt de organizare a societății și caracterului planificat al economiei naționale. Căci a planifica înseamnă de fapt a face un nesfîrșit șir de alegeri între diversele necesități, deseori aspre alegeri, satisfacerea necesităților neputîndu-se împlini prin adunarea lor, ci numai prin triere. Or, nu e o greșeală să afirmăm că atunci cînd apar lipsuri și dificultăți, acestea sînt generate de imperfecțiunile metodelor de conducere și planificare a economiei, la diversele ei eșaloane. Iată de ce partidul a acordat, mai cu seamă în anii din urmă, o îndreptățită atenție îmbunătățirii continue a formelor și metodelor folosite în conducerea și planificarea economiei. Măsurile luate în acest sens au deschis largi perspective cercetării științifice, oferindu-i noi criterii, noi piste de desfășurare, dar ar fi greu de spus în ce măsură cercetarea și-a adus contribuția la elaborarea acestor măsuri, la perfecționarea lor. În orice caz, nu de factologie și descriptivism se simte nevoia ci de prospectarea fenomenelor, de investigația economică și de contribuția concretă la soluționarea problemelor dezvoltării societății.

În activitatea sa de conducere a economiei, partidul nostru are permanent în atenție o seamă de criterii orientative fundamentale — promovarea progresului tehnic, ridicarea productivității muncii, creșterea beneficiilor, a rentabilității, a eficienței economice. Toate acestea le confruntă însă cu nevoile și posibilitățile economiei naționale, cu cerințele ce decurg din necesitatea ridicării continui a nivelului de trai al oamenilor muncii — scopul suprem și sensul major al întregii activități a partidului. Cineva observa, și nu fără temei, că în lumea de azi circulă, cu o frecvență crescîndă, o noțiune, aceea a tehnocratului, adică a specialistului care, stăpînind temeinic cunoștințele domeniului său de activitate, face abstracție de om în munca sa de conducere. Este tocmai sistemul de gîndire de care societatea socialistă trebuie să se ferească ca de unul dintre cei mai periculoși dușmani. Activitatea de cercetare în domeniul economiei trebuie să se mențină permanent în granițele fixate de coordonatele ce decurg din faptul de semnificație primordială, și anume acela că perfecționarea modului de folosire a factorilor economici este concepută de partid ca realizîndu-se în strînsă îmbinare cu stimularea pe toate căile și cointeresarea oamenilor în vederea participării lor conștiente la opera de dezvoltare și înflorire a noii noastre orînduiri. Tot ce și-a propus partidul pe linia creării unui cadru mai bun de manifestare a inițiativei oamenilor muncii, pe linia lărgirii dreptului de decizie, a participării mai active și mai directe a maselor la conducerea tuturor proceselor vieții sociale are în vedere tocmai creșterea rolului ce revine factorului capital al dezvoltării societății noastre — factorul om. Dezvoltarea în profunzime a democrației socialiste constituie astfel nu numai o întărire a libertății individuale și a drepturilor cetățenești, ci și o expresie a rolului tot mai important al omului, un proces urmărind afirmarea sa plenară în societate, ca stăpîn conștient al propriilor sale destine.

