

CRONICA

SĂPTĂMÎNAL POLITIC-SOCIAL-CULTURAL • ANUL V • Nr. 15 (218) • SÎMBĂTĂ 11 IV 1970 • 12 PAGINI 1 LEU

VICTOR EFTIMIU

AMINTIRI IEȘENE

Nu pot evoca figurile reprezentative ale Iașilor, înainte de a vorbi despre Titu Maiorescu și Iacob Negruzzi, animatorii „Junimii” și ai „Convorbirilor literare”, care au făcut fala scrisului românesc și au activat mai bine de două decenii în capitala Moldovei, dându-i un mare prestigiu cultural.

Ei au polarizat întreaga mișcare literară a țării cu dragostea, talentul și prestigiul lor. Nu numai scriitorii moldoveni, dar foarte mulți publiciști din toate provinciile țării au activat la venerabila revistă „Convorbiri literare”.

Pe Titu Maiorescu l-am cunoscut la sfârșitul primului război mondial în casa cumnatului său Iacob Negruzzi din strada Romană (București). Autorul „Criticilor” era bătrîn, în culmea gloriei.

Am regretat totdeauna că n-am ascultat cu atenție amintirile lui Titu Maiorescu, în prezența cărui mi-am citit câteva piese de teatru și am primit dreptul să mă consider ca ultimul „Junimist”.

Iacob Negruzzi era un om blind, modest care participase la unirea din 1859 și activase cu intensitate la apropierea sufletească a celor două principate danubiene. La o reprezentare din 1848 a unei piese scrisă înadins de Vasile Alecsandri și dată în folosul sinistraților din București aproape mistuiți de un incendiu, el a jucat un rol creat de tatăl său, marele povestitor Costache Negruzzi.

Teatrul a fost unul din mijloacele pe care oamenii de la 48 l-au folosit ca afirmare națională. Acum, după atîtea glorioase decenii de activitate publică în slujba țării, Iacob Negruzzi își petrecea, unanim respectat, bătrînețile în mijlocul umbrelor prietenilor de odinioară, dintre care unii, mult mai tineri decît el, ca Duiliu Zamfirescu, trecuseră și ei la cele veșnice.

Casa din strada Romană era încă plină de prezența nostalgică a Mitei Kremnitz și a altor femei care au jucat un rol în viața amfitrionilor și a lui Mihail Eminescu.

Dintre cei care mai locuiau la Iași, am întîlnit acolo pe Mihail Sadoveanu și pe Mihail Codreanu, poetul de formă perfectă, autorul unor sonete impecabile, traducătorul inspirat al lui Edmond Rostand. A fost în două rînduri director al Teatrului Național din Iași și profesor la conservator. Aurel Ghișescu nu pierde o ocazie să ne vorbească cu venerație și recunoștință despre el. Mihail Codreanu a prezidat debuturile favorabile ale lui Aurel Ghișescu și nu se miră nimeni că autorul memoriilor, care vor apărea în curînd, vorbește atît de elogios de fostul său profesor și prieten.

Mulți scriitori poartă admirație, recunoștință lui Mihail Codreanu, un om de o mare cultură și talent. În ultimele mele călătorii la Iași l-am văzut în casa lui patriarhală, într-o atmosferă pașnică, plină de pitoresc de veche Moldovă.

Ultima oară știu că m-am dus la el împreună cu regretatul scriitor și actor Sandu Teleajen, care ducea și el în casa lui Codreanu suveniruri de altădată și o permanentă afecție și admirație.

Sandu Teleajen a fost la un moment dat și el director la Teatrul Na-

țional din Iași și a sfîrșit ca secretar literar al aceleiași instituții.

Doi dintre bunii mei prieteni de azi și excelenți colegi, care s-au mutat la București, Demostene Botez și Alexandru Phillippide, sint astăzi colegii mei de academie și de cite ori îi întîlnesc, îmi dau o caldă bucurie de oameni talentați, modești și excelenți camarazi.

Tot la Iași am avut prilejul să cunosc pe profesorul Oțetea, pe atunci director al primei scene moldovenești, care mi-a primit și mi-a jucat, cu Aurel Ghișescu în rolul principal, o fantezie modernă din lumea afaceriștilor cosmopoliți, „Scamatorii”.

Această piesă, pe care o socotesc cea mai interesantă lucrare a mea de teatru, nu s-a mai jucat de atunci.

Alți scriitori cu care mă vedeam la Iași erau George Mihail Zamfirescu, autorul dramatic și romancierul care cumula aceste două genuri odată cu funcția de director de scenă al Teatrului Național, unde a făcut lucruri foarte frumoase.

Un animator al vieții culturale din Iași a fost și este profesorul Ion Grămadă, nelipsit de la nici o festivitate care sărbătorește momente cruciale din viața noastră intelectuală.

Tot la Iași s-a manifestat, la începuturile sale, acel copil minune care a fost Victor Ion Popa, de pe urma cărui a rămas cel puțin două comedii dintre cele mai izbutite din dramaturgia noastră.

Actor, autor dramatic, regizor, director de teatru, pictor, sculptor, Victor Ion Popa s-a manifestat cu același talent în toate aceste domenii. Moartea lui, în floarea vîrstei, a fost o pierdere ireparabilă pentru tînăra noastră cultură și lui îi consacră Aurel Ghișescu, în cartea celor treizeci de ani de amintire, calde gînduri.

Nu pot să închei aceste amintiri fără să evoc, cu duiosie, personalitatea captivantă a romancierului Ionel Teodoreanu și a poetei de mult talent Otilia Cazimir, pe care o vizitam în casa ei bătrînească de la marginea Iașilor, unde trăia ca o zînă bună și primitoare.

Despre Ionel Teodoreanu nu pot scrie fără o sfișiere de inimă cînd mi-aduc aminte de moartea lui tragică, pe o cumplită lărmă bucureșteană. Parcă am pierdut un frate mai mic și frumos, gloria familiei, gloria urbei natale, a Moldovei dragi, a literelor românești.

Astăzi, singurul care a rămas din vechea gardă să ducă mai departe faima scriitorilor ieșeni este confratele George Lesnea, care, pe lângă un înzestrat poet, este și o arhivă ambulăntă a istoriei Iașilor, pe care o cunoaște și o povestește cu o vervă și cu un pitoresc unic.

În cîntecul acestor umbre și a scriitorilor tineri și a tuturor confrăților de la „Cronica” și „Iașul literar”, ca un adăpost și o amintire a vremurilor de altădată, s-a refăcut celebra „Boltă rece”, unde petreceau Eminescu și Creangă, păstrîndu-se astfel tradiția unor vremuri glorioase, amintiri ce umplu de duiosie sufletul ieșenilor de astăzi, care-și refac încetul cu încetul frumosul oraș, visîndu-i o magnifică renaștere.



Gravură de ZENaida MADEȘCU

ESTETICA GENERATIVĂ

Se amintește tot mai mult, în ultima vreme, despre nașterea unei „estetici moderne”. Spre deosebire de așa-zisa „estică tradițională”, ea nu mai operează cu mijloacele „speculației” filozofice, ci își fundează aserțiunile în mod rațional, asemenea oricărei științe exacte. Este o estetică *descriptivă*, opusă celei hegeliene, de tip interpretativ. Am avea de-a face, așadar, cu această nouă estetică obiectivă, în măsura în care utilizează procedee matematice și empirice, folosindu-se de reprezentări și modele abstracte, urmărind — alături de scopuri numerice, descriptive — și obiective tehnologice. În cadrul acestei „estetici moderne”, s-a cristalizat în ultimii ani, alături de estetica *semiotică* și de cea *informațională*, o a treia direcție, așa-numita *estică generativă*. Ea a fost definită în 1965 de Max Bense, ca fiind „circumscrierea tuturor operațiilor, regulilor și teoremelor prin a căror aplicare la o mulțime de elemente materiale, funcționînd ca semne, se poate obține în mod conștient și metodic o stare estetică”¹. Estetica generativă este, în acest sens, analogul unei gramatici generative, în măsura în care ne furnizează realizări ale unei structuri estetice, la fel cum gramatica generativă ne oferă propozițiile unei scheme gramaticale.

Scopul ei constă în descompunerea procesului de creație artistică într-un număr limitat de etape constitutive. Este vorba, deci, de o estetică *definită*, care poate duce la construirea de programe pentru producerea unor stări estetice cu ajutorul computerelor.

Din 1965 și pînă azi, utilizarea calculatoarelor electronice pe de o parte, și a schemelor matematice, pe de alta, a cunoscut în toate domeniile producției artistice și ale „design”-ului, progrese însemnate, în special în domeniul muzicii (L. A. Hiller, L. M. Isaacson, H. Brun) și al graficii (F. Necke, Georg Nees). Toate aceste realizări s-au bazat pe teoria esteticii generative, deduse din estetica informațională.

Sintetizînd, putem spune că estetica generativă este o teorie matematică-tehnologică a transformării unui repertoriu (de semne) în *directive*, a *directivelor* în *procedee* și a *procedeelelor* în *realizări* concrete.

Procesul creator în sensul esteticii generative deține, așadar, o *lază conceptuală* și o *lază realizatorică*. Prima acționează în sfera intențională, ideală, cea de a doua în domeniul tehnico-material. Opera nu se mai află astfel în raport nemijlocit cu creatorul

VICTOR ERNEST MAȘEC

(continuare în pag. 10)

O ALTĂ MASCA

Nu o dată îl aflăm printre noi sau deasupra noastră, în simțim răsuflarea și coatele nervoase, tăpile gata să calce, să pășească, să înalțeze sau să se retragă după împrejurări, după cum îi dictează unda lui de inteligență, pentru că acest joc presupune măcar atât. Și nu odată știe să joace excelent, să nu facă un pas greșit, un gest care l-ar trăda. Atunci, pentru unii, la un moment dat însuși devine cineva, un semn de care trebuie să înă seama, în sfârșit, cum se zice, începe să promoveze. Este mai trist când momentul se umflă, se dilată, este o vreme, un timp, pentru că individul nostru nu are alte calități mai rotunjite decât conformismul, impersonalitatea, incompetența și chiar agresivitatea. Toate acestea, mai repede sau mai târziu se pot vedea, până la urmă masca tot îl cade, dar până atunci omul lucrează, umbrește, pătează...

Dacă dorește ceva apoi își dorește proliferat asupra celorlalți, în permanență, cumpulit lui conformism. De se află printre alții, adică neajuns încă, își manifestă neliniștea față de inițiativele și curajul celor de lângă el, îl acuză de lipsa de echilibru, de sărire peste cap și chiar de incompetență. El este astfel păzitorul normalului, înțelegând prin aceasta triumful plătitudinilor sale, pe care le crede cauzate de inteligență, dacă nu de geniu. Să-l auzi vorbind și să-l cunoști în intimitate, să-l scutiți cit de cit activitatea... Dacă întâmplător devine deasupra, față de cel pe care îl conduce, blîndul, politicoșul, cel ce nici muște nu omoară, devine dintr-o dată circos, suspicios omul în al cărui cap nu mai încap ideile cele mai eficiente. Atunci, cu adevărat, în acel sector, în acel loc, în acel birou, alurea, realele inițiative, curajul de a afirma un dă său un nu, ceea ce poate ajuta dezvoltării, toate acestea sînt bine zdrobite. Și-l auzi: „Aici conduc eu și n-am nevoie de complicații... Să fie liniște armonie...” Și uneori, de ce n-am spune-o, incolo este liniște și armonie adică nu se întâmplă nimic, dar absolut nimic.

Politicos până la periuță, căduț pînă la senzația că s-a ivit lîngă tine un animal lipicios, însul face risipă de aceste calități în preajma șefilor. Cu ceilalți, mai jos ca el, poate să bată cu pumnul în masă și să zică: „Am zis!”. Acest invelis de conformism și agresivitate ascunde de fapt miezul, adică incompetența lui. Pentru că stopul pe care el îl așează în fața altora, proptit în cuvinte umflate, și care de multe ori poate să ducă în eroare, nu izvoară decât din incompetență, din teama că cineva l-ar putea desprinde masca. „Dumneata, zice el, al sărit calul...” și începe să-și argumenteze în numele unor lucruri, unor idealuri pe care tu le simți cu adevărat, care își sînt mobilitățile existenței tale. Îți administrează adevărate lecții, nu se sîstește să-ți amintească chiar de cel șapte ani decasă și să strimbe din nas cînd vede un lucru al tău, creația ta; și mai ales să te bată pe umăr cu prietenie, cum zice el, pentru că tu nu-l ești indiferent, pentru că îți dorește o evoluție normală, adică plată, ca a lui. Atunci cînd nu mai este crezut de nimeni, cînd masa începe să-i plesnească, cînd crăpăturile lasă să se vadă ceea ce este în spatele ei, atunci devine gelos pînă la obsesie, arivismul și răutatea lui încep să verse; atunci schimbă tactica și stopurile lui sînt plectici pe la spate sînt reclamațiile nesemnate, pentru că niciodată n-a avut în el un grăunte de curaj. Le-aș spune unora (care m-au onorat și pe mine cu asemenea anonime): „bine, omule, decât să-ți pierzi timpul mizgîlind kilograme de reclamații semnate sau nu, n-ar fi mai bine să citești niște cărți, sau, dacă ești în stare, să și scrii niște cărți, niște articole sau pur și simplu să te duci pe maldan și să te amesteci printre puștii care bat mingea, sau să înțezești pe marginea unui lac, așteptînd să prînză un pește. Zău că ar fi mai bine. N-ai avea nici astenie, nu te-ai pînge nici de lipsa de timp, de condiții, de muncă, nici de intoxicațiile cu țigări sau cafea... Și ce l-aș mai spune? Da, poate totuși îți vei putea depăși propria-ți limită, ascunzătoare de melc, și vei putea pronunța și tu măcar o dată, despre alții, aceste cuvinte: niște oameni — oameni, talente, curaj, inteligențe ș.a.m.d. Oricum, vei fi mai ciștigat. Cel puțin vei putea respira aer curat...”

Dar omul nostru parcă stă să te asculte, parcă își poate închipui că lumea nu începe cu el? Pentru că oricum, chiar dacă n-a făcut nici un pas în sus, dar mai ales dacă a făcut, omul acesta n-a fost și nu va fi în stare să-și vadă lungul nasului; pentru că tocmal insuficiențele lui îl umflă, îl aduc la adevărate obsesii de grandomanie. „Păi cum, eu, eu care... — începe a-și înșira niște imaginabile merite — tocmal eu...” Și în fața lui n-ai argumente. Numai pentru el, bineînțeles.

Mi se va reproșa poate că însul este foarte rar sau, dimpotrivă, prea obișnuit să merite atenție. Și unii și alții au în felul lor dreptate, dar nu trebuie să ne obișnuim cu el, chiar dacă sînt rari, sau chiar dacă sînt prea mulți. Mai ales dacă sînt prea mulți.

CORNELIU ȘTEFANACHE



desen de CONST. CIOȘU

MOMENT

Dreptul la replică

BĂSPUNS LA O „CRONICĂ”

În numărul din 21 martie a.c. al revistei dv., tov. Zaharia Sângerzan publică o recenzie despre ediția a III-a a lucrării mele *Essetica poeziei lirice*. Din păcate, trebuie să constat că cronicarul dv. dă o imagine cu totul falsă despre lucrarea mea. Nu pretind nimănui laude, accept cu bucurie critici constructive, civilizate, care pot duce la îmbunătățiri ale lucrării; nu pot însă admite împuțări neluate în considerare și atribuirea unor idei pe care nu numai că nu le-am susținut, dar le-am combătut în toate lucrările mele, mai ales în cea de față.

Una din împuțările foarte grave pe care mi le face cronicarul dv. este: „De fapt, lucrarea nu se recordează la valorile estetice moderne și sentimentul și că unele suprafețe ale ei au devenit insuficiente, nu mai rezistă unor descoperiri actuale. Nu cunoaștem reacția esteticianului Liviu Rusu la o lucrare ca *Die Struktur der modernen Lyric* (sic!) a lui Hugo Friedrich”. Mă întreb însă: sînt eu în definitiv obligat să reacționez față de Hugo Friedrich? În același fel aș putea indica o serie întreagă de autori, tot așa de actuali, față de care n-am „reacționat”. În ceea ce privește pe Hugo Friedrich, iată motivul: prima ediție a lucrării mele a apărut cu 19 ani (1937), iar a doua cu 12 ani (1949) înainte de lucrările lui Hugo Friedrich. Cînd-o, am constatat că această lucrare-adevărat de valoroasă lucrare nu are argumente care m-ar putea determina să schimb ceva din ideile mele sau să adaug ceva la lucrarea mea. Recunoșc însă că tocmal în legătură cu Hugo Friedrich am comis o mare neînțelegere: în ediția a treia a lucrării mele ar fi trebuit să adaug o notă în care să arăt cum Hugo Friedrich confirmă direcția ideilor și argumentelor mele. Criticul dv. o fi observat poate (și) că după Hugo Friedrich, intră în discuție în evoluția poeziei lirice, care a dus la forma ei de astăzi, este marcată înainte de toate de atitudinea negativă față de sentiment: „Tocmal această familiaritate comunicativă o evită poezia modernă, făcînd abstracție (...) de „trăire”, de sentiment, adeseori chiar și de eul personal al poetului” (trad. rom., p. 12). Această personalizare duce la lirismul modern. El bine, ce fac eu în capitolul III, mai ales partea I: *Fondul original; eul empiric și eul poetic*? Dezbăt exact problema aceasta ca bază de plecare a tot ce dezvolt în întreaga carte. Iată unul din multele mele enunțuri precise, pe care le dezvolt pe larg: „E nelăptos că, plecînd în analiza poeziei lirice numai de la „sentiment”, de la „subiectivitate”, nu putem pătrunde în esența lirismului. Faptele ne arată că acestea nu pot servi drept criteriu de valoare” (p. 89). Alți citat: „Poet liric cu adevărat nu este acela care se complăce în elucubrarea stărilor sale sentimentale, ci cel care reușește să străbată dincolo de aceste stări într-o lume mai pură și mai unitară, unde prin accentul impersonal găsește acordul cu pulsația lumii obiective” (p. 90). Așa ajung să analizez adîncimile eului, găsind în însăși natura acestuia justificarea pentru un lirism obiectiv, intelectual, „impersonal”, adică pentru lirismul modern. (Pot adăuga că, în timp ce Hugo Friedrich mulțumește să constate acest fenomen, urmărindu-l la definiții autori, eu trec mai departe și analizez însuși eul, demonstrînd esența lirismului dincolo de sentimentul preconizat de romantici).

Hugo Friedrich are drept punct de plecare al constatării sale cîteva considerații ale lui Baudelaire, din care citează foarte scurt: „Sensibilitatea inimii nu e favorabilă travaliului poetic” (trad. rom., p. 33). Apoi adaugă: „...Baudelaire își duce pînă la capăt principiul de a nu se abandona „betiei inimii” (p. 35). Dar față de necuvînt din partea mea: cu 12 ani înainte lui Hugo Friedrich (ed. a II-a a lucrării mele) am îndrăznit să plec și eu în analizele

mele exact de la aceleași pasaje baudelairene, cu deosebire că eu citez mai complet: „L'orgie du coeur n'est plus la source de l'inspiration... nous vivons cassé cette parenté adultère”. Apoi: „La sensibilité de coeur n'est pas absolument favorable au travail poétique. Une extrême sensibilité de coeur peut même nuire en ce cas” (Est. p. 1, ed. a III-a, p. 88). Evident, cronicarul dv., care a adus în discuție pe Hugo Friedrich, nu știu din ce motive, a fost împiedicat să constate această identitate de vederi. În schimb, un om onest, Nicolae Balotă, a constatat acest lucru mai demult. Într-un eseu pe care mi l-a consacrat în „Viața Românească” și l-a republicat în volumul său *Eurohorizon*: „Înainte lui Hugo Friedrich (...) esteticianul român a vorbit despre o „noerie a absolutului”, în care subiectul e inexistent, în care tendința formativă se exercită exclusiv asupra interiorității, în care eul se elimină pe sine ca eul empiric, ca subiectivitate (...). Acele „tensiuni în disonanță”, acele „tensiuni formale”, despre care vorbește Hugo Friedrich, fuseseră analizate de Liviu Rusu ca „tensiuni interioare limitate liric” (p. 383-384). Iată „reacția” mea față de Hugo Friedrich, față cum lucrarea mea „nu se recordează cu valorile estetice moderne” și „nu mai rezistă unor descoperiri actuale”. Evident, Nicolae Balotă, despre care stie toată lumea că este de lipsă de învătășură, a comis, spre rusinea științei noastre, un adevărat sacrilegiu cînd nu s-a aplecat în privința unor descoperiri actuale s-a fîcșt și prin bîrștile noastre cîte ceva. Cum ar putea admite cronicarul dv. în fața mea că?

Nu mai continui acest fir, în direcția cărui s-ar mai putea constata multe lucruri neobservate sau denaturate de cronicarul dv. Arădău că tocmal problemele cele mai importante, care meritau, în interesul cititorului un minimum de exegeză, sînt abia amintite în felul următor: „Se fac referiri la noțiunea de sentiment, de lirism, de interioritate, subiectivitate, afectivitate, iradiere emotivă, impersonalitate poetică”. Alti, adică eu fac numai referiri la aceste probleme, cînd de fapt le consacru capitole întregi sau paragrafe lungi în unul sau două capitole. În schimb, un lucru în care cronicarul este foarte tare: în loc să intre în analiza ideilor, consacra exact 27 de rînduri unui singur cuvînt: *redare*. (Vorba lui Mefisto: „Denn eben wo Begriffe fehlen / Da stellt ein Wort zur rechten Zeit sich ein”, sau, mai simplu, pe româneste: cînd îți lipesc ideile, te legi de cuvinte). Cronicarul refuză acest cuvînt, fiindcă „ar produce catastrofe lirice inevitabile”. Las la o parte posibilitatea de interpretare a acestui cuvînt, dar iată ce mi scrie cronicarul dv.: „Valoarea estetică refuză redare, comunicarea brută”. Am dat eu vreodată cuvîntului *redare* acest sens, am înțeles eu vreodată *comunicare brută*? Este dovada cea mai evidentă că cronicarul dv. cel mult a răstolat cartea. Iată o frază a mea: în poezia lirică „sensul revelat ne o transmis mai puțin desprins din nebuloasă, mai puțin concretizat, mai puțin diferențiat în elemente exterioare. El e transmis sensibilității noastre sub formă de ecou, noi îl auzim doar rezonanță în corzile strunite ale limbajului transfigurat” (p. 90). Alți frază: „Oricî de sumbră ar fi vînzimea sa, destinul poetului liric este de a „cînta”, de a se concentra în armonii, de a face să scînteieze înțeleșurile primordiale” (p. 105). Acest sens al „redării” este răspîndit în întreaga carte în nenumărate pasaje, am doar un capitol mare intitulat *Atmosfera lirică*, problemă pe care o consider absolut fundamentală, revenind asupra ei și la concluzii — putea deci să rezulte la mine sensul de „comunicare brută”? Că cronicarul dv. nu admite că un sens poate fi redat sub formă de ecou, adler, iradiere, armonia, sugesție etc., îl privește și poate fi discutat, dar să-mi atribue mie sensul de *comunicare brută* înseamnă o falsificare crasă.