Dacă există astăzi, în știința economică, o problemă care să se distingă prin actualitatea ei deosebită și care să polarizeze în juru-i efortul de gîndire al tuturor cercetătorilor, aceasta este negreșit creșterea economică. Ea se impune în mod deosebit și țării noastre pentru că edificarea unei economii moderne de înaltă productivitate, înaintarea sistematică pe treptele superioare ale civilizației și culturii și asigurarea bunăstării generale, pe care socialismul o presupune prin însăși ființa sa, sînt de neconceput fără o activitate călăuzită de ideea creșterii economice. Tocmai de aceea, în toate documentele programatice ale partidului, cu deosebire în cele adoptate la cel de-al X-lea Congres al său, sporirea potențialului economic apare, pe fondul transformărilor revoluționare care au loc, ca un deziderat de înfăptuirea căruia depinde nu numai prezentul dar și viitorul țării. Literatura noastră economică s-a îmbogățit în ultimul timp cu cîteva lucrări consacrate studierii unor aspecte ale creșterii economice în condițiile socialismului și ale optimizării economiei naționale. Pătrunsă în gîndirea economică o dată cu procesul de matematizare a științei economice, cînd s-au creat premizele cuantificării fenomenelor economice și a devenit posibilă utilizarea în acest domeniu a tehnicii electronice de calcul, noțiunea de „optim" a ridicat cu acuitate problema încadrării sale în sistemul categorial al științei economice. Pentru că înainte de a-și găsi o expresie cifrică, optimul economic trebuie să aibă clar definit conținutul său în termenii consacrați ai gîndirii economice, iar problemele criteriilor de optimizare, a armonizării optimurilor parțiale cu optimul global al economiei naționale, definirii raportului dintre plan și piață, determinării unui sistem de prețuri care să satisfacă cerințele asigurării optimului economiei naționale și multe altele care nu pot fi traduse cifric, să-și fi găsit rezolvarea căutată. În orice caz, gîndirea economică trebuie să se ferească de a se rupe de societate cu problemele ei umane, de a deveni o știință esoterică, încifrată, cu ajutorul ecuațiilor, derivatelor, integralelor și coeficienților. Oricît ne-am declara partizani ai unei economii prospective și operaționale, ai aplicării metodelor matematice în economie, să nu uităm totuși avertismentul pe care-l conțin spusele lui Norbert Wiener: „Foarte puțini economiști își dau seama că, dacă doresc să imite metodele fizicii moderne și nu numai aspectele ei exterioare, economia matematică trebuie să înceapă cu o analiză critică a acestor noțiuni cantitative și a mijloacelor adoptate pentru culegerea și măsurarea lor" *(Dumnezeu și Golem*, S. A., Edit. st. 1969, p. 80).

Poate că și aici, în disputa economia—știință—tehnică și economia-știința socială, găsim un temei pentru a-i da dreptate lui L. Althusser cînd, de la confuzia ce se face adesea între problemele „tehnice" ale planificării și cele generate de absența conceptului obiectului, adică de empirismul economic, observă că „tehnocrația" intelectuală se hrănește cu acest fel de confuzii și are cu ce să-și umple timpul, căci nimic nu cere mai multă vreme pentru rezolvare decît o problemă care nu există sau este pusă greșit, sau cînd afirmă că „«Știința economică» este arena și miza marilor bătălii politice ale istoriei" *(Citindu-l pe Marx*, Ed. pol., 1970, p. 267).



V. KOSH (Polonia) „Pasărea" (linogravură)

Dino Buzzati

VISUL CU SCARA

Cred că sînt un foarte priceput plăsmuitor de vise, îndeosebi de vise care stîrnesc frică.

Sînt într-adevăr foarte solicitat. Deşi nu mă laud cu asta, duhurile nopţii mă preferă multora dintre colegii mei care inserează anunţuri costisitoare în ziare.

Am un repertoriu de coşmare cît se poate de stranii. Printre ele unul este de departe cel mai apreciat; trebuie să vă spun că e dintre cele mai puţin originale, fapt care chiar mă plictiseşte niţel: visul cu scara.

În cercul meu, reputaţia mi se leagă aproape exclusiv de acest articol pe care duhurile nocturne nu se satură să mi-l tot ceară şi pe care, se înţelege, eu caut să-l pun cît mai bine la punct, pe măsura trecerii anilor. Spiritele spun că este irezistibil ca efect, cu atît mai mult cu cît ascunde, zic ele, o alegorie a vieţii.

Încercăm? Iată-l pe domnul Giulio Minervini, patruzecişicinci de ani, bijutier şi ceasornicar, care puţin înainte de miezul nopţii, după ce a privit programul de televiziune, se culcă alături de soţia lui; şi curînd după aceea adoarme.

✦

Ca pentru toate coşmarele chinuitoare, să aşteptăm să se cufunde bine în hăurile somnului, să-i fie greu, nespus de greu, să iasă din ele atunci cînd va dori fierbinte să scape.

Priviţi-l cu atenţie. A trecut de ora două. Acum e momentul. Domnul Minervini, culcat pe partea stîngă, ceea ce fără îndoială ne va înlesni operaţia, pare a rătăci prin Cîmpiile Elizee, dacă ar fi să dăm crezare expresiei de satisfacţie de pe chipul său, atît de fericită şi, de ce să nu o spunem, chiar idioată.

Atunci îl strig. El reacţionează. Nu vede nimic dar, de dincolo de uşă, îşi aude numele strigat cu insistenţă; ba chiar şi o foială suspectă.

Ideea fixă a hoţilor este fundamentală în meseria de bijutier. Un altul ar trece cu vederea un zgomot mai mult sau mai puţin inexplicabil. Giulio Minervini, dimpotrivă. Lăsînd pe pat propriul corp aţipit animalic, se ridică, îşi trage furios pantalonii şi, în papuci, trece în camera cealaltă. Unde, mai trebuie spus?, nu găseşte pe nimeni.

Repetînd chemarea, mă mut în anticameră. Cînd el se iveşte în anticameră, mă furişez pe nesimţite pe platforma scării şi... Cîteva bătăi discrete în balustrada de fier, un tîrşît grăbit, o chemare însoţită de un suspin: „Domnule Minervini, domnule Minervini!"

Ce se întîmplă? Bijutierul, cuprins de o adevărată frenezie, pune în mişcare masivul zăvor al blindajului pe dinăuntru, întredeschide un obloc, aruncă o privire afară. E tocmai ceea ce doream şi eu.

Iute ca gîndul, mă mut pe platforma inferioară a scărilor cu un tăcănit obsedant de tocuri-cui. De astă dată însă îl strig cu o incomparabilă voce feminină: tînără, jucăuşă, promiţătoare.

Se apleacă peste balustradă, să vadă ce se petrece jos. Nu vede nimic, dar îmi aude respiraţia, dinspre coridorul unui apartament de dedesubt unde, cricit şi-ar lungi gîtul, privirile sale tot nu pot ajunge.

„Domnule Minervini!". Acum vocea mi-a reuşit de-a dreptul plăpîndă, provocatoare, carnală. Şi cu bijutierul, pe cinstea mea, mi-am găsit omul.

Ce mai face? Descălţîndu-se de papuci, în picioarele goale, ca să nu facă zgomot, începe să coboare scările. Prima rampă are douăsprezece trepte. Urmează o platformă de colţ, o rampă de şapte trepte, o altă platformă de colţ, o altă rampă de douăsprezece trepte. Lumina becurilor de deasupra platformelor lungi care preced intrarea în apartamente este difuză şi cam sinistră, dar poţi distinge totuşi cîte ceva.

Imediat ce va fi coborît cinci sau şase trepte, balustrada îi va fugi de sub mîna stîngă pe care şi-o sprijină de ea, dizolvîndu-se în gol. Va mai rămîne doar un ciot, în partea de jos a rampei.

Să cobori o scară fără balustradă şi fără o bară de-a lungul peretelui este unul dintre lucrurile cele mai neplăcute, chiar dacă, cu ceva mai multă atenţie, nu ţi se poate întîmpla nimic rău.

✦

Dispariţia balustradei alungă din mintea lui Minervini, gîndul despre misterioasa fată care îl striga: şi care nu îl mai strigă. Acum singura sa grijă este: să urce pînă la galeria cea mare, care mai are încă balustradă, şi să se întoarcă cît mai repede în casă, deşi ar avea de înfruntat cele şapte trepte atît de înfricoşătoare lipsite cum sînt de un sprijin spre exterior? Sau mai bine să coboare încă cîteva trepte ca să se poată apuca de ciotul de balustradă, de acolo jos?

În tăcerea desăvîrşită care domneşte acum, bijutierul se hotărăşte pentru cea de a doua soluţie, coboară cele două trepte, cu stînga înşfacă bara de lemn, care cedează însă, ca şi cum nu s-ar fi apucat de nimic.

Minervini se opreşte împietrit, cu o bucată grea de balustradă atîrnîndu-i în mînă. Cu vădită oroare, o aruncă jos, în golul scării, îşi caută un adăpost lipindu-se de perete, aude izbitura metalului de podea, la cinci etaje sub el.

Înţelege că a fost atras într-o cursă. Unica posibilitate care i-a rămas e să urce înapoi. O va face cu maximă prudenţă, noroc că în picioarele goale este mai greu să aluneci. Galeria de acolo sus, cu frumoasa ei balustradă solidă, i se pare un liman de basm. De basm, de ce? Doar nu îl despart de ea decît cele nouă trepte.

Da, într-adevăr, nouă trepte, dar în acest atît de scurt răstimp treptele au devenit foarte înalte şi înguste, de parcă ar fi peretele unei piramide aztece. Minervini nu mă vede, dar ştie că sînt acolo. Întreabă: „E doar un vis, nu-i aşa?". Nu-i răspund. „Te-am întrebat dacă-i doar un vis, nu-i aşa?" repetă el. Eu: „De, om vedea".