O ultimă observație din multele ce s-ar mai putea face. Cronicarul dv. spune: „Confuz și insuficient analizat e conceptul de fond și formă care sînt uneori discutate sepa-

rat, teoretizate ca două realități autonome (...). Fondul este sinteza formată după cum forma este fondul sintezei. (...) Cum se poate atunci vorbi de o asemenea separare în poezia lirică (...)?” El bine, aceasta întrece orice limită a relei-credinței. Am separat eu problema fondului și a formei? Iată un singur citat: „Este fundamental greșit să se creadă că fondul se elaborează independent de formă. Forma nu e ceva exterior fondului și care i s-ar putea suprapune, ci este ea însăși rezultatul unei trăiri. Și anume trăirea care elaborează forma este aceeași care ne dezvoltă și fondul original. Pentru aceea vorbim despre o formă originală, fiindcă ea se învește din același substrat original ca și fondul. Cînd poetul se zbate în matca eului cîntînd un sens ca punct de reper, el se zbate fiindcă este muncit de un virtje haotic. Existența lui spirituală cere în mod imperios stăpînirea acestui virtje, cu alte cuvinte sînt introduce o ordine înăuntrul lui. Cînd eul scrută în adînc, el caută un sens care ar putea servi drept axă în jurul căruia virtușii lui s-ar putea cristaliza. Găsirea sensului înseamnă pentru el găsirea axei ordonatoare, adică înseamnă în același timp cristalizarea interiorității într-o formă. (...) El se scrută după un sens fiindcă are nevoie de o formă” (p. 108-109). Această idee se repetă în întreaga lucrare, sub diferite forme, pînă la saturație. E clar, sper, că eu nici măcar „sinteză” dintre fond și formă n-o admit, fiindcă aceasta ar însemna o imbinare sau contopire ulterioară. Dimpotrivă, le consider ca formă o unitate originală izvorîtă dintr-o potențialitate dinamică. E vorba de entelechia lui Aristotel, Goethe, Blumenbach și alții alții.

În baza acestor fapte nu e de mirare că cronicarul dv. recurge la stigmatizări ca: „Nici noțiunile de conținut și de formalizare a limbajului nu sînt înțelese în spiritul adevăratului”. (Se pare că cronicarul deține secretul adevărului). „Terminologia suferă de imprecizie și de expresii pe care orice estetician le-ar fi ocultat”. Sărmanul de mine, nici un estetician n-ar fi operat cu termenii atît de neprecizi ca fond, formă, subiect, conținut, atmosferă lirică, raționalitate și iraționalitate, ritm, melodie, imagine, tectonic etc.

Iată, spiritul în care operează criticul d-voastră. Cum se explică acest lucru? Numai așa că citește lucrările din fir în pîr cu atîta profundare, cu atîta atenție încordată, încît proiectează în ele fel de fel de lucruri pe care nici un cititor onest n-ar putea să le atribue. Așa se explică judecările și stigmatizările sale apodictice, enunțate de la marea sa înălțime intelectuală, cu o excepțională probitate profesională.

LIVIU RUSU



SCRISOARE

Tovarășe Corneliu Ștefanache, *Faptul că revista Cronica* începe în sfârșit — să se ocupe de modesta mea activitate de critic și istoric literar mă onorează. Ca să flu sincer, așteptam mai de mult această confruntare și mă miram că înțirize... Acum, fiindcă gheața s-a spart, mă văd nevoit — în baza

dreptului la replică — să intervină în unele precizări absolut necesare. Mai înții, socotesc neelegat precedul transcrierii eroare a unei cărți despre care se discută într-o revistă. (În paranteză, se apăsă, dv. ați încercat amărăciunea unor asemenea însușiri peride cu ocazia primului volum de proză pe care l-ați scos în 1968). În nota din urmă (se putea să fie altfel), intitulată alit de măgulitor: *Vieți păsăle, Doamne cle ar mai fi de învîțat din această carte asupra căreia media pînă și eroul lui Ilimon din Ciocoi...), titlu volumului lui Felea e transcrit Ritual solar și nu așa cum se află înscris pe coperta volumului său: Ritual solar. Nu se poate afirma că lucrul s-a produs întâmplător, deoarece nimic pe lumea asta nu se face la întâmplare — cu alți mai mult lecturile eronate!*

În al doilea rînd, mi se atribuie pe nedrept descoperirea liricii ideice (în nemțește botozată de *Gerdenkyric* — titlu și al unei lucrări de doctorat a poetului Panait Cerna) în care — potrivit esteticii marxiste „factorul primordial și determinant, elementul de bază a cărui înnoire condiționează și înnoirea formale” este tocmal conținutul. Ignorarea unor asemenea probleme este însă o chestiune strict personală a redactorului care a întocmit nota de mai sus!

În sfârșit, sînt intrigat cum de au fost lădate la o parte din enumerarea de motive, teme, procedee sau înrudiri unele (cu chiar alit de necunoscutele), ale unui Dante, amintit în două rînduri în cronica mea, precum și al lui Ieremia! Să-l înlocuim, oare, locuțimea românească (notă de numele ultimului — a merit-o cu ostenă în gard, ca Ieremia) — Am convins-oare, așmiate tovarășe Corneliu Ștefanache, că veți însera această scrisoare în paginile revistei Cronica!

Al d-vs, SIMION BĂRBULESCU
București, 29 martie 1970.

N.R. Amintim criticului și istoricului literar Simion Bărbulescu că revista Cronica nu se ocupă prima oară de „modesta” sa activitate. În privința precizărilor terminologice pe care pretinde că le face și a completărilor bibliografice surprinzătoare, invităm cititorul să revadă articolele din *Orizont* al distinsului critic și „nota periferică” din *Cronica*. E adevărat că am omis să amintim paralela Felea-Dante, dar și relația dintre una din poezii și scenele de circ, pe care S.B. o consideră alit de inspirată. Cit despre transcrierea titlului cărții lui Victor Felea (față de care ne cerem scuze), aceasta nu este decât o... obișnuită eroare tipografică.

EXPOZIȚIILE

Cu iertare, dar observăm că zeliu de ieri al plasticienilor ieșeni la obținerea unor spații de expunere cit mai civilizate s-a convertit într-un început de apatie, neinteres, pentru „formația” de lași. După cite ne dăm seama, lupta a început pînă cînd au fost obținute asemenea spații de expunere, toată noștea ambisie terminată se acți.

De foarte multe luni de zile, sala Victoria, singura, pînă mai ieri, a ține piept solicitărilor, gîzduiește cu o nedezmințită blajînătate, cite o expoziție cumințe, care nu este în stare să miște nici pe cel mai lactovegetarian amator de artă (o recentă excepție — expoziția de acuarele Ștefan Hotnog).

Pe acest fundal de *lăsă bre*, că au dau țurci! a fost obținut și cocheta sală a Galeriei de artă (cărui noi f-am spus tot *Galeria Ciocoi*).

Iată deci două săli cu mari posibilități de prezentare, care însă așteaptă programări cit mai puțin funcționărești!

Au dispărut oare ambițiile artiștilor de a-și prezenta periodic rezulțările în fața admiratorilor? Nu prea credem. Am îndrăznit a spune că între Onor Comitetul Județean pentru cultură și artă și filiala artiștilor ar putea exista relații de colaborare care mai bune decît cele între doi domeni politicosi, gata însă oricînd să-și arunce mînașă.

Nu de alta, dar publicul nostru este mai puțin dispus să cunoască luptele intestinale ale organizatorilor de expoziții, cit expozițiile ce atara.

N. TRIMESCU

ERATĂ

Titlu corect al articolului lui Const. Călin din „Cronica” nr. 13: „Estetica lui Traian Chelariu”.

SPORT

LA PLĂCINTE ÎNAINTE!

Frig la Stockholm, zăpadă și sloiuri de gheață pe Lilla Vårten și Riddarfjärden. Campionatele mondiale de hokey (grupa A) abia începuseră, iar în librării de pe Kungsgatan s-au pus în vinzare cărți poștale ilustrate înfățișînd echipa campioană mondială — formația Uniunii Sovietice. Nedesmințitul fier al librarilor: după cite am aflat, zicurile vechiului tiraj (prilejuit de precedentul Campionat mondial) au fost păstrate, re-lansarea cărții poștale s-a făcut la momentul oportun și beneficii frumusele s-au strecurat ușor-ușor (îndrăzneala înlocuind, aici, osteneala) în contul editorilor. Socot că folosind un atit de ascuțit simț al anticipației, librarilor din Stockholm ar putea constitui, la o adică, pericolul nr. 1 pentru oricare sistem pronostic... Revenind la hokey: mă tem că regulamentul în vigoare va ucide, pe incetul, acest sport bătrîn, elegant și straniu: intrarea directă, „la om”, tînde să rezolve brutal și cocoșește o dispută în care se uită, de fapt, elementul esențial: pucul. „Pe aici nu se trece”, devizia apărărilor care se respectă, se referă mai degrabă la om decît la puc — și-i păcat.

Intors în țară, am aflat că „Penicilina” a bătut măr „Rapidul” taman la București. Și încercîndu-mă o presimțire, am răsfoit colecția „Sportului”. Da, iată poza „ziaristului” Rusescu, tipărită, cred, într-un tiraj total ce-a depășit, în momentul de față, pe cel al Bibliei și „cartolinelor” cu „Sfîntul” la un loc. Tovarășul nostru (cu poză) Rusescu a fost, se știe, un onorabil voleibalist. De-o vreme incoace s-a reprofilat, devenind, zice el, ziarist — cit de onorabil, rămîne de văzut. Probabil că va amintiți articolușul (aproape corect scris din punct de vedere gramatical) înșălat de tovarășul nostru (cu poză) Rusescu atunci cînd „Penicilina” și-a permis obrăznicia de a învinge „Rapidul” la lași. Se spunea acolo că ieșenele au ciștigat

fiindcă, între altele, au... legat fiulel cu ață (III). Tovarășul nostru (cu poză) Rusescu-Münchhausen, simțînd c-a făcut-o cam de oaie, încearcă acum (cînd „Penicilina” e pe locul II) s-o întorcă, elegînd echipa ieșeană și... afușînd gazetarii din dulce tirgul leșilor, zice el, niște nespecialiști. Numai că una e să întorci o minge în teren și alta e s-o întorci din condei; cu digitația rezolvî situațiile dificile la fiulel, nu în fața colli de hirtie unde, după cum în general se cam știe, mai trebuie și altceva decît mușchi și tendoane. Fără îndoială că tovarășul nostru (cu poză) Rusescu este un specialist în toată puterea cuvîntului — altfel nici n-ar fi putut vedea (din București, unde se afla în timpul meciului) ața cu care... ar fi fost legat fiulel de lași (mamă, ce năzbită!). Fiind foarte specialist, prietenul nostru (cu poză) și-a dat seama că „Penicilina” știe volei abia după ce echipa s-a instalat pe locul I în clasament. Colosală intuiție, nu-i așa? Gazetarii ieșeni, nefiind, sărmanii, specialiști, n-au izbutit să descopere ața cu care (apud Rusescu) a fost legat fiulel la lași, ci doar ața albă cu care și-a înșălat onorabilul nostru preopincent (cu poză) argumentația. Mă-ntreb, stimate coleg (cu poză) Rusescu, oare cu ce au mai legat ieșenele fiulel acum, cînd le-au snopit cu 3 (trei) la 0 (zero) pe rapidiste la București? Nu cumva atitudinea dumitale, inclusiv întorcerea de 180° pe care o încerci, vădește rea credință și oportunism cu carul?

În așteptarea unui răspuns (evident, cu poză), rămîn al Dvs. biet nespecialist (și fără poză).

M. R. I.

convorbirile „cronicii“



OBSERVAȚIA ȘI EXPERIMENTUL — METODE STRICT ȘTIINȚIFICE? * ANTICIPĂRI LITERARE ALE UNOR CONCEPȚII ȘTIINȚIFICE? * LITERATURA DE EXPERIMENT ȘI SENSIBILITATEA CONTEMPORANILOR. POEZIA CONCRETĂ UN SIMPLU EXERCITIU? * EXISTĂ O ȘTIINȚĂ A INCONȘTIENȚULUI? * UN TRATAT DE MEDICINĂ INTERNĂ SCRIS DE LITERATI... * SCRIERILE LUI V. VOICULESCU LA INTERFERENȚA DINTRE ȘTIINȚĂ ȘI LITERATURĂ. * FIZICIENI ATOMIȘTI — AUTORI AI UNUI NOU „FAUST“.

cu acad. IULIU NIȚULESCU despre ȘTIINȚĂ ȘI LITERATURĂ

— În 1898, Emile Zola vorbea cu entuziasm despre principiile „literaturii determinate de știință”, reluând ideea din celebra lucrare a lui Claude Bernard, „Introducere în studiul medicinei experimentale”. Cartea aceasta, susținută de fondatorul naturalismului, „mi va servi drept bază solidă. Voi găsi acolo întreaga tratare a problemei... Nu va fi vorba decât de o compilare de texte, căci am de gând ca la fiecare pas să-l pun în față pe Claude Bernard”. (Emile Zola, „Le roman expérimental”, Paris, 1898, p. 1—2). Incercând a prefigura un fel de metodă precisă a prozei viitorului, Zola a substituit într-o serie de citate din cunoscuta lucrare științifică cuvântul „medicului” prin „romancierul”. Astăzi, când rolul științei este înfinit mai crescut decât în vremea lui Claude Bernard, s-ar putea vorbi despre o știință a romanului care să fie inspirată din descoperirile cele mai remarcabile ale timpului?

Acad. Iuliu Nițulescu: Fără îndoială, există relații între creația literară și cea științifică. Mîntea omenescă își desfășoară activitatea folosind mai întâi observația și apoi raționamentul inductiv sau deductiv, constituit pe baza datelor aflate. Așa procedează omul de știință și putem spune că tot astfel ia naștere și creația literară. În epocile cînd și observațiile precum și datele științei erau puține, superficiale, scriitorii trebuiau și ei să se mărginească la descrierea unor fenomene aparente, la o introspecție oarecum arbitrară și de multe ori chiar fantazistă. Dar atunci cînd știința a realizat progrese însemnate, oamenii de literă au fost atrași să folosească cuceririle ei în scopul pătrunderii mai adînci în sufletul omenesc și în oglindirea fenomenelor naturii și ale societății.

De fapt cunoștințele pe care le dobîndim pot fi privite din punctul de vedere al științei, judecate „cu sînge rece”, ca niște elemente care ne sporesc înțelegerea fenomenelor. Le putem atribui și un colorit emoțional, care creează sentimentul artistic. În general, o minte mai ascuțită coincide și cu un coeficient afectiv mai bogat. Se vorbește deseori de „răceala științei”. De foarte multe ori însă, și mai ales în unele domenii ale științei, nu s-a realizat și nu se poate realiza un real progres fără această participare emoțională, fără entuziasmul și bucuria creației. Am putea spune, deci, că, din acest punct de vedere, și opera științifică rămîne strîns legată de creația literară.

— Legat de afirmația dumneavoastră, aș aminti că acestia au reușit uneori opere literare remarcabile: matematicianul englez Charles Dogson a publicat, sub pseudonimul Lewis Carroll, cunoscutul volum „Alice în țara minunilor”. Cartea a plăcut atât de mult reginei Victoria, încît ea a cerut să i se trimită următoarea scriere pe care o va semnă acest autor. Și i s-a trimis... dar avea titlul „The Condensation of Determinants, a new and brief method of computing Arithmetical Values”.

Acad. I.N.: În adevăr, și literații au fost, la rîndul lor, tentați să-și sporească cunoștințele științifice și să le folosească în opera lor. Faptul acesta a devenit evident mai ales în secolul trecut, atunci cînd științele fizico-chimice și îndeosebi biologice au realizat progrese impresionante, precizînd principiul evoluționismului și fundamentînd bazele biologiei, psihologiei și psihopatologiei moderne. A fost firesc ca un Zola să încerce aplicarea acestor date noi ale științei prin prisma emoțională, literară, dar căuțînd să folosească rigurozitatea științifică, să creeze, cum spunea el, o „istorie naturală a sufletului omenesc”. Succesele importante ale metodei științifice s-au impus astfel în fața unora din creațiile literare.

— Au aceste, să le spunem investigații științifice scriitoriești, vreo valoare?

Acad. I.N.: Valoarea științifică a operelor literare trebuie privită, în general, cu destul de relativă încredere și variînd de la o creație la alta. Ele pot oglîndi, sau chiar anticipa, fenomene reale, dar de cele mai multe ori creații nu pot urmări strictul adevăr, ci, folosind interpretări științifice, ei încearcă sinteze personale care li se par sugestive. Sîntem totuși uneori impresionați de exactitatea observațiilor imaginate de către unii scriitori, asemănătoare unor adevărate foi de observație clinică sau psihologică, așadar perfect veridice, deși închipuite. De multe ori datele sînt însă deformate de anumite idei preconceptionale sau prevalente în epoca respectivă, care l-au impresionat mai mult pe autor, sau încă, de imperfecția conformației acestuia. Literatura poate contribui mult la concretizarea și plasticizarea unor date și concepții științifice, dar riscă să le și deformeze. Sîntim, desigur, plăcere cînd citim o operă de imaginație care oglindește date științifice cunoscute, mai ales dacă ea e scrisă cu artă. Opera literară nu se poate substitui însă unei cercetări științifice.

— Nu există, totuși, excepții, în sensul contribuției unor opere literare la ađincirea investigației științifice dintr-un domeniu de cercetare?

Acad. I.N.: Unele excepții s-ar putea găsi în operele care au ca obiect problemele psihologice și în care nici știința nu a reușit să dea soluții precise. Aici instinctul, inducția unei minți deprinsă cu introspecția poate aduce contribuții deosebite, care să aibă valoarea unor documente adevărate. Dar nici acestea nu vor putea căpăta o valoare științifică de necontestat numai fiindcă au fost scrise de un mare creator, pînă ce nu vor putea fi verificate și integrate unei opere științifice.

— Deci literatura poate anticipa unele adevăruri științifice. Dumneavoastră ați scris, nu de multă vreme, un articol intitulat „Fiziologie și literatură”, în care prezentați interesante exemple de autentice observații cu valoare științifică realizate de către scriitori.

Acad. I.N.: Personal sînt întotdeauna impresionat atunci cînd găsesc în creația literară anticipări care s-au dovedit apoi științific adevărate. Așa este cazul studiului științific al așa-numitelor „reflexe condiționate”, realizat de cunoscutul fiziolog I. P. Pavlov.

Observăm astfel că La Fontaine cunoștea teoria reacțiilor reflexe ale animalelor pe care o formulase Descartes. Într-un articol apărut în revista „Symposion” am amintit acest fapt și am citat versurile în care acesta face o caracterizare plastică și pitorească a respectivei teorii:

„Vin astfel astăzi unii să susțină / Că orice animal e o mașină / Mișcată doar prin arcuri. Voință nicidecît / Nici suflet, nici simțire. Materie, și-atît. / S-ar spune un ceasornic, mergînd fără oprire. / Cu pas egal, orb, fără să știe vreo menire / Deschideți-l! Întrînsul nu veți vedea decît / Rotițe și un suflet, anume angrenate; / Se-nvîrt una pe alta și astfel ceasul bate. / Făcînd să se poarcească la timp o sonerie. / La fel și animalul ar fi mașinărie. / Oricînd un stimul vine de-atînge un punct dat / El se transmite-datată la cel învecinat. / Și dintr-un punct în altul ajunge la simțire. / Apare-n conștiință. Dar cum? Drept lămurire / Ei spun: în mod automat. / Fără voință, obligat. / Ființa simte-n ea o agitare. / Numită în vorbirea curentă: întristare, / Durere, bucurie, iubire, veselie / Sau cite altele mai pot să fie...”. (Traducerea aparține acad. Iuliu Nițulescu, n.n.).

La Fontaine înțeluse și slăbiciunile concepției lui Descartes. El nu era de acord cu acceptarea acestui mecanicism simplist și întrevedea existența unor mecanisme psihice mai complexe, pe care însă abia mai tîrziu, Pavlov a reușit să le diferențieze și analizeze în cunoscutele sale studii de condiționare a răspunsurilor reflexe.

— Scriitorul descrie anticipativ îndeosebi normalul. Oare capacitatea sa de observator neobișnuit al omului nu-i permite a sesiza, uneori înaintea științei chiar, o serie de fenomene mai complexe, care ar putea fi integrate în atît de întînsul domeniu al patologiei?

Acad. I.N.: Se știe că Pavlov a studiat nu numai activitatea psihică normală, ci și unele din tulburările ei, care interesează din ce în ce mai mult lumea contemporană, și anume nevrozele. El a reușit să provoace nevroze experimentale la cîini — prin ciocnirea a două reflexe condiționate contradictorii. Dar asemenea situații au fost mai înainte anticipate de unii literați. Ion Creangă a ilustrat o ciocnire de genul acesta descriînd criza de nevroză a colegului său Trăsnea, care devenea agitat și apoi adormea „cu năduh” pentru că nu putea înțelege definiția gramaticii scrisă într-un stil păsăresc, așa după cum și subiecții lui Pavlov, puși în situația de a nu mai putea deosebi dacă imaginea arătată era un cerc sau o elipsă, făceau crize de violență, care se terminau cu somn. Bietul Trăsnea vedea că citește un text scris în românește și totuși nu putea pricepe nimic, ca și cum ar fi fost o limbă străină, ca și cum nu ar fi putut deosebi un cerc de o elipsă.

— Unele fapte științifice cunoscute pot fi încorporate prin arta poetului în foarte sugestive, emoționante chiar, modalități stilistice.

Acad. I.N.: Uneori și oamenii de știință folosesc, pentru a concretiza cercetările lor, unele imagini literare create în mod intuitiv de literați.

Astfel tot Pavlov a scos în evidență procesul de inhibiție a activității cerebrale conștiente, care e o caracteristică a somnului. Obosirea unui grup de celule din scoarța creierului determină apariția unei inhibiții, care tinde, o dată apărută, să se extindă în teritoriile vecine. S-ar putea spune că în zona obosită a scoarței cerebrale ia naștere, ca și în regiunile munților, o negură care urcă treptat și înecă unul după altul piscurile din jur. Or, această comparație pavloviană o găsim intuitiv și exprimată, independent de Pavlov, la Tudor Arghezi în poezia sa „Inscripție pe un portret”:

„Mi-am stăpînit pornirea idolatră / Cu o voință crîncenă și rece / Căci somnul tău nu trebuie să-nece / Sufletul meu cu piscuri mari de piatră”.

— Ați vorbit despre modul în care scriitorul folosește observația, un instrument științific de primă importanță. Un cercetător uzează însă de cel puțin încă un element esen-

țial: experimentul. Scriitorul poate întrebuița ambele modalități? Altfel spus, dacă în ceea ce privește observația, fără îndoială scriitorul o valorifică preluînd mereu date din realitate, poate și are el dreptul să facă experiment?

Acad. I.N.: Nu ne putem permite experiențe cu sufletul uman decît într-o anumită măsură. Scriitorul însă folosește observarea experiențelor făcute de natură și de fapt el se poate găsi de multe ori în fața unor date prețioase pe care le interpretează și le utilizează în creația sa artistică, așa cum și omul de știință le folosește în cercetările sale.

— Există totuși actualmente o literatură de experiment, chiar dacă sensul științific al cuvîntului nu este întrutotul respectat.

S-ar putea vorbi de o creație literară experimentală, în sensul în care scriitorul încearcă să apeleze la noi modalități și noi mijloace de captare a interesului contemporanilor apăsați de „explozia informațională”. Mai mult decît alt, scriitorii își pun adesea întrebarea, mai intens ca în trecut, dacă sensibilitatea contemporanilor nu s-a modificat — și evident, s-a modificat — datorită îndeosebi progresului științific și, în general, a intervenției unor factori mutageni în cunoaștere. Aceasta nu duce oare la necesitatea căutării unor forme literare noi, unor modalități de exprimare — și nu numai exprimare — noi?

În acest sens, este interesant, de exemplu, de reamînit că Marcel Proust avea o rețineră, o teamă pentru conversațiile telefonice, în care un interlocutor nevăzut îi da senzația neliniștitoare a comunicărilor cu o lume transcendentă. De atunci descoperiri mult mai uimitoare au pătruns în existența noastră zilnică. Oare fără să producă nici o modificare?

Acad. I.N.: Este bine să facem o precizare. Literatura urmărește, în primul rînd, comunicarea unor stări emotive. Înă nu de mult, ea se adresa, prin creațiile ei, deși fantaziste adeseori, unui conținut psihic rațional. În ultima vreme ea a început să apeleze, însă, tot mai mult la componentele iraționale, la haosul subconștientului, la absurd.

— Poezia concretă ar putea fi un exemplu. Ronald Gross afirma nu de mult: „S-ar putea ca semnificația mai adîncă a poeziilor concrete să constituie un prim pas pentru a oferi poeziei acest gen de experimentare care a înviorat atît de mult celelalte arte ale epocii noastre. În timp ce pictorii, sculptorii, muzicienii și dramaturgii pun la încercare axiomele lor estetice fundamentale, poezii nu fac decît să-și schimbe stilul” (în „New Yimes Book Review”, 25 februarie 1988).

Poezia concretă a împlinit un deceniu de existență. Și concretizînd întrerup cuvintele, le supratîpdesc, le despîc, le suprapun, le tipăresc în diferite mărimi și culori. Mijloacele folosite sînt cel puțin ciudate: tapete, pînză, ceasuri, Blocuri, ștampile spre a fi aplicate pe ziduri, oameni. „Mașina mea de scris, o veche mașină portabilă, cu un capac roșu — exercită cea mai mare influență asupra lucrărilor mele”, spune Aram Saroyan. „Cînd panglica se uzează, sînt sigur că se schimbă și poeziile mele” (1) Cît teribilism este aici nu putem ști. În orice caz, e evidentă încercarea concretizării de a crea adevărate experimente pornite din concluzii recente în domeniul lingvisticii și al teoriei informației. Este interesant faptul că uneori se pot afla motivații tulburătoare pentru aceste, totuși, experiențe. Astfel adepții pop-art-ului afirmă că introducerea cuvintelor în tablourile lor: „Este ceva natural: precum au descoperit pictorii, cuvintele reprezintă pentru mediul urban ceea ce reprezintă frunzele pentru o regiune de la țară”.

În esență, se caută alte formule și prin aceasta alte modalități de succes spre sensibilitatea contemporanilor.

Acad. I.N.: Numai că uneori se încearcă impresionarea prin altceva decît datele raționale. Aceste tentative nu au nici o legătură cu știința. Rămîne însă de discutat justificarea lor; ar fi prelung subiect de discuție asupra valorii și realității artistice a încercărilor moderne de diferite tipuri, începînd de la dadaism și terminînd cu așa-zisul roman nou, experimental.

Noi trebuie să discutăm totul aici în limitele relației știință-literatură.

— Se pot observa în literatura actuală serioase intenții de străpungere a inconștientului. Există o știință a inconștientului?

Acad. I.N.: Nu există.

— Dar ar fi posibil să se contureze în viitor?

Acad. I.N.: În acest caz, va fi o prezentare conștientă a științei inconștientului și tot rațională va trebui să fie. — În altă ordine de idei revenind la discuția despre sensibilitatea omului modern, cum se pot explica științific atît de neobișnuitele particularități actuale?

Acad. I.N.: Există, fără îndoială, o modificare a sensibilității oamenilor contemporani. Aceasta se datorează între altele bogăției și varietății elementelor care pătrund astăzi în conștiința lor și se înscriu apoi în inconștient. Gîndim și simțim, de aceea, altfel decît oamenii care ne-au precedat, pentru că și cunoaștem mai multe decît ei. Putem observa, de exemplu, faptul că, mai de mult, omul trăia cu sentimentul că e stăpînit de forțe supranaturale. El se temea chiar a pronunța numele lui Dumnezeu sau al zeităților răufăcătoare și apela la perifrize, ori crea sinonime aluzive. Aceasta influența adînc și conținutul emoțional al intelectului său. Astăzi sîntem mult mai siguri și mai stăpîni în ambianța naturii. Acest fapt se oglindește în toată viața noastră și în creațiile literare. Aș crede că scena vrăjtoarelor din „Macbeth” impresiona altfel pe contemporanii lui Shakespeare decît pe oamenii de azi, fie ei chiar cei mai ignoranți.

Ne putem pune însă o altă întrebare. Cei vechi credeau că omul se găsește supus influenței unor forțe supranaturale astrale, spre exemplu ale planetelor Mercur, Venus, Astrologia nu mai prezintă acum creditul de odinioară, dar azi sîntem neconștient scîldați, fără să ne dăm seama, de foarte multe feluri de unde și cîmpuri electromagnetice, de unde radio și televiziune, de unde și radiații cosmice. Dacă acestea din urmă au influențat și la început omenirea, celelalte pe care le-am putea numi artificiale, sînt creații civilizației moderne și nu putem spune pînă la ce punct omul s-a putut adapta lor fără modificări fiziologice fine. Nu putem deci spune în ce măsură ele influențează creierul nostru, care funcționează strîns legat de fenomenele bio-electrice, dovadă între altele — undele electroencefalografice. Cine știe dacă la originea anumitor fenomene de instabilitate psihică, a cel puțin unora din manifestările de nevroză nu se află și asemenea influențe încă nestudiate, și în ce măsură acestea nu contribuie la modificarea sensibilității oamenilor contemporani.

— Poate că în nici o altă situație nu se pot face observații mai interesante ca în cazul, nu chiar atît de rar, al cunoașterii unor personalități care au acționat deopotrivă atît în literatură cît și în știință. Dumneavoastră l-ați cunoscut pe scriitorul și medicul V. Voiculescu. Vă rog să conțurați personalitatea sa din această optică a relației dintre știință și literatură?

Acad. I.N.: L-am cunoscut pe Vasile Voiculescu îndeosebi sub aspectul său de medic și, aș accentua, de eminent și adevărat medic, care își iubea profesia și se devota cu tot sufletul celor suferinzi. În cursul primului război mondial, Voiculescu, care abia publicase primul său volum de poezii, a fost mobilizat ca șef al unui spital de zonă interioară din Bîrlad. Eu, absolvent al pililor doi ani de

VALERIU RUSU

(continuare în pag. 11-a)

CURIER

ONORINDUL PE CONSTANTIN SAVA, ACTOR DE FRUNTA AL Teatrului Național din Iași, când împlinește 70 de ani de viață (de nechezut, pentru că înfățișarea întreprieturii altor roluri de pitoresc autohton și de dramatism susținut abia dacă-ți îngăduie să-ți dai ceva peste jumătate de secol!). Studioul de Televiziune a prezentat trei fragmente din dramaturgia națională: câteva scene din *Baba-Hirca*, *Chirlița în provincie* și *Vlaicu-Vodă*. Privindu-le, noi — cei care cunoaștem aceste spectacole în toată splendoarea lor — am avut temeiul să ne întrebăm: pe când vom putea spune că aceste roluri din repertoriul de aur al teatrului românesc vor rămâne în adevăr un bun permanent, o zestre perpetuă a unui Teatru Național? Pentru că dispunem încă de marii interpreți capabili să dea măsura înălțurii a valorii respectivelor personaje. Spătarul Dragoș (din „Vlaicu-Vodă”) vorbea de astă dată, pe micul ecran, către un scaun gol, o strană domnească. Și totuși, marea doamnă Clara care este Any Braesky și Vlaicu-George Popovici — există. Spunem aceasta pentru că nu vom putea uita niciodată acel măret act IV din *Vlaicu-Vodă* lucrat la Iasi de interpretii menționați, alături de care, sînoul plecat prematur, se afla Nicolae Subă (Miked). Pe cînd, totuși, un *Vlaicu-Vodă* care să desfundă nu numai mahalele, cum se spunea odată, dar și lo-

unor desene în care nu se mișcă nici o frunză, nu clipsește nici o fată. Mai mult, desenele, de o calitate submediocră, sînt mereu retografiate din diferite unghiuri parcă spre a ne convinge că sînt departe de calitățile genului. Și atunci, cum rămîne cu titlatura? Și ce a făcut regia?

GÉRARD PHILIPPE

A trecut un deceniu de la prematura dispariție a celui care a fost expresia cea mai fidelă a generației sale, a marelui actor Gérard Philippe. Editura Meridiene consemnează evenimentul prin puocarea volumului „Gérard Philippe” cu subtitlul „Amintiri și marturie culesse de Anne Philippe și prezentate de Claude Roy”. Autorii au adunat în această carte notele și amintirile celor care l-au cunoscut pe omul Gérard Philippe sau aie celor care au lucrat alături de genialul actor. S-a realizat astfel o biografie colectivă (după cum se subînțea în prefață), care distigă față de banalele biografii romănate sau față de biografiile clasice — cu însurirea lor monotonă de date, fapte și oameni — un plus de autenticitate, de veridicitate. Personalitatea puternică, luminoasă a interpretului printului Mișchin, al turbătorului Julien Sorel, al neuitatului Fanfan la Tulipe, al romanticului Fabrica del Dongo, al istețului Till Eulenspiegel nu este dezlăuită în pagini a căror dominanță este o venetici puțin obișnuită, un respect nemărginit, o admirație consecventă.

Alături de actorul de film (postază în care-l cunoaște publicul românesc) prină conțur actorul de teatru și omul Gérard, cu bucurie, cu aspirațiile, cu bucuriile, și incertitudinile sale. Mărturiile însumate în volumul de față subliniază, în deplin acord, trăsăturile constante, esențiale ale celui care a știut să rămînă un adevărat om pentru a putea deveni astfel un mare actor. Talentul deosebit, „harul”, și apoi într-un echilibru perfect, o muncă perseverentă, statornică, susținută de o voință de fier alcătuiască triticul celebrității lui. Gîndea mult, inteligența călăuzindu-l pe drumul cel mai bun. Pentru el teatrul era „o problemă socială”, un adevărat teatru adresîndu-se și aparținînd poporului. Această convingere explică și susținuta sa activitate în cadrul Teatrului Național Popular. Multă au susținut că T.N.P.-ul a jucat un rol hotărîtor în evoluția marelui artist, care, la rîndul său, a adus teatrului gloria talentului său excepțional.

Admiratorii lui Gérard pot afla modul în care acesta își cerea rolul: păstrînd ideea centrală a personajului, el „lucra” cu dezinvolură, „cu un firesc zgudur”. În același timp, simțit perfectiunii îl făcea ca niciodată să nu fie sigur de el, mereu căuta aspecte noi care să-l ducă spre o interpretare ideală. Era un adevărat intelectual — însetat permanent de a cunoaște, de a înțelege totul — intransigent, neacceptînd nici un compromis, modest, discret.

Nu oboesa niciodată, entuziasmul său dăruind colegilor un izvor inepuizabil de energie. Dispunea de o uluitoare putere de convingere asupra celor din jurul său, dînd astfel „muncii teatrale” viață interioară, căldură, sens” (p. 52). Înteresea întreg spectacolul, de la regia pînă la costume și lumini, dînd sugestii, ajutînd. Cîntit, era un camarad perfect, sincer, credincios, mereu sensibil la tot ce era nedreptate. Deși solicitat intens, și-a găsit timpul necesar desfășurării unei reale activități sociale. Începutul fiind rolul anonim pe care l-a jucat în Eliberarea Parisului. Insemnată rămîne activitatea sa sindicală, în cadrul căreia a studiat problemele de bază ale actorilor francezi, căutînd rezolvările practice ale acestora. Interesantă este și pasiunea cu care studia raporturile viitoare între cinematograful și televiziune.

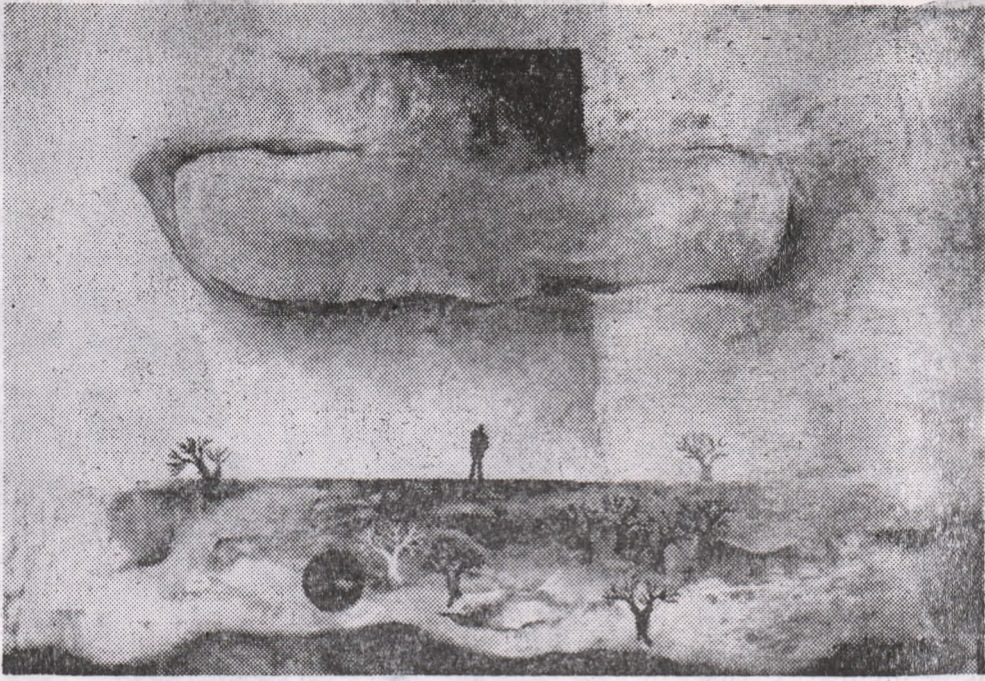
Invînd personaje celebre ale teatrului francez (idealul Rodrigue cu curaj în încercările de înnoire ale dramelor franceze imă refer la „Enfantele” — piesa preferentului său H. Pichette, piesă care s-a bucurat de un deosebit succes) sau prezent pe platoul de filmare, Gérard Philippe și-a dăruit existența scurtă în întregime artei. După cum subliniază Georges Le Roy, profesorul și mentorul său, el „Nu a fost numai idealul tineretului de care l-a reprezentat atât de bine. Cred că a fost mai mult: martor și participant al unei revoluții importante în interpretarea franceză (și n. a. eroismului, meșterul unei descătușări necesare a ritmurilor poeziei dramatice” (p. 42).

Murind în plin epogeu, Gérard Philippe ne-a lăsat personaje memorabile, inegalabil interpretate. Fiecare pagină a cărții ilustrează regretul pierderii marelui „actor-poet” cum, pe bună dreptate, îl definea un coleg. Aprecierile elogioase ale prietenilor și colegilor ne-au conturat un adevărat „personaj”. Gérard Philippe, devenit de-a dreptul legendar, curajos, romantic, imbatibil, loial, vesel, pasionat, fantezist.

Cele 16 capitole ale volumului ce și cele 49 ilustrații coordonate, în ordine cronologică, evenimentele vieții omului și actorului Gérard Philippe, cititorul a-vînd posibilitatea să tragă concluzii proprii.

Prin editarea volumului de față, în traducerea lui Radu Dragoș, editura Meridiene, își îmbogățește profilul, realizînd un adevărat act de cultură.

L. B.



DORU MAXIMOVICI :

„Singurătate”

Discuții

Venerabilul sculptor Oscar Han are întotdeauna de spus lucruri pline de adevăr și principalul său merit e că le spune pe nume. De astădată, în artîcolul „Daunele indiferenței și inocența snobismului” („Familia”, nr. 3/1970), artistul schimbă daltă pe condei pentru a se răfui cu o serie de racile ce mai persistă în general în perimetrul artelor noastre plastice, producînd exemplificații care la obiect, adică din sculptură. Numai că în efortul de a cuprinde cît mai multe, meșterul face ca greutatea reproșului să alunece mai ales spre paginile de artă ale revistelor noastre literare.

„Am întîlnit cîțiva sculptori care, citînd ideea unui critic îndrăgostit mai mult de hăuri decît de piscul, pretînd scoaterea din învătămint a anatomiei și eliminarea omului din câmpul vizual — scrie O. Han. Aceștia mi-au spus că munca înseamnă sclavie și că artistul trebuie să inventeze o artă care poate fi făcută în transă, în vis, fără efort și fără muncă. Este de prisos să arătăm că estetica artei adevărate nu are nimic comun cu impostura”.

Uitînd că versetele biblice sînt invocate cu aceeași ardore de virtuozitate și de păcătoși autorul țîntește direct:

„De curînd, într-o adunare a plasticienilor s-a discutat problema paginilor afectate artei dintr-o revistă literară, un fel de magazin de literatură și artă, pagini subvenționate de Uniunea Artiștilor Plastici pentru a înlesni obți-

DAUNELE ANULĂRII OBIECTIVITĂȚII

nera unei rente destinate aceluor scriitori fără portofoliu, care preferă să vînture ideile oboseite decît să-și aleagă o meserie cinștită”.

Și cam pe acest ton, semnalînd păcatele artiștilor-colegi, O. Han încearcă să le spele pe cît poate în copăia „rubricilor de artă făcute de mîntuială”, „criticilor de artă cărora le place să amestece toate talentele într-o singură oală” etc.

Or, se pare că pe undeva O. Han pornește în diatriba sa de la premise nu tocmai conforme cu crezul înaintașilor pe care îi citează. Sintem siguri că Luchian, Andreescu, Toniza, Dimitrescu sau Pallady n-au subvenționat pagini de revistă pentru că aveau altă optică despre ceea ce ne încăpătînim a numi critica de artă. Cînd artiștii ambiționează a-și face singuri gospodăria serviciului de critică, e firesc să citeze anumite idei care, de fapt, sînt chiar ideile celor ce subvenționează. De ce atunci răfuiala cu paginile de artă din revistele literare, la modul general, cînd însuși Han recunoaște mai departe:

„Dintotdeauna arta a presupus un proces de selecție, întotdeauna arta a avut de trecut examenul publicului, al colectivității, care putea pe vremea lui Michelangelo să respîngă o statuie la vernisaj ori să o admire, lovînd-o cu pie-

tre sau închinîndu-i sonete de preamărire, dar azi trebuie neapărat să se plece cu umălnță.... Indiferenței se vor întangibili, lucrează prin interpuși și intermediari, își angajează prezentatori care să-și înfățișeze într-o lumină fantastică și să le explice aberațiile acolo unde lumea are mai multe reticente”.

Deci, atîta timp cît artistul plastic va tinde să aibă criticul său personal în serviciu comandat, O. Han va trebui să se teamă în primul rînd de daunele înlăturării obiectivității publice. „Prin chiar esența sa, scrie Jean Bollack, autorul lui „Empedocle”, opera de artă trebuie să lupte împotriva anacronismului. Și o poate face pentru că ea are o construcție organică proprie, în afara timpului; ea traduce acel limbaj discontinuu și indistinct al unei anumite epoci, dar nu reproducînd actualitatea, ci proiectînd aspirațiile neexprimate ale epocii respective. Ea anticîpă deci asupra viitorului. Opera de artă constituie cea mai sigură prospectare a nivelului cultural pe care îl avea publicul ei și, implicit, critica societății în care s-a născut”.

Așadar, toate eforturile privind aranjamentele cu critica timpului tău ca și năduful contra unor pagini de artă, îl privesc numai pe artist.

AUREL LEON

T.V. TELE-VÉRITÉ

„Un coeficient cinematografic maxim, spunea André Bazin, poate coincide cu un minimum posibil de mizanscenă”. După cum se știe; ciné-vérité-ul duce această relație la extrem, e îminînd mizanscena, pentru obținerea unui coeficient cinematografic absolut. Aceasta — teoretic, pentru că practic, după cum observa D. I. Suchianu (și o observase cîndva, la rîndul său, Tudor Vlănu, în „Arta actorului”) — există un spectacol al vieții, în care scenariul îl oferă conveniențele sociale. Așadar, fiecare jucăm un rol — la catedră, la cofetărie, la frizer — fiind mai greu de întui adevărata individualitate umană din spatele unei sume de comportament standard.