Se va lăsa în patru labe pentru a cîştiga patru puncte de sprijin în loc de două. Înţeleaptă prevedere, căci între timp va trebui să constate că treptele nu mai sînt de fapt trepte cu o suprafaţă orizontală, ci simple bare metalice ieşite cam de un metru din zid, la distanţă de circa patruzeci de centimetri una de alta, şi între una şi cealaltă golul. Şi, colac peste pupăză, jumătate din ţărusele lăsate în urmă au dispărut şi dedesubt se cască goluri înspăimîntătoare peste care ar trebui să faci un salt acrobatic, ceea ce ar fi o adevărată nebunie, doar dedesubt se deschide o prăpastie ca o pîlnie.

✦

Unul, două, trei ţăruşe, mai sînt încă şase pînă la galerie. Mîna se întinde, înşfacă, dar următorul ţăruş a dispărut. Exact în aceeaşi clipă, şi ţăruşul pe care îşi sprijină piciorul stîng îi fuge de sub el, abia are timp să se apuce cu amîndouă mîinile de ultimul ţăruş rămas, aşezîndu-se riscant călare pe el. De acolo nu se mai poate mişca, orice ar face nu se va mai putea mişca niciodată de acolo. Şi cine îl va salva?

Atunci strigă după ajutor. Oh, dacă ar putea. Deşi o face din toate puterile, din gît nu îi ieşe nici un sunet. Ajutor! Ajutor! Îşi dă seama îngrozit că bara pe care s-a cuibărit se înmoaie sub el, ca şi cum ar fi de cauciuc. Disperat, se ţine agăţat de încheietura ei, strînge cu genunchii ciotul flasc. Dar ştie bine că totul e în zadar.

Mă strigă: „Spune-mi, spune-mi te rog. E un vis, nu-i aşa? Dacă e doar un vis, ar trebui totuşi să mă trezesc. E doar un vis, nu?"

Iar eu: „De, om vedea".

În româneşte de:
DANA TUDOR

Cesare Pavese

O VARĂ FRUMOASĂ

Uşa era deschisă, se zărea fereastra şi prin ea aerul. Vocea lui Rodrigues era pătrunzătoare şi insistentă. Ginia se mişcă şi-l văzu pe Guido care rezemat de masă asculta.

„E voie?" spuse încet, dar n-o auziră: Guido, în cămaşă colorată verde cenuşiu, îi părea un muncitor. Îl privi, întors cu spatele, fără ca acesta s-o fi observat.

„Amelia nu-i aici?"

„Aici nu-i cafeneaua" spuse Rodrigues.

Ginia care-l privea pe Guido se opri. Îl văzu punînd mîinile la spate rezemîndu-le de masă, şi făcînd ochii mici. „O dată nu veneau pe aci toate fetele astea" spuse. „Tu eşti cel care le atrage? Atunci Ginia lăsă capul în jos şi înţelese după tonul lui Guido că acesta nu era supărat. „Hai, intră" îi spuseră nu fă pe supărata!"

Fu cea mai frumoasă după-amiază a Giniei. Îi era frică numai să nu fi apărut Amelia şi să înceapă cu ale ei, însă timpul trecea, iar Guido şi Rodrigues discutau mereu şi cîteodată Guido o privea rîzînd îndemnînd-o şi pe ea să-l facă prost pe Rodrigues. Era o discuţie despre pictură şi Guido vorbea cu furie spunînd că culorile-s culori. Rodrigues, cu mîinile pe genunchi, se încrunta, tăcea sau rîdea ca un cocoş. Nu desluşeau ce spunea Ginia care, atunci cînd spunea ceva, îi plăcea s-o asculte. Avea o voce moale şi cînd o privea drept în ochi Ginia îşi ţinea răsuflarea.

Afară, peste coline, mai era încă soare şi Ginia aşezată lîngă fereastră se uita cînd la cer, cînd la cei doi, şi vedea în spate draperia despărţitoare gîndindu-se c-ar fi frumos acolo, ascunsă şi neştiută de nimeni, spionînd pe cel ce s-ar fi crezut singur în cameră. Chiar atunci Guido zise: „E frig. Mai este ceai?"

„Azi ceaiul îl va face Ginetta" spuse Guido întorcîndu-se.

„Îndărătul draperiei".

„Ar fi mai bine să se ducă să cumpere pişcoturi".