Mai greu, dar nu imposibil, mai ales atunci cînd situația dată este una de excepție, determinînd o înlăturare a conveniențelor și o exprimare francă, nedismulată.

Or, tocmai o asemenea situație au a'les realizatorii reportajului „Cînd bărbaiții aîlă că sînt taji”. O idee excelentă, permițînd explorarea pe viu a unui univers uman plin de nobile și multilaterale semnificații. O privire insistent îndreptată spre ușa maternității, o nerăbdare nu lipsită de firească, omenească neliniște, o emoție particulară atunci cînd brațele cuprînd caraghios de stîngaci omulețul din proaspetele sutece — iată tot a'leia situații în care poza, teatrul, mizanscena sînt practic imposibile. A fost suficient ca, indiscret, obiectivul camerei de luat vederi să se oprească asupra unui chip îngîndurat, pentru ca un deget trecut în neștire, iar și iar peste buze, să ne releve viața-vérité, adică ceea ce 24 de ore din

24 ne scapă privirii, preocupăți fiind de propriul nostru spectacol, mai mult sau mai puțin reușit.

A fost un autentic moment de adevăr, simplu și captivant, așa cum și trebuie să fie. Și cum nu a mai reușit să fie „Domnișoara V”, al doilea reportaj, la fel de generos ca idee, dar mai „regizat” în teletinalizarea lui. Deși concluzia a fost spirituală trasă („6 prieteni din 600, unu la sută, mulțumitor totuși”) pe parcurs s-a făcut simțită o oarecare undă moralizatoare care a voalat clișeul. De ce l-ați scris domnișoarei V.? De ce nu l-ați mai scris? Și așa mai departe. În fond, a răspunde unei invitații la dialog prin corespondență nu este același lucru cu a răspunde la Olfetul Stării Civile sau la tribunal. Sînt altele și altele motive care te pot determina — la o anumită vîrstă — să începi sau să întreprinzi o corespondență!

Morala — fie și subtextuală — nu-și avea rostul. Imaginile s-au vrut la fel de spontane ca și în reportajul precedent dar, poate și din cauza indecizunii realizatorilor privind unghiul de vedere din care trebuie abordată tema, rezultatul a fost și el tot oarecum indecis. Dar, trecînd peste decalajul amîntit, inițiativa se cere salutăată cu toată cădura. Chiar dacă, implicit, reușitele denunță în restul teletprogramului o inflație regională și de mizanscenă (interminabilele generice), cu totul disproporționate față de simplitatea și mărimea emisiunii). Maladie care nu poate fi tratată decît cu doze tot mai mari de viață.

De viață-vérité.

AL. I. FRIDUȘ

Scrisori din Londra

MILENII LA TOT PASUL

Pe Tamisa curge mai mult ceață decît apă, dar o jumătate de zi senină te poate dispune pentru o săptămînă. În rest, bine că s-a inventat lumina electrică.

Dacă iarna la Londra, ca de altfel în toate orașele europene, e anotimpul săliilor de spectacol (teatru, film, concert etc.), primăvara, îndemnînd la mișcare, e sezonul expozițiilor de tot felul. În privința aceasta, la Londra, primăvara a început încă din februarie, o dată cu organizarea primelor expo 1970. Chiar dacă n-am fi intrutolit de acord cu cele câteva monografii-ghid londoneze apărute numai în ultimele luni (cităm „The Biography of City” de C. Bibbert, „Victorian and Edwardian London” de John Bejeman, „The Book of London”, și în fine, „Young London permissive paradise”) care se străduiesc să idilizizeze Londra cea de toate zilele, trebuie să recunoaștem că numeroasele săli de expoziții au adăugat în acest început de sezon o strălucire aparte metropolei britanice, oferîndu-ne ineditul sosit din toate colțurile lumii.

Poate mai mult decît un alt popor, englezii au rămas fideli valorilor artistice sigure și se pricep să guste rafinamentul pe care vîrsta îl adaugă operei de artă. Nu e de mirare, deci, că în timp ce expoziția de la *Hanover Gallery* a unei americane care a studiat la Paris și acum trăiește în Anglia, pe nume Liliale Lijin, cu toate jocurile de forme și lumini, rămîne în anonim, cilindrii și barele ei metalice invirtîndu-se în săli aproape pustii, publicul a venit compact la întîlnirea cu marele Rodin. Cele 28 de sculpturi și tot atîtea desene expuse la *Hayward Gallery*, selecționate cu deosebită grijă din patrimoniul muzeului parizian, formează un tot cuprins în 5 litere: Rodin. De altfel, să nu uităm că Rodin e oarecum la el acasă la Londra, putînd fi întîlnit în orice zi în fața parlamentului britanic („Burghesii din Calais”) sau în muzeu (ca de pildă „Sărutul” la *Tat Gallery*). Admirația englezilor pentru sculptura sa pare a fi sintetizată de popoularul Henry Moore în discuția purtată cu istoricul de artă Alan Bowness și publicată în catalogul deosebit de rafinat al expoziției.

Iar dincolo de Rodin, încep mileniile de artă.

La *Royal Academy of Arts* cele 500 de obiecte ale expoziției „Un mileniu de artă poloneză”, transferate peste canal, de la Paris, au constituit doar începutul acestei fabuloase călătorii în timp. *Victoria and Albert Museum* adăpostește uimitoarea expoziție „Mount Trust Collection of Chinese Art”, care însumează 34 de secole de travaliu și rafinament artistic. E vorba de metal filigranat, de porțelanuri emailate și de fildeș sculptat, ilustriînd arta dinastiilor Chang, Tchen și Han, un adevărat tezaur.

Iar ca un pandantiv al ginășilor microscopice, vine întru totul originala expoziție a tribului Makondé de pe platoul Tanzaniei, formată mai ales din sculpturi în lemn de eben. Figuri de păstori și șefi de trib, grupuri de indigeni surprinși în ocupațiile zilnice au umplut săliile de la *Grosvenor Gallery*. De astă dată, timpul s-a dat la o parte, asemenea supunerii ale materiei nemăiavind vîrstă. În fața universului primitiv, în care oameni, fiare și vegetație sînt înclăștate în lupta pentru supraviețuire, respînd o energie primitivă de geneză, tinerii pletoși și însoțitorii lor cu vestimentație bizară, opresc fără să-și dea seama tranzițiile agățate de oit și rămîn muși ore întregi. Cînd leopardul stă gata să se arunce asupra omului înarmat doar cu o lance abia strînjită, chiar lui Tom Jones îi pierе vocea.

Afară însă, totul e ca în 1970 și soarele săgetează cu lăncii de foc norii încerți, trimițîndu-i către ocean. Prin parcuri, cositoarele mecanice au început prima tundere a cazonului și tunie vesele nevoie mare.

MIRIAM STUBEY



calburile prea îmbricite de tutun și străzile aglomerate, și spațiile dintre biocuri unde copăniind nu se pot distra decît batînd mîngea? Pe cînd?

DIN ULTIMUL CAIET-PROGRAM AL TEATRULUI NAȚIONAL J. L. Caragiale cităm, în atara emoționantelor rînduri ale lui Radu Beigan dedicate memoriei lui Gr. Vasiliu-Birlic, articolul inedit al lui Ion Sava: „Teatrul de mîine. Ca un vizionar și ca un adevărat apostol al scenei în care vedea un înalt altar al umanității, regizorul și animatorul Ion Sava scria încă în 1945: „Astăzi sîntem iarăși la o nouă rîspîntie tem vîrșii, în prefațarea mare prin progresul științei. Teatrul nu poate să rămînă nealimentat de aceeași vîrșie cosmică care promise voiajuri interplanetare, și trebuie să dea poporului, prin reprezentăție, imaginea realității și a tuturor aspirațiilor”. Din restul sumarului, în atara de diversele fotografii-document, remarcăm o fotografare aneică semnată de Augustin Sandu și articole de Paul Anghel, G. Calboreanu, Silviu Iosilescu, V. Mindra, Tr. Șelmaru, Ion Ianoși, Sebastian Costin, Ion Băeșu ș.a.

La ancheta internațională pe tema „Este Teatrul Național condamnat la rutină?” — răspunde de data aceasta Jack Wilkka, directorul Teatrului Național finlandez.

TEATRUL MUNICIPAL „MARIA FILOTTI” DIN BRĂILA a prezentat de curînd în premieră piesa „Asta-i cîntăc” a poetului Miron Radu-Paraschivescu; regia Yannis Vasakis, scenografia Elena Pătrășcanu Vasakis și Alex. Brătășanu, ilustrația muzicală Harry Brauner. În distribuție o aflăm pe Rodica Mandachă (de la teatrul bucoareean „Ion Vasilescu”), Nae Nicolae, Ion Roxin, Dumitru Dobrin, Mariana Cercel, Bușor Mavrin, Mircea Cuberschi, N. Ciocoiu și alții.

De reținut faptul că la premierea a asistat și autorul, încadrat de o serie de personalități ale vieții artistice și culturale: Zaharia Stancu, George Macovescu, Eugen Jebeleanu, George Ivașcu, colae Breban, Sîdonia Drăgășanu, Al. Piru, I. D. Bălan, Sasa Pană, Mihai Novjcov, Radu Ponescu, Adrian Păunescu, Vicu Mindra, ș.a.

O adevărată sărbătoare pentru teatrul brăilean.

URMĂRIND FINALA CAMPIONATULUI DE HOKEY TRANSMISĂ de la Stockholm, în pauza dintre repize (luni 30 martie ora 17.30) am avut plăcerea de a ne delecta cu un nou film al Studioului „Anima-film”. E vorba de „Tîrgul de leie”, inițiat pe generic „Film de desene animate” realizat de Amelina Ioan și Pirella Berceanu în regia Anghel Buzilă.

Toate bune, numai că ceea ce am văzut n-a fost decît filmarea



Fișă trimestrială

REVELAȚII

Nu voi spune că Mircea Radu Iacoban, Andi Andrieș, Ștefan Oprea (publicați cu piesele lor în numărul dedicat dramaturgiei din Iașul literar, 11, 1969) sau Dan Tărchiță, Teodor Mazilu ori D.R. Popescu sînt ei, ca autori, revelațiile acestui trimestru. Rădicolul m-ar acoperi pe mine, cu atât mai mult cu cât fiecare dintre ei — cu mijloacele proprii și într-o viziune personală — s-au împus (unii mai mult, alții mai puțin) în literatura și publicistica noastră. Revelații sînt personajele pieselor lor, unele prin forța reală a pledoariei (directe sau indirecte) în favoarea idealurilor emancipate, sincere și angajate (prin încercarea critică ce o depozitează), altele prin accentuata originalitate ce o vădesc.

Este, în acest sens, cazul lui Maximilian și Eugen („Treziți-vă în fiecare dimineață” de Teodor Mazilu, România literară, nr. 51, 1959), pereche-pandant, fratele realizat și oglinda sa vitregă, întoarsă (sub raportul trădăturilor morale mai ales). Autorul nu se dezmințe în filozofia sa de dezmințe în sceptic corosiv, nu se dezmințe nici în vigoarea aproape matematică a trecerii termenilor ecuației dintr-o parte în cealaltă a semnelui egalității. Amenințării lui Maximilian îi răspunde nu un personaj în sensul convențional al termenului, ci complementarul propriei conștiințe: „(...) Gestul asta nu-ți aparține! Cuvintele acestea nu-ți aparțin! Tristețea asta nu-ți aparține — Durerea asta nu-ți aparține! Furia asta nu-ți aparține!” Remarcați semnele de strigare, semnul certitudinii — o certitudine de altă proveniență decât aceea a piesei convenționale, Mazilu face din formalismul apăsător al tehnicilor sale un mijloc de percuzie eficientă. De o parte personajul rotund, suficient, așa cum l-a modelat presiunea psihologică a societății de consum; de cealaltă, dimensiunea la care a renunțat, nostalgia integrărității firescului; ceea ce pare — și nu mă feresc să recunosc că aparțința m-a furat inițial — un final sec, de umor grotesc, este de fapt un teribil blestem. Moralistul adică de la ironie, comedia a

devenit tragică. Murim din ce în ce mai tare prin unidimensionalizarea vieții, prin cantonarea în lașitatea conformistă: strădania perfecțiunii în sine este jalnică.

Sensul social al acestei descoperiri este net, autorul se angajează, lipsit de lăfărnicie, alături de autorii moralisti și dacă așa ști că deopotrivă cu „Scrisoare către d'Alembert” își amintește de „Julia, sau noua Eloiză” n-aș ezita să-l socot un înțrziat descendent al lui Jean-Jacques Rousseau. (Încercarea lui Aurel Dragoș Munteanu de analiză a lui Mazilu cu ajutorul conceptelor heideggeriene continuă, firește, să mă intereseze).

Mai convulsivat, stăpînd un tablou mai vast — populat în aparență ca un tablou de Bruegel — apare D. R. Popescu („Dirijorul”, Steaua nr. 12, 1969). Este o acumulare de personaje hidoase, fruct al copacului cîndva falnic — nu prea demult — încă aparent temeinic împîntat în solul realității noastre morale. Dincolo de desenul complicat al evoluției tipurilor („Dințosul, Inaltul, Spinul, Șchiopul” — meditația se oprește asupra căutării fericirii. Dialogul științific, are ritm, imaginile se impun prin forță. Dramaturgul nu cunoaște nici o opreliște, ignorează orice regulă, poezia și grotescul îmbinându-se ciudat în arhitectonica bizară a piesei sale. Culegerea, în limbaj aparent absurd, uneori dezarticulat, de fixații și situații anormale (prin Domnul de pildă, ipostază extremă a mimetismului, cameleonismului social etc.) piesa aspiră deasemeni spre social prin modul direct în care acuză stagnări și anchi-loze de gândire și forme de viață.

Ștefan Oprea face, cu „Fructele zăpezii”, trecerea de la această accentuată folosire a forței convenției teatrale la stilul realist-poetic al lui M. R. Iacoban, Andi Andrieș și Dan Tărchiță (acesta datornic încă schematicului). El ne propune un text cu o dublă convenție — una pirandelliană (Radu, personajul piesei la care lucrează autorul devine personaj real) — alta stilistică, tipică intonației din tragedia antică. Acestea

se suprapun de la un moment dat (și atunci sensul investit de autor se estompează), dar atîta vreme cît delinesc două orizonturi distincte, ele servesc demonstrației — cu liniaritate pronunțată etică — a textului. Cumva intriga e de influență jurnalistică — arhitectul păținas, talentat, frustrat de rodul muncii sale, devenit victimă a mașinărilor celor ce prosperă lărgindu-i. În piesă, lucrurile sînt mai complicate, implică atitudinea Autorului (deci ideea responsabilității artistului chiar față de tema operei) implică micile trădări — tot în plan etic — ale personajului. Ștefan Oprea e mai complicat aici decît în prima sa piesă („Constelația Ursului”), dar ideea pe care o angajează în textul său e mai importantă. Ceea ce dă realmente profil lucrării sale. Sper să aibă mai mult noroc pe scenă.

Am sperat asta și în cazul privește pe Mircea Radu Iacoban pe care îl bănuiesc dramaturg încă de cînd i-am citit „Estudentina” (Oare își amintește de ea?) Scrie nervos, are ceea ce se cheamă simțul dialogului, replica mușcătoare. „Tango la Nisa” — tragicomedie în două părți (între timp „botezată” de Victor Tudor Popa pe scena Teatrului Național din Iași) a avut deja parte de comentarii critice (unul foarte serios al lui N. Barbu în Cronica, altul al regizorului Gh. Milețianu în Știința și un al treilea al lui Ștefan Oprea în Tribuna etc.); aprecierile lor sînt exacte și nu pot decît subscrie la ele. Am însă în plus bucuria (și datorită) de a constata că prin Corneliu (mai ales) dar și prin Petra se petrece evoluția de la perechea de pionieri „El” și „Ea” din „Nu sînt turnul Eiffel” a Ecaterinei Oproiu la personajele ce încearcă să depășească faza indistincției (plină de virtualități — dintre care unele totuși gratuite), asumîndu-și o identitate și, pe această cale, o răspundere. Nu vreau să iac comparații privind valoarea; subiectul îmi amintește de jocul cu „cald” și „rece” parcă și de „Irige” (dacă mă gîndesc la replica de demult a Margaretei Bărbuță), așa că rămîn doar la ideea că și a-

tunci cînd autorul face concesii privind jocul de cuvinte, el rămîne angajat față de un ideal precis pe care nu încearcă să-l coloreze în roz, dar nici nu-l returnează componenta tragică, adică adevărul angajat față de realitatea pe care o descrie oarecum publicistic. Revelația înseamnă deopotrivă adevărul Cornelii. Nic și Iachi (în Duet de Andi Andrieș), Leandru (în „Eso bor” de Dan Tărchiță). Cred că nimeni nu s-a vă socoti lezată dacă voi spune că ei sînt rude bune cu Ion din „Acesti imperii tristi” de D. R. Popescu și, cred deasemeni, că nu voi observa primul climatul în care au putut apărea astfel de personaje (și constituția specială, de fapt eroii portativi ai neliniștii, ai întrebărilor, ai nonconformismului real, Andi Andrieș opune „duetului” său personaje intenționat convenționale (Diana, Dăbățul Fată, Femele-Bărbat) pentru a compromite, scenic în acest caz, aparenta nonconformistă; Dan Tărchiță îi expune pe Leandru disputei între forțe, și ele convenționale exprimate, opuse: Rochia Verde-cea care picură îndoielile, Rochia Albă-speranțele. Hai-nă gri-care-l țîrște prin toate regretele, scormonindu-

putregăul din suflet ș.a.m.d.

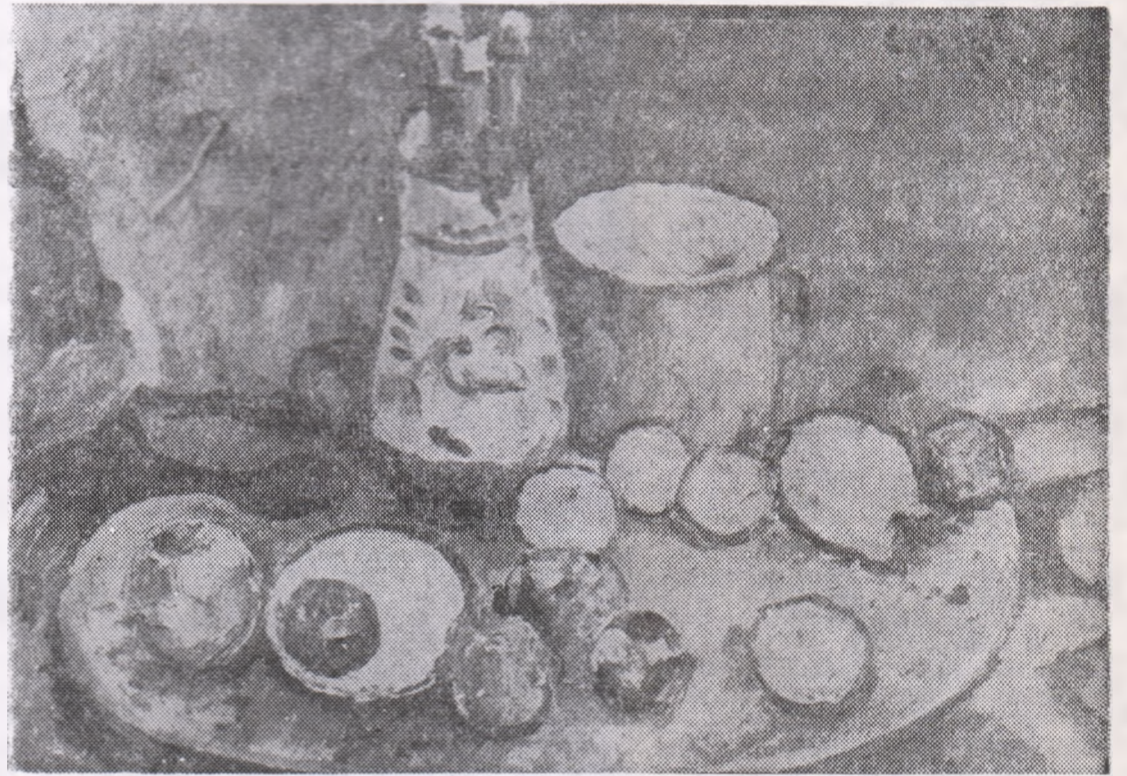
Prefer limpezimea (chiar cînd scade valoarea unor scene prin replica ușurică, de cafenea) a acestui „Duet”, construcției complicate (începînd cu biroul cadru scenic) a „Eso borului”. Dar dincolo de diferența lor de valoare, aceste piese (și celelalte amintite) produc, cum spuneam, revelația unor personaje care comunică, au ceva de spus, se trădă, suferă și se bucură în universul real al existenței noastre sociale. Dacă nu sînt, încă, realizate la o anumită vibrație artistică care să le confere nu numai viabilitate ci și perenitate, nu înseamnă că ideea ce le centrează nu are această perenitate.

O demonstrează Paul Everac cu piesa Camera de alături, poate cea mai gravă dintre textele sale destinate scenei, angajînd direct autorul prin binecuvîntața sa minie față de speta căpătuielii mascată de principii și onorabilitate (Bondoc, patronul unei familii ce dezertează lent de la condiția elanului real, asumîndu-și teatralitatea convenționalismului conștiinței rîvnite, falsificîndu-și decît viața într-un proces de alterare morală în primul rînd,

dar și socială, estetică, umană într-un cuvînt). Aici, revelația e un biolg excepțional, izbucnind figură de savant înținsigent — Pavel Cristian, locatarul rîvnitei „camere de alături”; dar revelații, prin capacitatea de autodefinitie (față de unora) sînt și Mira (fiica lui Bondoc), Alina (soția lui, artistă medică, căsătorită să-l părăsească) Reta — personajul de bună credință totală al piesei, animatoare a recuperării încrederii lui Cristian. Repet: e textul cel mai grav (din cîte cunosc) al lui Paul Everac, și aș dori să el să-i aducă succesul la care nu numai perseverența iar da dreptul. Pentru că, neabdînd de la principii, lăsat chiar asupra unor teme și situații, Everac e un autor dificil dar în sensul bun al cuvîntului.

MIHAI NADIN

P.S. A apărut, în „seria nouă” a „Argeșul”-ui acel original „Teatru de hirtie” în care s-au publicat pînd acum doi autori: Paul Cornel Chitic și Al. Mirrodan. Sînt — după cîte înțeleg — fragmente; în acest caz de se pudoarea de a nu le numi ca atare?



COSTACHE AGAFIȚEI :

„Natură statică”

REÎNTÎLNIRI CU AKIRA KUROSAWA

S-a spus că filmele lui Akira Kurosawa constituie un adevărat laborator de cercetare a sufletului omenesc. Ele sînt drama stîrnite de pasiuni furtunoase și de ciocniri fatale, cărora o exagerare bine meșteșugită le oferă un colorit și mai viu. Kurosawa afirmă că iubește lumina orbitoare a verii sau, invers, gerurile aspre ale iernii, ploile torențiale și viscoalele sălbatice, într-un cuvînt fenomenele stihnice, care constituie nu numai fondul peisagistic, dar și cel psihologic al filmelor sale.

Akira Kurosawa, considerat „împăratul” filmului japonez, este unul din marii realizatori ai cinematografului mondial, recunoscut și încoronat pentru prima dată la Veneția în 1955, cînd „Cei șapte samurai” au primit „Leul de argint”.

Din cele 25 de filme realizate de el, majoritatea se inspiră din istoria frămîntată a Japoniei. Pe Kurosawa îl interesează mai ales aspectele crude ale istoriei, corupția claselor, patimile și învrăjbirile care duc la conflicte singeroase, însă și actele justițiar menite a readuce echilibrul. Dar, deși inclinat spre aceste aspecte ale istoriei, Kurosawa nu și poate înfrîna sentimentalismul organic și deschide, din acest punct, unghiurile sub care privește și judecă istoria, ca de pildă, în

filmul „Cei șapte samurai”. Acești cavaleri ai dreptății, samurarii, sînt pentru Kurosawa — cum observă un exeget — „nu eroi fără frică și prihană, ci culminația unei ierarhii a valorilor sufletești. Sint expresia sublimă a ideii de acțiune, de cucerire a drepturilor prin forță, a ideii de generozitate și altruism. Dar acești măreți eroi sînt niște bieți zdrențoși. Aceasta este dualitatea creată de Kurosawa. Samurarii sînt supraomani, dar nu cum i-a proclamat Zarathustra, ci plini de bube și noroi. Sînt cavaleri ai dreptății care după ce implinesc judecata dreaptă, pot să moară nercerînd nimic în schimb”.

Aproape întreaga creație a lui Kurosawa are o factură clasicist-umanistă care îl apropie pe regizor de mari creatori europeni și americani (printre care Orson Welles). Umanismul lui este bărbătesc, dur, un umanism al reconsiderării acțiunilor și sentimentelor umane la adevărata lor valoare, chiar dacă aceasta se face cu prețul cruzimii (o cruzime supralicitată în unele momente, dar conformă cu tradiția cinematografului nipon).

Criticul japonez Akira Iwasaki, atrăgea însă atenția că pe Kurosawa — omul care a cucerit cea mai înaltă poziție în cinematografia japoneză — îl ame-

niță pericolul îndepărtării de adevăratele probleme majore care frămîntă astăzi poporul japonez. „Situația de geniu min-dru și solitar este un lux nepermis unui creator din cinematografe”, scria criticul.

*

Akira Kurosawa a scris mai întîi scenariu pentru filmele altora, apoi a început să facă singur filme. Își începe cariera în perioada ultimului război, exprimîndu-se ca un umanist convins și manifestînd deplină încredere în soarta poporului său („Nu-mi regret tineretea” 1946, „O duminică minunată” 1947). După o perioadă de depresivitate, caracteristică întregii cinematografii japoneze, realizează capodopera sa „Rashomon” (1950). Urmează cîteva ecranizări după Dostoevski („Idiotul”), Shakespeare („Macbeth”), Maxim Gorki („Azilul de noapte”), dar cele mai bune filme ale sale din această perioadă sînt „Trăire” (1952) și „Cei șapte samurai” (1954).

„Barbă roșie” face parte dintr-o serie de filme mai recente; a fost realizat în 1964 și, ca majoritatea lucrărilor sale, operează o atentă investigație a sufletului omenesc. Inspirîndu-se dintr-o epocă istorică nu prea

îndepărtată — prima jumătate a secolului XIX-lea — el realizează o frescă destul de cuprinzătoare a acestei epoci, dar meritul filmului nu în asta constă, ci în ecurile sale profund contemporane. Firul care leagă toate aceste povestiri este purtat de tinărul medic Yasumoto, asupra căruia regizorul operează cele mai spectaculoase intervenții, urmînd o evoluție pe cit de aspră, pe atît de omenească, de convingătoare. „Barbă roșie” este un film al deznădejzii, recunoaște însuși Kurosawa, dar finalul îi deschide o perspectivă optimistă. Umanismul lui Kurosawa este unumanismul reconsiderării acțiunilor și sentimentelor umane la adevărata lor valoare, chiar dacă aceasta se face — conform tradiției cinematografiei japoneze — cu prețul unei cruzimii exacerbate.

Ca în toate operele sale (regizorul fiind credincios primei sale profesii: a urmat Facultatea de pictură a Academiei de arte frumoase din Tokio), există și aici o atentă preocupare pentru ținuta plastică aleasă a filmului; foarte adesea plastica unor cadre are evidente intenții simbolice. Construcția eliptică amintește de unele influențe ale lui Orson Welles, după cum principii distanțării obiectivului de evenimentele filmate par a fi ecouri europene (Rossellini, Renoir). Kurosawa își păstrează

însă personalitatea, iar profesionalismul său, de nivel, nu poate fi pus nici o clipă sub semnul îndoielii.

Căutîndu-i lui Kurosawa un corespondent între regizorii mari ai lumii, nu va fi greu să ne oprim asupra lui John Ford, față de care însuși niponul mărturisește preferințe. Autorul celor mai bune western-uri, îl fascinează pe Kurosawa prin substanța aventuristă a filmelor sale, el însuși declarînd: „...eu consider aventura un motiv esențial în film” și explică îndată ce înțelege prin aventură: „acțiune susținută permanent atît în dinamică, cit și în neprevăzut”.

Izvoarele de inspirație ale lui Kurosawa sînt mai ales istorice, filmele sale însă avînd evidente reflexe și ecouri contemporane: „Eu trăiesc într-o societate modernă și este normal ca filmele mele istorice să comporte în primul rînd dimensiunile conștiinței moderne”. Și „Barbă Roșie” și „Sanjuro” sînt inspirate din epoci trecute, dar ele țintesc realități contemporane, sint ecouri ale conștiinței moderne.

Acțiunea lui „Sanjuro”, de pildă, se petrece în epoca șagunatului. Un grup de tineri, revoltați de abuzurile și nedreptățile săvîrșite de șagun (un fel de guvernator), hotărăsc înălțarea lui. Prefectul Kikui le promite sprijinul. Apărut întîmplător în mijlocul acestor tineri, samuraiul răzător Sanjuro le deschide ochii, arătîndu-le că de fapt prefectul e dușmanul lor. Și li se alătură, conducîndu-i în luptă și salvîndu-i de la moarte. Dar toată această intrigă, destul de simplă, de trans-

parentă, nu e decît pretextul filmului, de aceea regizorul nici nu a dezvoltat-o decît atît cît a avut nevoie pentru a demonstra inutilitatea și stupiditatea unei instituții ca șagunatul.

„Sanjuro” (1962) este de fapt un fel de continuare a unui alt film, realizat cu un an mai înainte, „Mercenarul”, și care avea ca erou pe același cavaler răzător, neînfricat, viteaz, iubind libertatea, nesupus, necunoscut, apărînd și dispărînd, după bunul lui plac, erou care e, de fapt, varianta japoneză a vestitului personaj de western. Eroul e prieten bun cu singurătatea, avînd conștiința izolării sale, iubind tovărășia oamenilor, dar dîndu-și seama că stîngherește și simțîndu-se stingherit. Samurarii format în luptă și pentru luptă, punînd mai presus de toate spiritul onoarei și al sacrificiului, Sanjuro înfruntă moartea în orice moment, fără teamă și fără disperare, conștient că e singura cale de afirmare a valorii sale. Excepțională sub acest raport scena duelului final. Se desprinde de aici ideea că, de fapt, acest luptător, care ucide pe oricine se măsoară cu el, urăște moartea și nu ucide decît atunci cînd e forțat s-o facă.

Reprezentant al unei cinematografii încă puțin cunoscute la noi, Akira Kurosawa ne-a apărut — din filmele pe care, recent, am avut prilejul să le revădem grupate — ca un artist remarcabil, aplecat foarte atent, ca un cercetător lucid, asupra adîncurilor sufletului omenesc.

ȘT. O. MUGUR

DEBUT, DEBUT, DEBUT

DURERE

N-am știut că pământul
A fost uns cu spinare de cal
Și-am călcat desculț
Imitându-l pe Ahile.
Focul de la nașterea soarelui
Fierbe-n călcie singele rău
Iar tipătul meu e o durere săgetată.
Voi!... mama trezită-n puterea nopții
Caută patlagină pentru fiul ei șchiop.

DECLIN

Culoare ucisă de soare
Curgerea ta în seve
Inverzește somnul celui trezit.
Pașii își pierd urmele-n oglinzi
Și toată lumina fuge sub cămășile
copacilor.
Iată luminezi lăuntric
unde pocnesc oasele pădurii.
Ca la o nuntă e aplăcată fîntina
și curge innoirea pe inimi.

DUMITRU ALEXANDRU

TEAMA

Mi-am rezemat gîndul
De corzile pianului adormit
Atît de încet, încît ornicul
Nu s-a trezit din măruntul timpului,
Și-am respirat atît de rar
Că negrul lui de cafea
S-a preîlăcut în somn,
Iar lemnul și-a amintit de pădure.
Atunci, s-au întors frunzele
Să se culce pe clape.
Doar o strună, pe care o priveam,
De teamă să nu o sărut
A plesnit, biciindu-mi ochii.

O să-mi adoarmă noaptea asta în fîntina
Săpată de bunicii mei sub deal,
Acolo le-au rămas apele ochilor
Și acolo îmi limpezesc gîndurile
Cînd clopotele tremură.
O să-mi adoarmă noaptea asta
Cînd și-o întoarce Carul Mare povara
De stele încărcate cu furca.
O să-mi adoarmă în căsușul miinilor
Și-i voi șopti pe dunga unei frunze,
Povești desprinse din vatră.
Feți-Frumoși cu cușma pe-o ureche
Și Cosinzene cu fuorul
Au să mă privească lung,
Rugindu-mă să le redau nopțile
Ori să-i îngrop în icoane.

TIT-LIVIU POP

CUM

Mă-ntreb cum am să urc pînă la voi,
Nesfîrșiți urmași ai copilăriei,
Și cu o mută iubire
Mă desprind din cuvintele de silex
— Nămoluri de lemn,
Neliniști de sticlă ale iluziilor —
Pentru că-mi amintesc urcînd spre voi,
Nesfîrșiți urmași ai copilăriei,
Că n-am iubit, plîngînd, asfințitul,
Și locul unde am construit temelia templului
(Locul pe care l-am numit clepsidră)
A rămas gol.

GRIGORE IONAȘ

NOCTURNĂ

Satul a dispărut în minunea nopții,
Magneții somnului l-au atras spre adînc,
Cîinii latră în vis la duhurile întunericii,
Iar frunzele plopilor se infioară
La trecerea timpului.

Vuietul apelor se lovește de stelele adîncurilor
Sădînd în neliniștea mea
Sămînța baladei.

VASILE ZVANCESCU

ALMA MATER

Aici,
între pereții aceștia transparent
între zeei aceștia
care-ți dau ceva din puterile lor,
în tumultul acesta al vieții
am pășit și eu
sfios,
reținut,
plin de curiozitatea copilărească,
de dorința de a cunoaște totul.
Aici,
în locul unde s-au născut zeei
am venit
să beau puțin din licoarea vrăjită,
să renasc,
să devin și eu zeu.
Aici,
unde se închide spațiul,
unde timpul devine reversibil,
unde universul se reduce fantastic
am venit și eu
să descifrez miracole,
să găsesc Noul cunoscut și necunoscut.
Aici...

DAN MARGARIT

DEBUT, DEBUT, DEBUT

Nu stia în ce măsură inteligența este victima forței cînd forța este lipsită de inteligență, sau poate că uitase sau nu știuse niciodată, în orice caz, nu făcu nici o apropiere între aceste două atribute cînd în loc să se întoarcă și să-i spună deschis, Ești o tirfă, Demetro, ești o adevărată tirfă, el se lăsă dus de acel clocot al singelui stîrnit, călcînd din ce în ce mai repede, călcînd precipitat de parcă dintr-o clipă în alta avea să audă pocnetul pistolului spre a porni în cursă aceea lungă, prea lungă poate pentru a o mai termina vreodată. Să spună. Să scape de ea. Să fie cît mai departe de ea spre a nu se întoarce din cale, spre a nu se mai întoarce din cale ca de atîtea ori, cînd, în loc să-i strige, Ești o tirfă Demetro, îi spunea cu totul altceva decît o cereau faptele și chiar dragostea lui fără margini. Sînt un infirm, Demetro, pe care tu îl ierți, îi spunea, pe care tu știi să-l ierți și să-l ajuți, să-l încurajezi! căci știa asta, adică știa că ea îl încurajează, dar nu-și dădea seama că ea îl încurajează în infirmitatea lui nu în a scăpa de ea, în a uita de ea, pentru că ea avea nevoie de această infirmitate a lui și de dragostea lui fără nici o limită, morbidă, dragoste de care, chiar dacă ar fi vrut, nu putea scăpa căci era ca o patimă, ceea ce-l făcea să repete în fiecare zi cînd

relui luneca pe trotuar. Îl ștergea cu balista aceea mohorită pe care o ținea strîns în pumnul lui mare de aruncător de ciocan cum fusese în tinerețe și batista se îmbiba cu transpirație și el o vîra în buzunarul de jos al hainei fără să se mai uite la ea. Telefonase să nu i se mai trimită mașina, de fapt i se telefonase dacă tot ca în ultimele două săptămîni, adică dacă tot pe jos la care el răspundea: Tot, măi frate, tot! iar de dincolo scurt Să trăiți! și poc. Îl munea gîndul că Demetra rămase singură, iarși singură, de fapt nu singură ci cu gîndul lui în care încăpeau atîtea lucruri posibile în ziua aceea și el nădușea în vreme ce pantofii își înteteau ritmul împotriva gîndului cel rămas cu Demetra care era cu trei ani mai mare ca el, dar arăta cu cînsprezece mai tînăr, adică părărea să fi rămas la cei douăzeci și doi de ani de altădată pe cînd el se dusesse grăbit o dată cu timpul și culese, adunase și anii ei și-i puse la el în desaci de părea acum un om trecut, pe cînd Demetrei anii îi aduseseră un fel de împlinire, de frumusețe nouă, rotunjindu-i formele cu grijă făcînd din fata slabă și cam lălie o femeie atrăgătoare, una din acele femei cu trup îmbielor după care înțorc bărbații capul. Cînd el îi declara ca un adolescent că, Numai Dumnezeu știe De-

vă trebuie?

Apoi o luă pe culoar, scoase cheia cu breloc franțuzesc, descuie ușa și cînd o deschise constată că femeia de serviciu fuma iarși în birou la el șezînd în scaunul lui, privind pe fereastra lui. Încă nu hotărîse măsura pe care avea s-o ia împotriva ei cînd sună cineva. Intră un tînăr. Zise:

— Presupun de la început că dvs. aveți latitudinea să-mi transformați îndoiala de care sînt bîntuit într-o certitudine, nu?

— Nu! strigă el, oprește-te. Aici nu se umblă cu presupunerii. Trebuia să te informezi înainte de a intra. Eu nu presupun, eu constat.

Piepții de la haină fiindu-i tari, căci pînza dintre căptușeală și stofă avea prea mult păr de cal în ea, era obligat să stea ca pe scaunul unui fotograf, adică puțin cam rigid ceea ce-i dădea un aer agresiv.

Iar cît privește certitudinea, acest cuvînt îmi face mai mult rău decît toți dușmanii mei luați la un loc. Certitudinea exclude orice contrașansă și dacă îndoiala îl chinuie pe om, certitudinea îl ucide — și se gîndi acasă la Demetra. De aceea am să te întreb: tu știi că eu sînt acum un om mort?

— Nu știu, răspuse tînărul.

— Pentru că viața mea particulară este o suită de cer-

serviciu căreia i se hotărî, nu vei mai pune piciorul în biroul ăsta al meu niciodată de astăzi, la care ea replică, Să nu vă mai aerisesc aici? Nu, zise el, căci eu păstrez curățenia și puritatea, or fumul tău de țigară este toxic așa că tînărul intră imediat după femeia de serviciu prinzînd ultimele cuvinte cînd femeia dădu să iese, ca după cîteva întrebări să i se spună:

— Așadar, te situezi încă de la început pe o poziție greșită, fapt de care, de altfel, nu mă îndoiam.

— Nu mă situez pe nici o poziție greșită, dar n-am spus decît că atleții lor sînt mai puternici decît atleții noștri.

— Perfect, prin urmare calomniat vigoarea tineretului nostru, nivelul nostru de trai, mărturiseste sincer că asta aveai tu ascuns în sufletul tău, de ce nu recunoști?

Tînărul privi la cel de după birou și văzu cum fata i se strînge încet într-un rictus ce-ar fi vrut să fie un zîmbet și văzu ochii mici cum se ascund în culele din jurul lor și cum deodată destinîndu-se ca un arc lovi cu pumnul în masă și rosti cu vocea lui puternică:

— Ieși afară! Ieși!
Demetra se afla acolo acasă, acolo unde o lăsase el, acolo unde se gîndea acum, acolo în casa în care ea știa să fie suverană, stăpîină pe toate, pe tot, stăpîină pe carnea ei îmbietoare, pe clarobscurul celor cîinci odăi spațioase, stăpîină pe El, el care devenise copilul ei neputincios și cuminte și ascultător, copilul care vede și tace cunoscînd taina degetului dus la buze, psst! nu... Nu. Nu. Nu.

Nevinovată, ea, veșnic vinovată! Fără nici o vină da, ea n-are nici o vină, căci vina ei se întoarce asupra mea ca acel blestem al negrilor și trupul ei atît de frumos, de primitor, — da, primitor, domnilor! — n-ar mai fi al meu, al meu, da, al meu da, fără să fie al meu, dar atunci cu mine să-i pot porunci ori cînd, Demetra, mai debracă-te o dată căci vreau să te mai privesc. Nu. Nu.

Ieșise de la birou și gîndul acesta îl mîna spre casă împotriva gîndului scorpion, gîndului treaz gata să înțepe cu acul lui veninos, gîndului venin și iarși jocul acela al picioarelor, iarși viscolul și strada iarși, strada fără copaci, fără flori și fără pisici...

Gîndul că o va regăsi pe Demetra lui în casa lui învinse. Dincolo de orice era totuși a lui. Dincolo de ce? Dincolo... da, da dincolo! Era totuși femeia lui. Acest cînd îi limpezii privirea, îi ordonă pașii și niciodată parcă nu fusese mai sigur de sine, mai fericit ca în clipa aceea dincolo de care dispăruse totul, toată viața lui, a lor.

Ajunse acasă, scoase cheia cu breloc franțuzesc și liniștit și împăcat tuși, descuie și deschise ușa larg, cu voluptate și intră mulțumit de intrarea lui demnă și după ce intră răsuclă cheia cu un gest sigur și așteptă să apară Demetra. Își scoase pardesiul, îl așeză în cuierul pom de după ușa și așteptă să apară Demetra. Se îndreptă spre bucătărie unde se aștepta să o găsească dar în bucătărie nu se afla nimeni și focul nu era aprins și nu ieșea abur din vreo oală căci nu fusese pus nimic la fiert și totul era curat și peste tot era o liniște deplină. O strigă pe Demetra și după ce strigă începu să treacă dintr-o cameră în alta tot mai repede în vreme ce ea abia putea să-și țină rîsul în cada al'bă în care apa îi cuprîndea cu voluptate trupul alb și deodată sări în picioare stropind cu apă totul în jur și el o auzi rîzînd și veni de-o vîzu în picioare în cada aburîndă, în cada albă pe femeia lui albă care ridea cu dinții ei albi și mici și el o privea pe femeia lui și începu să-i prindă vâluri roze pe umeri și flori pe coapse și pe sîni și ea ridea fericită și puțin mirată de privirile omului din ușă cînd auzi vuietul acela asurzitor care-i împăștie rîsul alb, rîsul ei dintotdeauna...

În liniștea rîsului oprit omul scăpă revolverul din mîinile lui mari și umezi și după ce și acest zgomot se stînsese rămase privind la femeia ce plutea în apa trandafirică a căzii.

STRADA FĂRĂ PISICI

de N. V. TURCU

pleca de acasă pe aceeași stradă fără copaci, fără flori, fără pisici: „Cine a putut spune oare că fericit este acel care iubește, nu cel iubit?”

Gîndul îi rămăsese iarși dincolo de ușa pe care abia de avusese putere s-o închidă în urma lui, gînd care îl trăgea acum de picioare ca smîrcurile ascunse, făcîndu-l să-și privească pe rînd picioarele, adică pantofii aceia negri de lac, pantofii care apăreau vrăjiți în fața lui cînd unu, cînd altul și el mergînd aplecat prins de jocul lor amețitor pînă cînd începu să le schimbe rostul, ritmul, făcîndu-i să apară cînd amîndoi o dată, cînd nici unul, cînd unul de trei ori, cînd altul de două și lumea care căta la jocul lui năstrușnic de pe trotuar și el observă aceasta și se opri din țopăit mirîndu-se de lumea din jur și punînd ordine în mersul său, adică dîndu-i ritmul convenit. Smulgerea zilnică din fericirea pe care i-o oferea apropierea de Demetra însemna de fiecare dată o amară și insuportabilă experiență, pentru că lingă ea devenea credincios și cuminte ca un cîine bun, ceea ce o făcea pe Demetra să declare că, uneori, e chiar destul de dulce, domnule! la care adăuga de fiecare dată, încît regret profund atunci că nu e și el în stare de ceva, moment pe care cei prezenți îl înregistrau cu toată seriozitatea demnității lor de musafiri pe care nu-i preocupă relațiile conjugale ale altora. Acum înainta printr-un tunel împotriva curentului, împotriva acelei furtuni care-l făcea să meargă aplecat ca în plîină vîfornită, răsucit și aproape disperat, disperarea surdă a omului conștient de deplina ireversibilitate a momentului, căci demult o Mamă avusese un fiu cu obraji ca vata, părul lung și frumos ca frunza toamnelor din munți și Mama se ascunde de atîta frumusețe ca el să o caute o vreme prin lume cu un fel de îndrjire primitivă, s-o mai caute o vreme în închipuirea lui pînă cînd veni Demetra căreia îi spuse că ar vrea să înțeleagă și el ceva din acest joc, adică, Fii atît de bună și spune-mi dacă nu cumva ne cunoaștem de vreo două mii și ceva de ani, timp în care au dispărut pînă și zimbrii dacă e s-o luăm așa.