„Nu face nimic" răspunse Ginia. „Vă duceţi Dv. care sînteţi bărbat".

Şi în timp ce ei începură din nou să discute, Ginia căută lampa cu spirit, în spatele draperiei, ceştile şi cutia. Puse apa să fiarbă, limpezi ceştile în lavoir, în întunericul acelei despărţituri unde pîlpîia flăcăruia lămpii. Se auzeau vocile; i se părea că se găseşte singură în acel colţ precum într-o casă goală, înconjurată de o linişte profundă pentru a se reculege şi reflecta. Se întrezărea, aproape, în lumina aceea, patul desfăcut, în spaţiul mic dintre perete şi draperie. Ginia şi-o imagina pe Amelia întinsă deasupra. Cînd ieşi, îşi dădu seama că o priveau cu multă curiozitate. Ginia îşi scosese baticul deja, băgă capul înăuntru şi luă o farfurie mare de pe pervazul ferestrei, toată pătată de culori ca o paletă. Dar Guido îşi dădu imediat seama, căută şi îi întinse una curată. Pe aceasta Ginia aşeză ceştile încă umede, după care turnă ceaiul.

În timp ce beau, Guido le povesti cum că ceştile acelea era un cadou al unei fete ca ea, care venea pe acolo să-i facă portretul. „Şi unde-i portretul ăsta?" întrebă Ginia. „Nu venea să pozeze" răspunse Guido rîzînd. „Staţi mult la armată?" întrebă Ginia, bînd încet ceaiul.

„Cu tot regretul pentru Redrigues peste o lună voi fi liber. Va să zică te mai simţi jignită?

Ginia se întoarse în acelaşi timp să strîmbe gura, clătinînd din cap.

„Atunci spune-mi tu" propuse Guido.

După masă, mai ales, a fost frumos. Amelia, care trecu s-o ia de acasă, era veselă şi ea „cînd e sărbătoare toată lumea nu face nimic", spunea „sînt fericită". S-au dus să se plimbe împreună, glumind ca două dezmăţate. „Unde ai fost astăzi?" întrebă pe Ginia mergînd. „Nimic deosebit" răspunse aceasta „mergem pe colină să dansăm?" „Nu mai e vară, ştii"... Se întîlniră ca de obicei pe strada atelierului. „Nu mai urc acolo? În seara asta sîntem libere". Ajunseră pe pod şi se opriră să privească reflexele apei.

În româneşte de:
DAN CIACHIR

Fragment din romanul „La bella estate"

C. E. E. ŞI ŢĂRILE SCANDINAVE

Poziţia ţărilor scandinave faţă de Piaţa comună este tot mai mult dezbătută în cancelariile guvernamentale, în presă şi în rîndurile diferitelor partide politice şi organizaţii din această parte a continentului. Problema a devenit şi mai acută de cînd trei ţări scandinave negociază deja la Bruxelles cu Piaţa comună paralel cu britanicii. Este vorba de Norvegia şi Danemarca, care au formulat cererea de aderare, şi Suedia, care urmăreşte un oarecare aranjament cu C.E.E. Stadiul demersurilor întreprinse de aceste ţări este foarte legat de rezultatul negocierilor britanice. Poate şi din această cauză, în cele trei ţări, sentimentul general de împotrivire la aderare este asemănător celui al opiniei publice şi oamenilor politici din Marea Britanie.

Scandinavii cred, de exemplu, că aderarea la Piaţa comună le-ar ştirbi suveranitatea; ei au sentimentul că economia lor este mai eficientă şi că liderii din organismele de la Bruxelles le-ar înăbuşi libertatea de opţiune. Virtual, toate organizaţiile de tineret scandinave sînt împotriva Pieţei comune.

Dacă Marea Britanie aderă la Piaţa comună, scandinavii vor fi nevoiţi să realizeze un aranjament cu C.E.E., deoarece Anglia este în unele cazuri cel mai mare, în altele cel puţin al doilea mare partener comercial al ţărilor nordice.

Marea Britanie şi „cei şase" au acceptat punctul de vedere că aderarea britanică nu trebuie să aibă, în fapt, drept rezultat o reimpunere a barierelor tarifare împotriva unor foşti colegi din A.E.L.S., între care ţările scandinave.

Danemarca doreşte să devină cît mai curînd membru al Pieţei comune, fără o perioadă de tranziţie. Agricultorii săi au calculat că, rămînînd în afara C.E.E., ar suferi pierderi anuale de ordinul milioanelor de coroane. Singura rezervă a Danemarcei este temerea că, în cursul inevitabilei perioade de tranziţie asupra căreia insistă Marea Britanie, propriile sale interese de pe pieţele britanice ar putea fi afectate.

Situaţia Norvegiei este mai complexă. Noul guvern social-democrat, a declarat că va continua să negocieze cu Piaţa comună în vederea aderării. La Oslo se apreciază însă că o asemenea decizie îi va crea noului cabinet serioase dificultăţi. În afara faptului că unele partide politice îşi menţin opoziţia faţă de aderarea ţării la C.E.E., ideea integrării este respinsă de opinia publică norvegiană. Cele mai multe dintre organizaţiile de tineret ale partidelor politice se opun intrării Norvegiei în Piaţa comună. „Mişcarea populară contra aderării" cuprinde de pe acum 40 000 de membri cotizanţi, care pregătesc bătălia pentru referendumul promis de liderii partidelor politice. Opoziţia este cu atît mai explicabilă cu cît aderarea la C.E.E. ar avea repercusiuni grave asupra păturilor largi ale populaţiei. Agricultorii ar avea de suportat concurenţa producătorilor vest-germani şi francezi şi, în ipoteza unei aderări, veniturile lor ar înregistra o scădere cu aproximativ 40—50 la sută. Pescarii se pronunţă pentru ocrotirea zonelor naţionale de pescuit: dacă acestea ar deveni „comunitare", cei aproximativ 450 000 de pescari norvegieni, dintre care mulţi continuă să utilizeze mijloace meşteşugăreşti, ar suporta concurenţa modernelor nave de pescuit vest-germane şi franceze. Din această opoziţie cvasigenerală izvoraşte, fără îndoială, şi prudenţa, uşor de descifrat din declaraţia premierului făcută în parlament. Stortingul, a precizat Bratteli, va fi informat pe deplin asupra evoluţiei negocierilor de la Bruxelles, iar poporul norvegian va primi informaţii demne de încredere şi cuprinzătoare, care să reflecte toate aspectele aderării.

Opţiunile guvernului suedez sînt în mod deliberat vagi. Premierul social-democrat este sprijinit în poziţia sa şi de partidele burgheze din opoziţie. De fapt, Suedia ar vrea să participe la elaborarea deciziilor C.E.E. care o afectează, zi de zi, fără a accepta însă nici una din implicaţiile politice ale aderării. De altfel, la consfătuirea de la Luxemburg din iunie anul trecut s-a hotărît că nici un fel de clauze formale care se referă la neutralitatea Suediei să nu fie luate în discuţie.

Membrii actuali ai C.E.E. sînt şi membri ai N.A.T.O. şi în această calitate ei sînt agresori potenţiali din punctul de vedere al doctrinei de neutralitate. Chiar fără controlul colaborării politice, intrarea în C.E.E., în cazul în care Suedia va face acest pas, va însemna o abdicare totală de la doctrina suedeză a neutralităţii pentru că economia nu poate fi despărţită de politica externă.

Deoarece drumul spre asigurarea securităţii (politice de neutralitate) presupune neaderarea la blocuri militare în timp de pace, cu scopul păstrării neutralităţii în timp de război, şi politica comercială trebuie să urmeze aceeaşi linie a neaderării. „Se poate ajunge oare la o asemenea situaţie aderînd la Piaţa comună?" — se întreabă „Dagens Nyheter" — din Stockholm. După părerea ziarului, C.E.E. promovează în prezent o asemenea politică comercială, politică de conjunctură, politică agricolă, politică faţă de piaţa muncii şi a reformelor sociale, orientarea spre transferul liber de capital, încît va da o libertate deplină monopolurilor străine să ia în mîinile lor industria suedeză şi să încurajeze producţia cu destinaţie strategică. Nu poate fi vorba de o politică reală de neaderare la blocuri fără păstrarea independenţei economice".

Pentru ca cerul să fie senin deasupra întregii Europe, deci şi a Peninsulei Scandinave, opinia publică suedeză, norvegiană, daneză etc., se pronunţă pentru un comerţ liber, fără blocuri economice, pentru colaborare şi cooperare între toate statele bătrînului continent, pe bază de egalitate ca premisă sigură a independenţei şi suveranităţii naţionale.

RADU SIMIONESCU

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

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

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