Nădușise. Își ștergea cranțul lucios de pe care lumina so-

metro de dragostea mea pentru tine! ea-i spunea că nu, că nu numai Dumnezeu, că și ea nu știe și că poate tocmai de asta nu renunță încă la el cum fusese de atîtea ori sfătuită și împinsă s-o facă și poate tocmai de asta ea crede că ar fi mai bine ca el să fie mai departe așa cum fusese pînă atunci. Pentru că, păcatele mele, spunea ea, ție și se datoresc aceste păcate și dacă tu-mi ceri prea mult eu îți voi cere totul și cum știu că nu voi obține nimic te voi părăsi. Și el nu-i mai ceruse să renunțe la acele lucruri care-l dureau ca niște lovituri de satir, la acele clipe pe care ea le petrecea dincolo de ușa pe care el abia putea s-o tragă în urma lui, ușă dincolo de care se afla cu toate acestea soarele și viața lui. Îi spusese doar o dată, atunci la-nceput cînd îi aplicase și cîțva pumni în burtă, pumni de-ai lui mari și destul de grei cînd ea nu-i ceruse îndurare, nu se vîlcărise ci-i zise cele de mai sus la care mai spuse: Uite ce, să nu mai faci niciodată prostia asta, că altfel... și el își dădu seama că cel din urmă lucru pe care l-ar fi dorit vreodată ar fi fost acela ca ea să-l părăsească, așa că-i încolăci cu brațele lui pulpele amîndouă și lăsîndu-și fața în poala ei plîne înfundat preț de un sfert de oră după care ea spuse:

— Voi bărbații sînteți niște copii care aveți nevoie de poala noastră. Fii liniștit!

Îi cerea să fie liniștit și el știa că nu poate să nu fie dar spera că această liniște îi va veni de la ea, adică tocmai de acolo de unde de asemenea știa că n-are cum să mai vină, așa cum n-are cum să vină un tren abia plecat. Știa de asemenea, acest lucru.

Se mai uită o dată în urmă, își privi apoi pantofii, făcu o mișcare circulară cu coatele spre a-și îndrepta trunchiul și deschizînd ușa clădirii unde lucra nu răspunse la salutul uscat și corect al omului de la intrare. Între etajul unu și doi îl ajunse din urmă un individ care îl întrebă de rezultatul meciului de ping-pong dintre România și America, la care el dădu următorul răspuns:

— Uite dom'le al naibii lucru că nu-l știu. Dar la ce

titudini, tinere. Și ele măucid.

— Și eu care credeam că sînteți un om liniștit, zise tînărul.

— Un om foarte liniștit! Eu sînt un om foarte liniștit, tinere... Și strigă dintr-odată de se cutremurară ferestrele, ieși afară!, Ieși!

La o vreme, după ce tînărul ieși buimăcit, el își spuse pe un ton calm: sînt cu adevărat un om liniștit! Așa că după vreo jumătate de oră cînd tînărul veni iarși, el îl primi cu un zîmbet îmbietor și-i vorbi pe un ton egal că tu ai caracterizări bune, în afară de două pete care se pot lăși și te pot umple din cap pînă-n tălpi dacă nu te vom clăti noi de cîteva ori, și ca să trecem la problemă, cele două pete ar fi că ai citit *Facerea* și pe Luca, lucru pe care nu încerca să-l negi pentru că datele pe care le avem sînt exacte și de la surse demne de încredere, iar a doua ar fi cu referire la lipsa de respect față de tinerele noastre utemiste, făcînd afirmația că expresia *tinerele fete* ar fi un pleonasm sau așa ceva dacă nu mă înșel și că a zice *tinerele fete* e totuna cu a zice *bătrînele babe*, ponegrîndu-le astfel pe tinerele noastre utemiste cum nici imperialismul încă n-a reușit s-o facă.

Tînărul dădu să se apere dar el îi spuse pe un ton și mai serios, nouă nu ne arde de ris! Aici nu sîntem puși ca să rîdem. Iar ție ar trebui să îți se spună că detașamentul nostru de mîine trebuie îmbrățișat cu grijă, nu ponegrit.

Tînărul îl întrebă dacă el crede în cele spuse și, în acest caz, dacă el, tînărul din fața lui ar mai putea sta de vorbă cu cineva spre a se face lumină, spre a se putea apăra de asemenea învinuirii, mai ales, spunea el, că atunci cînd zise *tinerele fete* nu se gîndise la utemiste, ci așa în general, căci doar și el și surorile lui sînt tineri. I se răspunse că mai există și alte acuzații împotriva sa cum ar fi aceea că de mai multe ori nu dovedise destulă hotărîre în „combaterea timpului liber nefolositor, precum și în alte asemenea acțiuni frumose”, la care tînărul fu învită să mediteze.

Apoi veni un alt tînăr, dar înaintea lui fusese femeia de

CRISTIAN SIMIONESCU

PARABOLĂ

dac-ai trăi și după moarte
măcar un timp până s-azi
cum timpul te face clar,
timpul supus atunci voinței tale
când spovedanii nu-ți mai poate suge,
o clipă doar de ochiul s-ar trezi
să-i vezi căznirea
pentru a rupe prin momeli
îmbrățișarea celor ce se-mbrățișează —
o clipă doar imun sortirii sale.

★

in reci ateliere atroce este frigul
pe trupul tinăr, chiar și pe cel orgolios.
Candid pare orice acolo și nu devine
fără — a muri — moartea-i din memorie
geamănă mie, căci altfel cum m-ar urmări
din mine ?
și ceara ei în minte o supun la cazne
cu o putere pe care o am și devine extenuare
surpindu-mi crengile ce în
alt trup ce mă va ținji.

★

cătune vechi cu pastori
și scorburi în copaci ca-n orgi
treptele verzi, inconștiente furtuni
ce devenit-au aer, aer. Toate ?

ce poate fi salvat din somn, din ore moarte
ce moarte nu au fost deloc și chiar imaginare
cum să le-torci păstrându-le

acele coridoare goale pe care le-adoram
plecate parcă în milet și-n așii
acele coridoare fără baldachine
nici de visuri păstrate ?

dar cînd să-nveți aceste toate ?
căci moartea nu-i cînd ai tăcut în somn
ci mai departe.
dar cum să-nveți aceste toate ?



frunzele au tăcut într-un regat
străin forme lor
dusă este gura ta într-un balansoar
impietrit, fix
ce-nseamnă această vorbă fix ?
dus robul la roabă,
numai lacrima a rămas
incit devine cu-nsetu-abstracță.

PROFIL POETIC: ION ALEXANDRU



Fundamentală în recunoașterea
unui poet original rămîne
certitudinea pătrunderii într-un
univers nou, ale cărui coordo-
nate esențiale reiau într-o or-
ganizare și viziune nemaiîntîl-
nite elementele umane și cos-
mice aflate la îndemîna oricui
în stare amorfă și în care
inerentele ațuviuni retopite
fuzionează cu cromatica ansam-
blului. Sensuri și gesturi
cunoscute de cînd lumea și
amenințate de uitare vor fi
din acest univers cu o prospe-
țime necunoscută încă, dez-
văluind conexiuni inedite, per-
spective ameliorează asupra
„miezuului de foc ce mistuie
închipuirile”... (Vămile Pustiei),
felul nu de puține ori nemă-
rînați al tuturor celor înve-
ninați de cunoaștere.

La Ion Alexandru, trapează,
mai înțil de toate, percepția
colosală a lumii, asimilarea ei
totalitară, fapt care se reper-
cutează direct în expresia dra-
matică contorsionată, împovă-
rată de metafore.

Mișcarea, în sensul ei de
transformare, este deci prima
și cea mai importantă caracte-
ristică a lumii lui Ion Ale-
xandru. Frenesia cu care for-
mele se înlocuiesc între ele,
fecunditatea fiecărui punct de
spațiu dau senzația unei ger-
minații monstruoase, în plină
expansiune asupra elementului
uman: „Puii din spațiu prin
zbor pătrund în aripi / Se-aude
un scrișnet dărîmat din cînd
în cînd / Momentu-anume în
care puiul trece / la cirna
zborului / și trupul pășăriei-
mame / Vîdăuit se spintecă-n
urmad / Fecund e fiecă
vîdă / În orice urmad / Orbe-

căie sămînța cu labe reci de
cîrțită” (Pas pe pas).

Mișcarea pare de natură
competitivă în felul în care ea
se transmite de la element la
element ca o condiție de su-
praviețuire: „Se străduie pămîntul
în mișcare gîlind / Să
nu-și înjghebe noaptea sura
rădăcină / (ibid) — Auzul poe-
tului, simțurile sale primare
de o sensibilitate acută, baco-
viană aproape, înregistrează
auamentat toate nuanțele se-
ismelor materiei, de la cata-
strofic pînă la unduirea muzi-
cală.

Redescoperirea, mimarea
sensibilității primare realizată
prin regresivitatea în mit sînt
caracteristicile fazei de ince-
put a activității poetului. Poe-
zia, interesul pe care ea îl
trezește în cititor izvorăște
tocmai din poziția pasivă a
poetului față de Univers, ast-
fel că el pare a transcrie doar
ecoul impresiilor primite din
afară „fără nici o stilizare.
Încă nu avem de-a face cu
„Poetul” care clădește în ve-
derea unui scop, ci cu sincera
confesiune a unui individ care-
și dezvăluie rănille de care
nu este vinovat și a căror
explicație îi este ascunsă.

Singura lui reacție la soli-
citarile exterioare se traduce
printr-un sentiment de spaimă,
de neliniște ucigătoare. „In-
spăimîntatul Alexandru” (Casa
mea) trăiește o continuă ten-
siune, surprins și înfricoșat de
rezonanțele și absurdul pro-
priului suflet. El urmărește u-
mit — avatarurile „materiei
în desfrîurile ei” (Tăcerea
noapții). Pe măsură însă ce vo-
cea străină care-i cutreleră
întimțitatea interioară, propriu-
i har, i se obiectivează, își dă
seama că un echilibru realizat
prin indiferență între sine și
mediu este imposibil. Poezia
devine în acest prim moment
reflexiv o individualitate de
sine stătătoare, ale cărei gra-
nițe se supun prin luptă. Pro-
porțional cu experiența do-
bindită, sensurile poeziei se
diversifică și se amplifică.

Intr-o ipostază, ea este echi-
valență cu riscurile responsa-
bilității față de colectivitate
(Corăbierii Optior), într-o alta,
ea devine mijlocul prin care
poetul își împlinește menirea
de „vegheor” al Nepătrunsu-
lui: „Vine vremea cînd nu ți
se mai suportă nici o scuză /
Și tăcerea e socotită crimă /
Cu aripile înghețate pomul
cunoașterii / Se vîdește o pa-
săre vinovată” (Vine vremea).

Problema artei și-a urmări-
lor ei în conștiința artistului
devine axul central al liricii
lui Ion Alexandru pe măsură
ce ne apropiem de ultimul
volum. Interesant și inedit la
I. Alexandru este unghiul de

vedere din care privește a-
ceastă problemă. Condiția artei
și a creatorului nu este un
pretext pentru poezie, o temă
oarecare pe care poetul
și-o alege înnoibilind-o
prin intermediul virtuozității
sale. Poezia nu este o profes-
siune, un răgaz, ci o ispășire
(Oedip) a unui destin, care se
consumă dramatic, eliberîndu-
se în persoana poetului. Pe
măsură ce conștiința iminen-
ței acestui destin devine mai
clară, este vizibil efortul poe-
tului de a-și organiza emoția,
raționalizîndu-și impresiile și
de a opera diferențieri în in-
teriorul lumii fenomenale pe
care inițial o percepea ca un
tot. Ceea ce captează atenția
poetului nu mai este specta-
colul ritmic al lumii fizice,
manifestare a dialecticii natu-
rale, ci necunoscuta forță care
guvernează la începuturi, în
miez, toată varietatea mișcă-
rii existențiale: „Acolo unde
fluturii plîng pe semințele vul-
canilor / Și izvoarele aibe
fierb în măciile mume” (As-
censiunea).

Universul restrîns, limitat al
 existenței umane, care la in-
ceput îi dădea spaime colosa-
le și visuri chinătoare, îi
devine familiar, obișnuit, in-
dispensabil la această treaptă
superioară a experienței. El re-
prezintă zona umanizată a
firii, care îi dă un sentiment
de siguranță și de căldură și
către care poetul va dori să
se întoarcă din aventura sa
cognitivă eșuată (Via dolo-
rosa).

Frumusețea acestui univers
constă în instabilitatea și per-
petua lui mutație ritmică, în
faptul că orice adevăr este
posibil și orice întrebare își
afără răspunsul... În mit. Con-
diția existenței sale este im-
perfectiunea (Stea dublă), de-
oarece aceasta constituie im-
pulsul mișcării spre realizarea
întregului prin împerechere.
Întregul, liniul perfect, nu
poate fi atins niciodată, căci
aceasta ar însemna prăbușire,
moarte, așa încît soarta ace-
stui univers este de a se afla
într-o permanentă stare de
„inflație”, numeroase elemente
purtoare ale fecundității ri-
sipindu-se inutil tocmai pen-
tru păstrarea echilibrului. În
fața acestei implacabilități,
singura atitudine posibilă este
aceea de acceptare: „Uscate-
aitea rosturi sînt, doamne /
pe pămînt / De frig, de for,
regrete, spaimă, neputință /
Că singele din mine a ince-
put oh! prea devreme / să
se domolească” (Inflație).

Din acest moment aria de
investigație a poetului se de-
plasează de la existența obi-
ectivă spre zonele interioare
ale propriului „eu”, urmărind

posibilitatea împlinirii vocației
sale de explorator al necu-
noscutului. Pășim alături de
poet în Pustie, zonă amorfă și
neprietenosă, cimitir al tu-
turor visurilor îndrăznețe, ar-
mură grea ce ascunde vederii
însetate chipul divin și pur al
Absolutului. Pustia este Pur-
gatoriul lui Ion Alexandru,
stadiu necesar în care poetul,
captivat definitiv de perspec-
tivele care i se lîmbe ispiți-
tor, realizează treptat o des-
prindere totală de „forma mu-
ritoare” prin asceză și devo-
țiune nelimitată, pregătindu-se
în vederea supremei revela-
ții: „De pe pămînt nu se vede
nimic. Trebuie / să treci prin
locul pustiuului și apoi în
ether / fulgerele lui să te
îdărească” (Ce stim).

Dintr-o dată creatorul apare
detășat de omul obișnuit
prin însăși menirea sa, care-l
încarcă de răspundere zdrobi-
toare. Fiind un înaintemer-
gător în Pustie, în hoșul căreia
trebuie să întemeieze „Din
vămii în vămii / albastru ci-
te-un ochi de foc în piatră”,
deci puncte de sprijin incre-
derii, poetul capătă dimensi-
uni mesianice: „Nu mai văd
nimic de bucurie — un vul-
can / Încins cloctec-n mierul
meu ce va izbucni / curînd
să limpezească pămîntul”
(Bucurie).

Indoiala însă subminează în
tăind hotărîrea și încrederea
poetului. Indoiala în ceea ce
privește eficacitatea jertfel sale
sporește în clipa în care poe-
tul are conștiința imposibil-
ității comunicării revelațiilor
sale (Poruncă).

Năzuind la descifrarea eni-
gmei supreme, poetul se în-
străinează treptat de semenii
de mediul familiar, a cărui
nostalgie inspiră accente de o
tulburătoare sensibilitate tra-
gică în „Via dolorosa”.
Observăm deci că, în crea-
ția sa de pînă acum, Ion Ale-
xandru realizează un ciclu
perfect, o istorie în imagini
a evoluției sensibilității uma-
ne urmărind în felul în care
ea se repetă în decursul dez-
voltării fiecărui individ: de
la condiția de supus pasiv,
la aceea de stăpîn și interpret
al fenomenelor, culminînd cu
aspirația spre alte zări. Ca-
racterul aparent monocord al
liricii lui Ion Alexandru este
compensat de gravitatea și a-
dîncimea straturilor forate,
obscuritatea imaginii eviden-
țiind un mod de a considera
poezia drept un modus vi-
vendii „ca un strigăt al nelî-
niștii purtătoare, ca un efort
de a te situa mereu în preaj-
ma adevărului, dincolo de ilu-
zia cuvîntului.

S. HRIMUC

CURIER

CRĂII—

UN „SECRET” DEZLEGAT ?

Interpretarea posibilă pe care o
propune Vasile Lovinescu asupra
Craiorului Matei Caragiale („Ko-
mania literară”, nr. 13) este sur-
prinzătoare. Prin inedit, prin spon-
taneitate, prin neobișnuit. Redac-
ția revistei gazdă, circumspectă,
numește această interpretare (pe
care n-o consideră a fi unică) o
lecăru „secret” a Craior. Dacă, o
iași, despre ce interpretare este
vorba? Pentru Vasile Lovinescu,
fiecare Crai ar fi o gună (tendin-
ță bazică a Universului în filozofia
hindusă): Pantazi egal com-
templativul sativa, Pașaua egal
impurpuratul rajas, iar Pirgu egal
tamas. Dacă în filozofia hindusă
cele trei gûna coexistă în ecu-
lînorul îndemnat al suonanței rri-
morale (Prakriti), echilibrul care
este rupt prin acțiunea Esenței
(Purușă), ne spune Vasile Lovi-
nescu, atunci Craii „în jurul unei
Mese rotunde... oficiază transmu-
tațiunea (s.n.) celor trei gûna din
una în alta în Purușă final”. A-
ceasta este o primă perspectivă
simbolistică a Craior. Dacă, o
iași ar rezulta din faptul că „cei
trei crai ai noștri sînt doar o re-
prezentare, un substitut al adevă-
rătorilor trei Crai de la Răsari,
iar Curtea Veche un substitut al
Curtii primordiale”. Deci, în pri-
mul caz, Craii ar fi o transmuta-
țiune (expresia autorului însuși)
a unor scînsuri din filozofia hin-
dusă, iar în al doilea caz, a unor
sensuri din filozofia creștinismu-
lui. Evident intervine o întrebare:
dacă e vorba de transmu-
tațiune, atunci înseamnă că un
asemenea fapt l-ar fi săvîrșit chiar
Matei Caragiale. Și ar însemna
că Vasile Lovinescu re-face un
drum pe care însuși Matei Cara-
giale l-ar fi făcut. Problema este
dacă autorul Craiorului l-a făcut
cu adevărat. Există dovezi? Există
izvoare reale, autentice care să
evidențieze preocupările lui Ma-
tei Caragiale pentru aceste filozofii,
pentru sensurile lor? S-au
găsit note, însemnări etc., care
să conducă la ideea unei aseme-
nea transmutații, așa cum,
spre exemplu, pentru coresponden-
țele de sensuri între motivele
poetice eminesciene și motivele
filozofice germane, indiene etc.
există nenumărate probe mate-
riale? Din întregul articol al lui
Vasile Lovinescu nu rezultă a-
cest lucru. În exclusivitate, el fo-
lostește următorul procedeu: pre-
zintă elementele specifice unei
filozofii și peste acestea, plecînd
de la diferite insușiri (pe care le
intuiește) ale celor trei crai, su-
propune personajele romanului
peste sensul unor concepte filozofice.
Dar în această situație nu
înseamnă că, de fapt, autorul
articolului face el un nou drum
logic al romanului și nu că re-
face drumul propriu-zis pe care
ar fi trebuit să-l facă însuși Ma-
tei Caragiale? Dacă nu ni se
prezintă nici un indiciu concret,
material că autorul Craior ar fi
scîbit un asemenea Crai, atunci
total este simălal speculație, im-
provizație. Oricum, așteptăm ar-
gumentele...

din perioada premergătoare ul-
mei împărțiri teritorial-adminis-
trative și firul epic se deapănă
năvalnic în jurul accidentului
cauzat de un Trabant. Eroii sînt
surprinși într-o înclăștare cu „pro-
blemele”, pe care înăc cei sosiți
de la centru cu Buik-ul speră
să le aranjeze. Satul, dar mai
ales Gheorghie, Costică și Mili-
țianul cunoscut un moment deose-
bit, cei din urmă aflîndu-se în
dramatică ipostază de martori și
incriminați. Autorul strecoară cu
subtilitate temă vinovății colec-
tive „care a dus la pierderi de
valori umane și materiale”. „Toa-
te lucrurile mîrunte pot să ge-
nereze tragedii”, observă cu în-
dremățit iustete Bunicul, dînd
expresie ideii pe care se căznește
să ne-o comunice prozatorul. Mono-
lomi final al bunicului (după ce
cum este mîez de plîne și-l moale
în vin), vine ca o concluzie:
„Înseamnă că înțiplarea cu nu-
mele a fost doar elementul care
a generat nemulțumirile a căror
cauză, personal, n-o știu”. „Iar
aceste nemulțumiri”, am continua
în același glas cu eroul, „dacă
sînt obiective sînt și reale” ș.a.
m.d.

SCRITORI ȘI FOTOGRAFII

Estetica de paginăție a unei
reviste reclamă și ilustrări. Ape-
lăm la desen, la fotografii. Cînd
vorbim de pîidă desărire un scri-
tor, îl punem totogratuă cea mai
avantajoasă. Dacă nu ajunge, îl
prezentăm la diferite vîrste, even-
tual și cu părinții. Și dacă, totuși,
tehnoedacția mai pretinde ?
Atunci, altă scăpare nu e de-
cît fotografia autorului articolului
despre autor. E și aceasta o so-
luție, dar cu condiția de a ne
aminti mereu că „est modus in
rebus”.

Aprupo de acest dicton și cer-
cetînd ultimul număr al revistei
„Teatrul”, cred eu că prof. Ser-
ban Cioculescu are tot dreptul să
se simtă puțin jenat de faptul
că poza d-sale, de altfel foarte
reusită, îl domănește copios pe Eu-
gene Ionescu cînd de fapt textul
articolului denotă o aleasă pre-
țuire pentru autorul „Rinocerilor”.

CORESPONDENȚĂ LITERARĂ

Vasile Dumitru — Dacă cele
10—15 mil de versuri, pe care le
dețineți și din care ne trimiteți
perseverent, din vreme în vreme,
sînt de aceeași „calitate” cu ace-
ste: „Draș mi-e toamna-n pod-
gorie / Cînd se coc circhinii-n
vie / Și cînd fetele frumoase /
String în pestele din limba romană;
nu ne mai trimiteți; ne-am edificat.

Manfred Conrad — N-am putea
afirma că ne-ați trimis vreo poe-
zie. Cetățiile mele este o sim-
plă insinuire de calificative,
care se ambilonează să euizeze
caldul de epilete din limba romană;
Iar despre Am douăzeci să nu mai
vorbin.

Silviu Justinian — „La est și
la vest / nimic, nimic”. Vechea
goandă după efecte contrastante
menite să suplînesc originalita-
tea cea ce înseamnă tot nimic.

Vladimir Focsa — Ipostaza pre-
ferată, aceea de „a topoceniza”
nu vă prinde deloc. Lipsese acea
fronte subtilă, acea lînerțe a spi-
ritului care nu poate fi compen-
sată doar de versificația vioală.

Pierre Panact — V-au ispițit,
dună cum se vede, prezentele te-
minine din baruri: „Ce ochi în-
măi are cea care a venit acum /
Iar buzule sale au perceptibilă
urma marjațului lor”. Dar dacă
la fața locului coeficientul de va-
labilitate al acestor subtile ob-
servații vă poate fi de folos, în
poezie în nici un caz.

Danu Ioan — Din nou nici o poe-
zie citabilă în întregime. Toate
dau aceeași impresie de neliniște
(în special Ceas și Scurtă elenie),
deși deseori se pot înțilni pasaje
de o expresivitate deloc comună.
Revenii!

H. Jeneu — „Oare cum se des-
prînd / frunzele verzi de pe ram /
în simpla adiere de vînt blestemat
?”. Ar fi o minune dacă aji
găsi și răspunsul. La drept vor-
bind, minunea putea să transpa-
ră în poezie, dar dv. nu aji avut
harul s-o provocați. I. C.



PROBLEME

România literară nr. 13/1970 ne
oferă o deosebit de pătrunzătoare
proză dedicată lumii satului. Un
bîrbînt și o hîră crimă, dato-
rată lui Petre Sîlcudeanu. Acți-
unea datează, după cum constătim,

Frapantă în structura intelectuală a lui Ibrăileanu e propensiunea spre generalizare, ca revers al pasiunii analitice. Raționalist și subiectiv, criticul nu ajunge la echilibrarea părților. Nu e un clasic armonios, ci un căutător de certitudini, având în fața fenomenului spiritual complexe lui Emil Codrescu în problema amorului. Maioreșcu n-a excelat în critica la obiect; reprezintă însă o epocă în critica generală. Logician și constructor, la teoreticianul „direcției noi” inteligența rece nu-și iese din mecanismul ei, încât personalitatea sa este de ordin clasic. Prin nimic nu se apropie Ibrăileanu de N. Iorga, alt critic de direcție, personaj poli-morf, exploziv, romantic, paseist-romantic al unor convingeri, izbucnind brusc din cabinetul de lucru în amfiteatru cu sute de auditori. Sceptic în sens cartezian, științific, nu paralizat de ordinară îndoielă, Ibrăileanu dispune de rezerve de elan împărțite generos. La proiecte meditează nocturn, aparent abstras, într-o solitudine cvasi-ascetică. Pentru impunerea unei opinii, interlocautorul diurn, timid, delicat, devine polemist. Argumentele lui întretin, de numeroase ori, ceea ce el numea *campanii*.

Sub aparențe calme, *Spiritul critic în cultura românească* (publicat întâi în 1909) e, funciar, o lucrare polemică. De prin 1893, ca student al Facultății de litere din Iași, lui G. Ibrăileanu, proiectul viitoare opere îi era limpede. Pentru realizare, după 1895, când obține licența în științele istorice-filozofice, începe o muncă de benedictin. Pentru racordarea ideilor într-un tot, recurge, inconștient însă, la materialismul istoric și dialectic. Cu excepția lui A. D. Xenopol, autor al unui studiu despre *Cultura națională (Convorbiri literare, 1868)*, Ibrăileanu e, în filozofia culturii, un precursor important. Obiectul cercetării: dinamica fenomenului cultural din România în perioada 1840—1880, corespunzătoare formării statului român modern. Intențiile lui Ibrăileanu pot fi surprinse în embrion dintr-un comentariu anticipator, cu prilejul *Foiletoanelor d-lui Caragiale*, trimis în 1901 *Noii reviste române* a lui C. Rădulescu-Motru. În 1905, când publică în *Curentul nou* de la Galați *Citeva considerații asupra spiritului critic în cultura românească*, celelalte capitole ale lucrării erau, în linii mari, elaborate. C. Rădulescu-Motru dăduse în 1904, din perspectivă „organicistă”, evolutivă, în fond conservatoare, o sinteză cu subiect larg, *Cultura română și politicianismul*. În acest timp, francizantul Pompiliu Eliade, tipărește și el un tom similar, *L'Histoire de l'esprit public en Roumanie* (1905), supraestimând rolul culturii franceze, iar un sociolog, D. Drăghicescu emite observații, destul de superficiale, *Din psihologia poporului român* (1907). Deși anunțată ca iminentă în 1907, apariția *Spiritului critic* în volum se produce doi ani mai târziu. Printre preopinții cu care Ibrăileanu polemizează, este și C. Rădulescu-Motru.

Interesul pentru sinteze stă în legătură cu progresele științei în general. Ca autor al *Spiritului critic*, în care latura sociologică a demonstrației dă tonul, raportarea lui Ibrăileanu la Gherea, ca element stimulator, poate fi acceptată. Gherea studiasse *cauzele pesimismului* în literatură și viață; teoretizase despre *idealurile sociale* în raport cu arta, tentat să se ridice de la particular la general, ca un om de știință. Degajarea trăsăturilor definitorii devine metodă. E modalitatea la care recurge la douăzeci și patru de ani Ibrăileanu, descriind în *Evenimentul literar* specificul *Psihologiei de clasă*. Chiar atunci când abjură socialismul, criticul de la *Viața românească* e atent la determinările de aspect economic-social, grupând faptele în serii, urmărind fenomenele în mod causal, genetic, de la origini până la efecte. Deși în „chestiile literare” nu are „decît pretenția de a fi elev al d-lui Gherea” (*Viața rom.*, 1906, nr. 7), Ibrăileanu nu e omul care să se conformeze. Stadiul subliniat sociologic al criticii nu-l satisface; literatura îl preocupă în complexitatea relațiilor ei. De unde „la maturitate, pledoaria pentru *critica completă*”.

Modalitatea de expunere în *Spiritul critic* are în vedere, permanent, complexul de relații între cultura română și

diverse culturi europene. Se trece rapid peste secolele al XVI-lea pînă la al XIX-lea pentru a studia în detalii personalitatea culturii române în perioada 1840—1880. „Nu e nici un popor care să nu fi împrumutat de la altele”, — iată ideea directoare. „Din chiar faptul că cultura europeană e creată de mai multe popoare, rezultă că fiecare datorește mult celorlalte”. Influențele sînt prin urmare un factor comun. Practic, influențele culturii apusene „s-au simțit în toate aspectele vieții românești”. Ibrăileanu insistă asupra celor mai „interesante”: limba, literatura, organizarea politico-socială, motivînd că acestea exprimă sintetic „ceea ce s-ar putea numi moravuri, felul vieții sociale etc.”. Surprinde însă „ca premiză a lucrării, afirmația negativistă că pînă la 1840 românii „n-au creat aproape nimic”, împrumutînd aproape totul. De aici, teza inacceptabilă că: „Toată istoria culturii românești, de la sfîrșitul veacului de mijloc pînă azi, e istoria introducerii culturii străine în țările române; și toată istoria culturii românești din veacul al

fragmentarium

G. IBRĂILEANU ÎN LUMINA „SPIRITULUI CRITIC”

(I)

XVI-lea pînă azi, nu e decît istoria introducerii culturii apusene în țările române și a asimilării ei de către români”.

Anul 1840, considerat limita inițială în conturarea spiritului critic, stă sub semnul arbitrarului. Spiritul critic în asimilarea culturii funcționează cu mult înainte. Trasplantarea integrală nici nu e de conceput. Cultura engleză în India, cultura franceză în Tahiti nu se substituie culturilor autohtone. Ideea unei culturi române de împrumut e contrazisă de fapte și Ibrăileanu însuși nu crede într-un transfer pe teren gol. În numeroase locuri, el remarcă dealtminteri că un fenomen împrumutat își modifică fizionomia în raport cu factorul receptor. Istoria unui popor, structura lui complexă determină inevitabil asimilarea, respingerea elementelor străine. Nu poate fi neglijată, ca document al spiritualității noastre, creația populară orădă, „opera literară în care se oglindesc cele două mii de ani de viață obiectivă și subiectivă a poporului român” (*Poezia populară*,

Insemnări lit., 1919, nr. 32). E un non sens ca rolul cronicarilor moldoveni, Grigore Ureche, Costineștii, Necuțce, să fie subestimat, cînd în secolele al XVII-lea și începutul celui de-al XVIII-lea avem „scriitorii care scriu în românește, care dezgroapă trecutul descălecatului întăi și al celui de al doilea, care aduc idei nouă, care provoacă și genuri nouă, fie măcar spre a arăta că limba română e capabilă de ele (introducerea lui M. Costin la *Viața lumii*)”. Surprinde ignorarea învățatului muntean Constantin Cantacuzino, expediția grăbită a lui Cantemir, produs al „spiritului multilateral european”. Fapt unanim recunoscut, Școala Ardeleană a reprezentat o epocă de renaștere, punînd în mișcare energia de o mare luciditate spirituală. Animatorii principali ai acesteia au extras din alte culturi, nu fără spirit critic, ceea ce convenea din punct de vedere politic-cultural românilor din Transilvania neliberă.

Cînd Ibrăileanu recunoaște o tradiție culturală în Moldova, la începutul secolului al XIX-lea, dar contestă existența unei tradiții în Muntenia, delimitarea e prea categorică. Relațiilor cu formele culturii polone din secolul al XVII-lea și ale celei ruse, cu ecouri în Moldova, le-au succedat contacte cu Apusul, determinate de ascensiunea burgheziei. „Influența apuseană și creșterea culturii naționale sînt două fenomene concomitente”, zice Ibrăileanu. Ajungînd aici, se conturează teza fundamentală a operei. Din pricina condițiilor istorice și sociale diferite, principalele române n-au putut aduce o contribuție egală la edificarea culturii. Pînă pe la 1880, „lupta revoluționară împotriva vechiului regim” contrastează în Muntenia cu „inferioritatea culturii”. Influențat de teoriile psihologice de la sfîrșitul secolului, Ibrăileanu acordă credit excesiv temperamentului, în esență factorului spiritual care devine o categorie în sine. Raționamentul se abate spre speculație. Dispunînd de un accentuat simț practic, politic, muntenii sînt mai receptivi și revoluționari, dovadă, influența franceză și organizarea revoluției de la 1848 (Bălcescu apare în Muntenia). Mai pasivi, moldovenii primesc influențele numai după un lent examen critic. Li se atribuie un coeficient ridicat de scepticism: „Poate că moldovenii sînt mai sceptici” (Alecsandri e „un sceptic rafinat”). Numai în mediul spiritual moldovenesc, rafinat prin succesiunea generațiilor, „criticismul” a putut opune un veto util, constructiv, inovațiilor ce puteau sfîrși în cosmopolitism și ridicol. Muntenia reprezintă „s-ar putea zice, voința și sentimentul, pe cînd Moldova mai cu seamă inteligența. Muntenia face o operă mai utilitară; ea își cheltuiește energia în lupta pentru schimbarea ordinii sociale, caută să transplanteze din Apus formele nouă. Moldova face o operă mai de lux: ea caută să adapteze cultura apuseană la sufletul românesc, caută să adapteze la noi formele cugătării apusene. De aceea în Muntenia vom găsi o legiune de patruzeci-optiști: în Moldova o legiune de spirite critice și de literatură”.

Chiar din această perspectivă *temperamentală*, sentimentul e mai specific moldovenilor decît muntenilor, coexistînd la unii cu reflexivitatea. Alecsandri, Eminescu, pînă și ironistul Creangă, Sadoveanu, Iorga, Ibrăileanu însuși probează prioritatea sentimentului față de Alexandrescu, Odobescu, Caragiale și ceilalți. Numai din cauza condițiilor interne și externe nefavorabile (reflexate în documente pe care autorul *Spiritului critic* nu le-a cunoscut), fondul revoluționar pare mai puțin relevant la moldoveni. Ipotetic, în acest cadru, — după Ibrăileanu nepotrivit afirmării politice — muntenii C.A. Rosetti și I. Ghica n-ar fi avut contacte cu mișcarea revoluționară. Dar e „probabil” că literatura s-ar fi îmbogățit cu un poet liric și cu un „mare nuvelist”.

CONSTANTIN CIOPRAGA



MIHAIL PETROVEANU: GEORGE BACOVIA

ca examen estetic și ideologic, ca analiză și sinteză, elaborată cu mijloacele esteticii, deschide totdeauna un spectacol specific, esențial, de urmărit. El dă impresia că o existență a literaturii române își recompune o realitate, un spațiu de durată estetică.

Eseistul și istoricul literar Mihail Petroveanu a intuit o existență a experienței poeziei bacoviene și finalitatea monografiei stă în definiția acestei existențe, a realității valorice a operei, privită, analizată, descrisă și sintetizată pe toate suprafețele posibile cu remarcabile raportări la literatura europeană. Monografia e un spectacol al valorilor care se recompune odată ce percepția critică intră în contact cu opera. Toate suprafețele ei sînt luminate, scoase din spațiile nelosinșite, ale abuzurilor de interpretare, ale revizurilor de orice tip, dar mai ales criticii care trece la o revalorificare sistematică, rapidă și ingenioasă a poeziei ca posibilitate specifică și atemporală de a reprezenta modernitatea, actualitatea. Mihail Petroveanu a costumat pe Bacovia exclusiv în simbolist sau romantic, procedeu extrem de simplu pentru a încheia o analiză, pentru a prelua o judecată existentă, ci l-a descoperit efectiv într-o modernitate accesibilă, neimpusă și de valorificat. Textul său critic, de o finețe a execuției ireproșabilă, aș zice de admirabil critic artist (Nicolaie Manolescu), relace pe diferite dimensiuni structura vieții și mai cu seamă a operei din-

tr-o necesitate alectivă completă de a înțelege un destin și un poet cu totul excepțional. Sentimentul e că Mihail Petroveanu epuizează o realitate literară printr-o percepție existențială care nu falsifică cu nimic valoarea operei. Existența ideologică și socială se identifice cu structurile lirice („Bacovia este un poet al crizei conștiinței moderne”), totul supravegheat, condus de valorile care reflectă tonalitatea și esența operei, act de sinteză produs nemijlocit al sensibilității și conștiinței estetice. Pentru aceasta, Mihail Petroveanu reconstituie viața

deplînge, în accepția deplînd a cuvîntului „o dată cu destinul lui de exilat la... Bacău, și agonia lumii”), obsesia eului la Bacovia etc. Ca să ajungă la aceste formulări sintetice, Mihail Petroveanu a interpretat poezia lui Bacovia în toate straturile ei. Metoda e dictată, se formează, dă randament nu dintr-o exagerare sau neglijare a unor concepte critice, pur metodologice care trebuie aplicate automat, ci din experiența operei. Criticul ar fi putut trece ușor la teme, la o redare sau o recompunere a lor și totul s-ar fi sfîrșit cu o expoziție de citate

deplînge. Noutatea poeziei lui George Bacovia intră de acum în circuitul valorilor actuale europene, proces raționalizat, argumentat, ridicat pe o realitate care refuză categoric improvizarea, mimetismul de orice fel. Mihail Petroveanu descoperă o realitate a liricii bacoviene în literatura universală contemporană. Teatrul lui Beckett este foarte aproape de poezia lui Bacovia: „Esențial este însă că poetul, dincolo de aspirațiile regeneratoare, de care creațiile lui Beckett sînt lipsite, trăiește ca și ele într-un univers obscurat, cuprins de un declin inexorabil, gata să-l devore în primul rînd pe el. Bacovia, ca și Beckett, este poetul sfîrșitului, al obsesiei sfîrșitului”.

Opera poetică a lui George Bacovia, definită la nivelul unui existențialism estetic, nu respinge compararea cu aceea a lui Kafka, Camus, Beckett. Mihail Petroveanu o realizează într-un capitol deosebit de important, cu caracter de sinteză: Bacovia astăzi. Materialul analizat, toate explorările efectuate se organizează, se îndreaptă spre sinteza finală: tragismul bacovian, destinul operei? „Bacovia, spirit al eului, nu poate crede că existența trebuie ispășită și că, prin resursele de îrumușește, intensitate, euforie ea este o valoare în sine. De aceea, el rupe lanțul apatiei, se zbate, strigă nedreptatea vieții, încearcă să se prindă de o nădejde sau alta, ori, forma pasivă a protestului, își plînge destinul. Criticul stabilește și alte filiații: „Chemarea „lumii subterane” îl apropie pe

Bacovia de eroul kalfian din romanul *Vocea subterană*”.

Specificul tragismului uman la Bacovia e definit exact: „tragismul omului în infernul bacovian este (...) apropiat de antitragismul modern, de imaginea sisifică a omului în cosmos, de ființa hăituită a eroului din Kafka, amestec de supunere și revoltă, și horribilă dictu, de creațiile larvare ale lui Beckett”. Și o ultimă definiție critică: „Poezia bacoviană, privită în natura ei ultimă, e și ea o psihodramă, într-o manieră aparte, singulară. Figurată de poetul însuși în chip deschis, patetic, ea se dispensează de orice alt mijloc derivat de stilizare clară de acela al propriului chip divizat, solicitat cu o forță inegală, dar nu mai puțin activă, de atitudini opuse, bivalente”.

Ceea ce i-aș reproșa criticii e: lipsa explicației limbajului poetic bacovian, a realității semnificației lui. Cred că nimeni în literatura românească nu are ca George Bacovia sentimentul absolut al cuvîntului ca experiență morală, istorică, filozofică, estetică. Teroarea de limbajul prolix, neîncrederea artistică în cuvînt, au dus la cristalizarea poeticului autentic, fundamental. Realitatea poeziei ca experiență morală se identifice cu realitatea limbajului estetic, iar structura comunică direct emoția, valoarea: „Azi am glîdit / Artă, / Preocupat / A compune / Un interesant roman. / Dar ceul era greu... / Pe urmă / Toate sînt tăceri. / Gîndeam / Artă / Un roman... / — Oamenii vorbesc / De acel erou”. (Reflecții în George Bacovia: Stante și versete, postume, Editura Minerva, București, 1970).

ZAHARIA SÂNGEORZAN

cronica literară

poetului, explică bacovianismul, totul din rațiuni bine precizate: opera trebuie înțeleasă în totalitate și în ceea ce are specific, durabil. Derularea ei se produce cu Universul poetic bacovian, cu forță repetată, cu reflecții de acceptat, căci prejudecățile, ideile de împrumut îi sînt străine criticului. Pelicula cu realitatea poetică bacoviană se restituie treptat, cu pauze pentru meditații: celula cotidiană, infernul citadin, rolul prezentului, nostalgia viitorului, sentimentul morții („Moartea este o realitate obsedantă, goală de orice transcendență, ca și de orice speranță într-o supraviețuire ideală”), erosul bacovian, hotul bacovian („Noul Ovidiu

de natură să satisfacă orice gust. Nu așa procedează Mihail Petroveanu. El sondează opera ca să-i intuiască esența, să-i stabilească o realitate a ei, s-o traducă într-o judecată de valoare, neîntimidat de prestigiul altor comentarii ai poeziei lui Bacovia. Concluziile sînt rodul unor reflecții, evaluări proprii. Ideea poeziei ca teatru îi aparține și mai ales potrivite și actualele filiații care se stabilesc între opera lui Bacovia și scriitorii moderni europeni. Dimensiunea valorii poetice bacoviene trece la simpla fixare în peisajul românesc (nu o dată cu repere istorice, uneori pur convenționale) la una esențială universală cu funcționalitatea valorică regulată, absolut deschisă unui timp mo-

JEAN COCTEAU

BUSTUL

INIMĂ ROȘIE

Era de-ajuns să-ți vină-n minte, asta-i totul. Rezolvarea acestei probleme cere o anumită cunoaștere a proprietăților misterioase ale memoriei. Pe scurt, iată cum proceda bustul roman.

Aștepta întunericul nopții. Apoi, deslășurind șnurul a cărui sinuozitate, fără a uita pe aceea a orbitelor, a arcadei, a nărilor și urechilor, a buzelor, îi forma nenumăratele sale profile, deslășurând, cum spun, cu metodă, acest lucru mai lung decât un flu-

viu, mai tare decât oțelul, mai mlădios decât mătasea, în stare să se învîrtească, să străpungă zidurile, să se strecoare pe sub uși și prin gaura cheii, atent (fără să-și piardă din vedere lucrul) să nu uite nici cele mai mici noduri pe care le deslăcea și pe care va trebui să le relaxe exact la întoarcere, sub amenințarea pedepsei cu moartea, bustul ingenios și crud, după ce a trecut prin mai multe imobile nocturne, îl sugruma pe omul adormit.

Sîngele meu a devenit cerneală. Trebuia să împiedice această infecție cu orice preț. Sînt otrăvit pînă în măduva oaselor. Cîntam în întuneric și acum chiar cîntecul acesta mă-nspăimîntă. Și nu e încă totul: sînt leproș. Cunoașteți aceste pete de mucegai care închipuie un profil? Nu știu ce formă a leprei îi înșeală pe oameni și îi face să mă îmbrățișeze. Cu atît mai rău pentru ei! Urmările nu mă interesează. N-am arătat niciodată altceva decât plîgi. Se vorbește de o fantezie grațioasă: este greșala mea. E o prostie să te expul inutil.

Dezordinea din mine se înalță pînă la cer. Cel pe care îl iubeam erau legați de cer cu un elastic. Intorceam capul... dispăreau. Dimineața mă aplec, mă aplec și mă las să cad. Mă

prăbușesc de oboseală, de durere, de somn. Sînt incult, nul. Nu cunosc nici o cîntă, nici o dată, nici un nume de fluviu, nici o limbă, vie sau moartă. Am zero la istorie și geografie. Dacă n-ar fi cîteva minuni, m-ar da afară. Pe deasupra, am furat actele unui oarecare J.C., născut la M.L., în... mori la 18 ani, după o strălucită carieră poetică.

Părul acesta și sistemul nervos rău întocmit, această Franță, acest pămînt, nu-mi aparține. Mă dezgustă. Noaptea le scot de pe mine, în vis.

Am mărturisit. De-acum, pot să mă închid, pot să mă linișez. Înțelegă cine poate: Sînt o născocire care spune întotdeauna adevărul.

În românește de
CONSTANTIN PAVEL

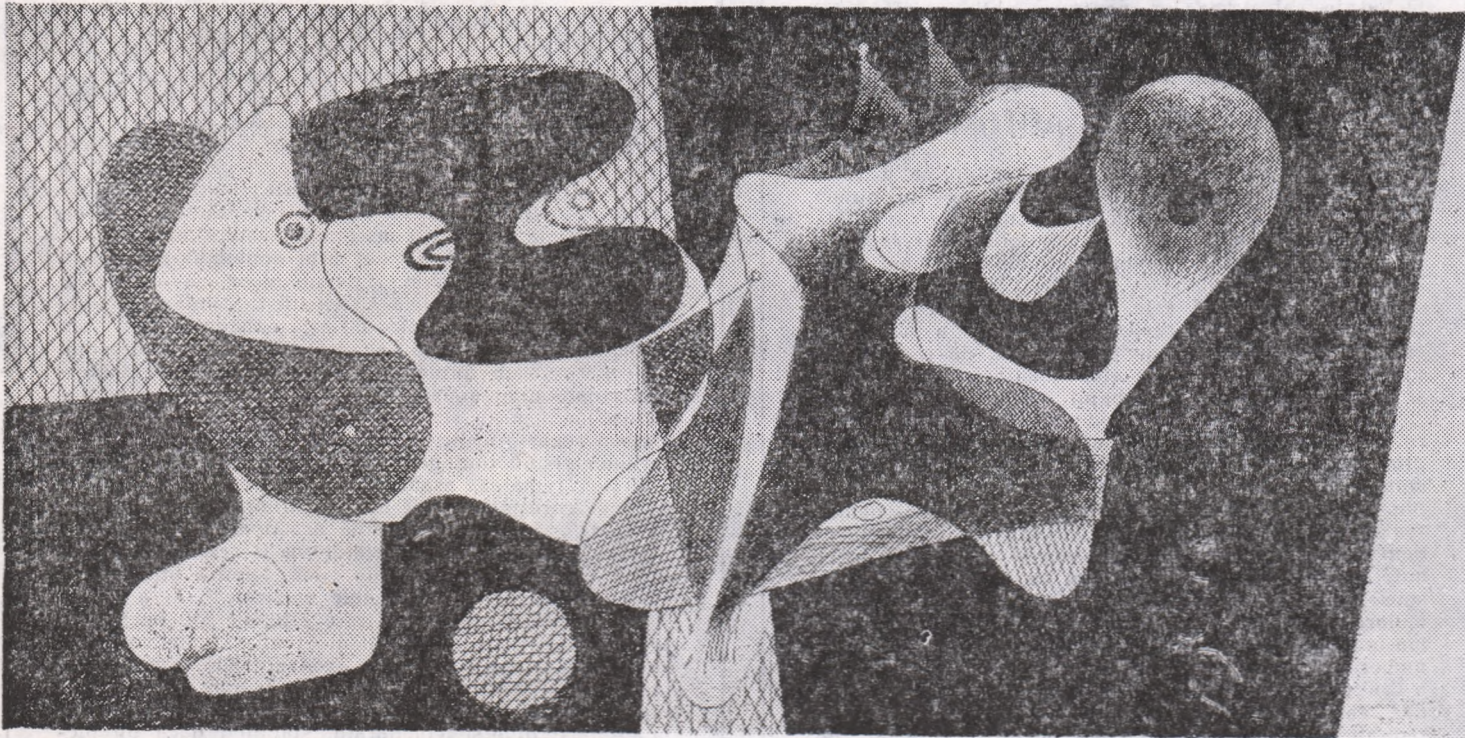
INIMĂ GRAVĂ

Apa izvoarelor curge, gravă ca botul unui cline. Trandafirul mă intimidă: nu rîde niciodată. Și copacul doarme în picioare. Nu glumește. De exemplu, el îi poruncește umbrei sale: culcă-te, odihnește-te, vom pleca din nou deseori. Seara, ea

se urcă în crengile sale, pleacă împreună.

Cel care iubește scrie pe ziduri.

Dacă mi-aș vedea inima, n-aș îndrăzni să-i zîmbesc. Muncește prea mult în această noapte fără lună. Lipit de tine, îi pîndesc galopul care îmi aduce o veste proastă.



ARSHILE GORKY:

„Obiecte”

lirică latino-americană

Julio Cortazar

Fr. Salazar Martinez

ALEGERI INSOLITE

Nu poate să se decidă. Nu poate deloc să se hotărască. I-au dat de înțeles că trebuie să aleagă între o banană, un tratat de Gabriel Marcel, trei perechi de ciorapi nylon, o cafetieră garantată, o blondă cu apucături elastice, sau ieșirea la pensie înainte de împlinirea vârstei reglementare; dar, cu toate acestea, încă nu s-a hotărît... Reținerea sa provoacă insomnii unor funcționari, unui popă și poliției locale. Și cum încă nu s-a hotărît, s-au gândit că poate e necesar să fie expulzat din țară. I-au dat de înțeles, fără violență, prietenește. Atunci el a spus: „În acest caz, aleg banana”. N-au încredere în el; natural! Ar fi fost mult mai bine, mai fără dureri de cap, dacă alegea cafetiera, sau măcar blondă aceea. Alegînd banana a rămas un tip ciudat. Acum, se pare că va fi din nou studiat cazul.

TIMPULUI

Privești, observi, calculezi lumea ce te inconjoară. Simți apoi marea lumii ce te parfumează. Trăiești vremea cântirilor, sterilă, seacă, inutilă. Și dacă vrei să devii războinic, să cucerești gloria, ceea ce-ți dă victoria este prestigiul lui zero.

VISULUI

Să visezi? Da, să visezi. Și după ce visezi, să dormi, apoi să trăiești din nou fără să mă trezească vreodată. Să cînt? Da, să cînt; căci vocea ta învie mai tirziu vei vedea cum se-ofilește această eternă melodie cu care vine veselia peste un ținut blestemat.

JOCULUI

Cauți norocu-n joc de parcă ai căuta o moarte; căci acel ce-și caută soarta o găsește-n joc, arzînd. Ești un Quijote din La Mancha, din nori sint morile teie, și cînd te joci cu vîntul falsul destin îți îmbrățișează gîndul.

În românește de DAN BULGAR

CURIER

CU ROLAND BARTHES

Într-un amplu interviu acordat revistei „Les Nouvelles Littéraires” (5 martie 1970), privitor la unele aspecte ale propriei activități sau ale peisajului literar francez actual, R. Barthes consideră Noua Critică și Noul Roman ca fiind deja depășite.

— Vorbim-ne despre Noul Roman. Ai fost unul dintre primii săi proiecti. Ai săvîrit debutul lui Alain Robbe-Grillet. Noul Roman și Noua Critică s-au născut aproape la același timp și păreau să aibă același mobiluri. În ce stadiu se află azi această uniune?

R. Barthes: Să fim lucizi: uniunea s-a desființat, dar în condiții de amicitie și cordialitate totală. Nu există nici o neînțelegere între noi. În ce mă privește, ceea ce aprecieam în cei mai înalți grad la Robbe-Grillet era tocmai căntarea unui travaliu românesc asupra semnului, asupra non-semnului, mai exact pentru că Noul Roman se definea ca o literatură a desuierii de orice semnificație — ceea ce mi se pare extrem de interesant — și corespundea în mare pentru roman cu ceea ce numeam „gradul zero” al scriiturii. Dar chiar de pe atunci eticheta „Noul Roman” nu era decât o creație artificială. Presa este cea care a grupat scriitorii foarte diferiți, și care erau departe de a constitui o școală, cum s-a născut despre școala realităților de exemplu. De aceea fiecare și-a urmat propria direcție iar Robbe-Grillet, el bine a început să se ocupe de film. Opera sa românească a intrat într-un fel de paranteză, aceasta e incontestabil.

— Lucrul nu-l de natură să dea impresia că Noul Roman a eșuat pînă la urmă?

R. Barthes: De loc! Cred că Noul Roman a fost într-adevăr un moment de conștiință literară. Dar este vorba de ceea ce Daniel Halévy numea „accelerarea istoriei”. În ultimii zece ani totul a evoluat extrem de rapid în Franța și Noul Roman a devenit ceva istoric, depășit adică de forme de reflecție și practică mult mai radicale. Dar, încă o dată, asta nu înseamnă că n-a avut importanța sa și, mai ales, nu distruge nimic din energia înecăruia dintre scriitorii care compuneau această școală.

— Depășit: vă referiți la Tel Quel?

R. Barthes: Ca să răspund pe scurt: da.

— Dar Change nu depășește la rîndul grupul de la Tel Quel?

R. Barthes: Nu, nu cred, Change are probabil funcțiunea sa de sensibilitate informativă, o sensibilitate care e a epocii. Pe cînd Tel Quel are forța teoretică, impactul teoretic.

— Ne-ați vorbit despre Noul Roman ca expresie literară importantă dar depășită. N-ati putea spune același lucru despre Noua Critică?

R. Barthes: Da, așa spune aproape același lucru, cu aceleași precizări, și anume că asta nu pune în cauză munca personală a celor care-au reprezentat-o și pe care-i stimați. De altfel, nici el n-ar fi scapat de ceea ce spun. Toți acești Noi Critici nu s-au simțit niciodată noi critici! Pe plan uman ei sînt în general oameni modesti care-și văd de treabă fără a fi cluși de puțin teoretici. Dar, ca să revin la întrebare, da: cred că Noua Critică este expresia unei anumite secțiuni de istorie ideologică a ultimilor 20 de ani, adică marcată de existentialism, mai exact, de fenomenologie. Acum semiotica literară pune într-o oarecare dificultate noțiunea în-ași de critică: în acest caz obiectul, conținutul de „Noua Critică”, poate să mai aibă o anumită calitate polemică, universitară. Dar nu cred că ar putea depăși acest cadru.

Trad. U. M.

SIMPOZION

HÖLDERLIN

În cadrul bicentenarului nașterii lui Friedrich Hölderlin, Catedra de limbă și literatură germană de la Universitatea „Al. I. Cuza” a organizat la Clubul artelor un simpozion. În prezența numerosului public format din cadre didactice de la Universitate, studenți, intelectuali de diferite profesii, prof. dr. Herla Perez, șefa catedrei, a conferit despre semnificațiile operei marelui scriitor; vorbitoare, făcînd un excurs în istoricul interpretărilor ce s-au dat operei holderliniene, a arătat în esență că nici unul din punctele de vedere susținute pînă acum nu este în măsură a oferi o explicație suficientă a acestei opere de un traqism al cărui explicitare sensibilă moderne, fapt care nu face decât să mărească fascinația continuă ce o exercită de un secol încoace poezia lui Friedrich Hölderlin. Studenții și studențele au revădit în limbile română și germană unele dintre cele mai frumoase poeme ale marelui liric german.

M. U.

COMUNA LITERARĂ

„Comuna din Paris a fost un adevărat creuzet al lumii moderne. În mai puțin de zece săptămîni, pe un spațiu restrîns, la cele zece arondismente ale orașului asediat cea mai mare parte din întrebări au fost puse, cea mai mare parte din experiențe au fost cel puțin schitate”, afirmă Jean-Pierre Chabrol în prefața recentei antologii „Poetii comunei”, apărută la Seghers în întîmpinarea aniversării centenarului

lucrului născutului acestei speranțe de la 18 martie 1871. Alcătuită de Maurice Choury, istoric pasionat de poezie, antologia nu este de sigur un punct final în cercetările și lucrările asupra Comunei dar semnificația ei depășește documentarul: oare nu poezii sînt aceia care se situează la confluența dintre esențial și durabil? Poezia Comunei a fost, de sigur, o poezie de circumstanță dar, așa cum spune Tristan Tzara, important este că circumstanța să-și aibă poezia ei.

Louise Michel n-a fost singura decă. Jean Baudiste Clément, Eugène Vermeersch, Clavie, Hugues și altele vreau să scrie de nume anarhismului același fiorile în căruia mării potoli ai timpului îi amplifică strălucirea. Victor Hugo nu era în mijlocul torentului revoluționar, dar n-a fost oare unul din marii apărători ai învinșilor proseris? Studiul introductiv al autorului antologiei nu va putea fi imorât de istoria literară nici în ce privește biografia „socială” a lui Rimbaud sau Verlaine. A-1 numi pe Rimbaud „comunardul fluminat” e mult anous noșter dar eș postat rebel n-a fost niciodată dezamărit de Comună este incontestabil demonstrat. Verlaine, numit sef al biroului presei în timpul Comunei, nu-și distanța sentimentele revoluționare. Pe amîndoi îi vom regăsi de altfel mai tirziu la Londra, frecventînd cercurile comunistilor în exil. Antologia „Poetii comunei” depășește astfel valoarea „simbolică a simplului gest omagial.

N. IORGA: SCRIITORI STRĂINI

Au apărut de cînd în Lyceum două volume de Studii literare, aparținînd lui N. Iorga. Ediția este îngrijită de Barbu Theodorescu, care semnează și un serios și documentat studiu introductiv. Volumul al doilea cuprinde o selecție riguroasă și reprezentativă din articolele și studiile lui N. Iorga, avînd ca temă literatura universală. Precizîndu-și concepția literară („O literatură trebuie să aibă mereu suleul unui popor în forma care corespunde culturii timpului”), N. Iorga promova un comparativism estetic înțind „numai prin această cercetare comparată, individualitatea sufletească a unui popor se poate lămuri”, pleda pentru reliearea caracterului național al literaturii și era prudent cu literatura străină modernă. Barbu Theodorescu a inclus în ediția sa conferințe, articole, studii, mici sinteze critice care vorbesc de Homer, Virgiliu, Dante, Petrarca, Cervantes, Shakespeare, Lope de Vega, Leopardi, Ibsen, Tolstoi, Pirandello etc. Cunoașterea directă a culturilor și civilizațiilor străine l-au permis lui N. Iorga o analiză de mare autenticitate, o privire globală a fenomenului literar universal. Textele sale sînt nu o dată îndreptate de entuziasm și pe un anghin restrîns, criticul reușește să delimitare o personalitate artistică: „Poni al celor mai nebulosi, închinuți, a celor mai bolnave viată, al celor mai nespușe rîvniri dar, în formă rece, matematică, corect, tragic, humanist prin acest contract. Poă are în ansamblu talentului său și viciile Americii sale...”, sau despre Lord Byron: „Cel mai mare romantic englez, creațiunii poeziei de îndrăzne și revoluții”. Scriitorii străini în viața lui N. Iorga sînt vii, aproapeți sufletului românesc.

Z. S.

POVESTIRILE AMARE ALE LUI LAGERKVIST

Născut în 1891 la Smoland, Pär Lagerkvist studiază la Universitatea din Uppsala în preajma primului război mondial cunoaște o ferveșcență artistică și literară a Parisului după care, întors în patrie, se dedică înnoirii literaturii suedeze: volumul Nelliste din 1916 este expresia unei sumbre experiențe, a omului în conflict cu viața, pe rînd detestată și slăvită.

Premiul Nobel încunună în 1951 creația în versuri și proză a acestui autor, de factură esențialmente poetică.

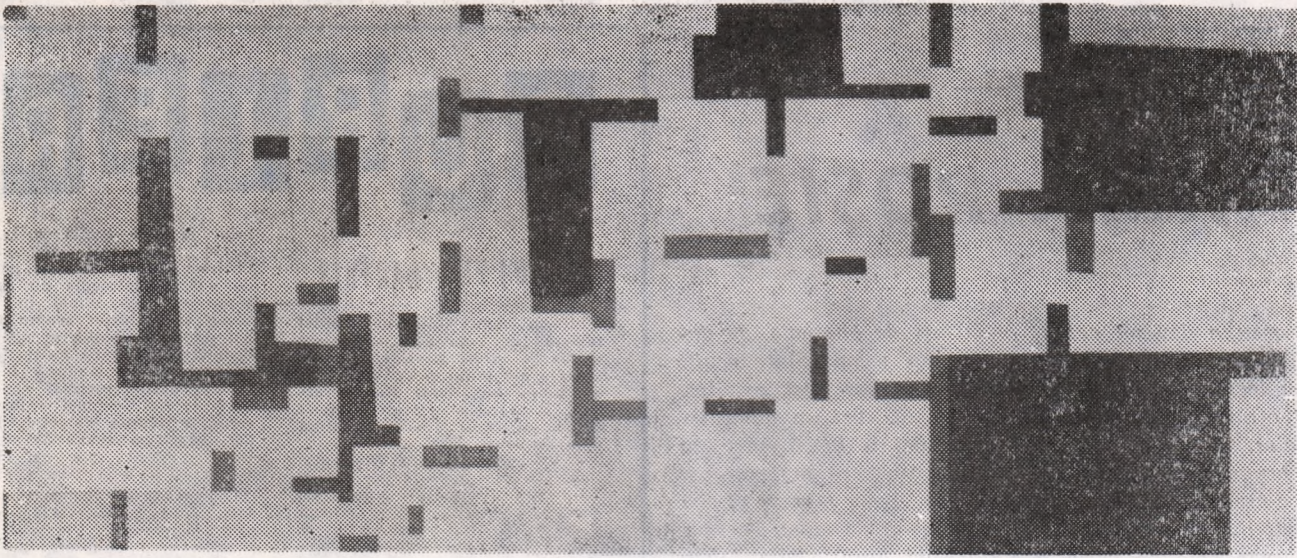
Povestirile amare ale lui Lagerkvist (Cădău, Pîlău, Vînia, Infrînță, Barrabas etc.) anarhism tradiției pesimismului scandinav ilustrat și de Ibsen sau Strindberg, și care-și atinge limita exterioară la Hjalmar Bergman și Knut Hamsun.

Cădău (1933) e centrat pe o simetrie vizibilă: multimilenarul personaj, intruchipînd răul necesar, străbate drumul de la inocență la conștiință; în sens invers o adunătură de tineri exaltați și burghezi atîngi de cancer spiritual narcurgă itinerariul de la o medie și precară condiție umană spre dezumanizare și istorie a crimei. Efortul fabulației devine la un moment dat inutil și povestirea, începută în ton de legendă și superstiție nordică, se converteste treptat în violent pamphlet antinazist.

Curtea renascentistă Italiană din Pîlău (1944) e grîlău reconstituită: principiile machiavelice, tranșante nereche de înăbșosități aparținînd unor familii învîrșite, condiționali sau anel messenger Bernardo sub al cărui chip îl cheamă lesne ne Da Vinci. Omul areștut titan — piticul adunînd în el ca într-un minuscul creuzet răul universal.

Traducerea românească a Povestirilor amare aparține lui Florin Murgescu. În prefața volumului e semnată de Al. Sever.

M. UNG.



ESTETICA GENERATIVĂ

(urmare din pag. 1)

ei, ci este mijlocită de intervenția unui sistem de agregate semiotice și masinale. *Relația creatoare* este o relație comunicativă între un emițător și un receptor.

ROLUL HAZARDULUI

Intregul proces generativ decurge, în principiu, conform schemei următoare:

program → (computer + generator de numere aleatoare) → realizator²

Programul, care constă din directive (indicații, ordine operaționale), presupune existența repertoriului, — mulțimi de semne ale limbii convenționale utilizate (de ex. ALGOL) și în care pot fi formulate directivele. Realizatorul este compus și din produsul creat de acest realizator (de pildă, aparatul automat de desene dirijat prin programul introdus în computer, plus imaginea grafică obținută).

Computerul transpune procedurile algoritmice prescise de program într-o succesiune de mișcări tehnice. El funcționează ca *automat*, urmărind cu strictețe programul. În acest caz avem de a face cu un proces *strict determinat* de om și controlat de el, caracteristică ce se răsfrânge și asupra produsului final. Acest determinism poate fi „înmuțat” prin intercalarea în procesul generativ al unui „agregat de numere aleatoare”, respectiv a unor procese stocastice, legate de apariția unor cifre sau șiruri de cifre întâmplătoare. Provocarea pe cale tehnică a întâmplării în computer și a intervenției ei în procesul generativ trebuie să fi fost, deci, prevăzută în program. Aceasta înseamnă că repertoriul său trebuie să conțină șiruri de numere întâmplătoare (de felul celor obținute la ruletă sau prin aruncarea zarurilor). Georg Nees definește schema creativă a unui sistem estetic generativ drept un model al *simulării* procedurilor de selecție pe baza *alegerii* unor parametri (ce pot fi exprimați numeric)³. Toate elementele repertoriului, asupra cărora decidem *selectiv* în vederea obținerii unei stări estetice trebuie să poată fi reprezentate și prin numere sau șiruri de numere (asupra cărora operează alegerea). Acestea sînt, în muzică, în primul rînd, durata sunetelor, înălțimea și intensitatea lor sau, în grafică, lungimea și grosimea elementelor grafice (linii și puncte), distanța dintre ele, punctul de început și de sfîrșit, unghiul de incidență etc. Prin introducerea numerelor aleatoare drept corespondenți ai elementelor materiale esențiale (selectabile) ale distribuției estetice, hazardul însuși devine un procedeu, prevăzut în program. El nu simulează numai selecția ca atare ci și ceea ce, în cadrul producției estetice manuale, umane, este produsul *hotărîrilor intuitive*, al *intanției*.

INFORMAȚII ESTETICE

Oricărei estetici generative, ce face posibilă o sinteză estetică, trebuie să-i premergează o estetică analitică, prin ale cărei procedee să fie prelucrate sub formă de informații estetice, structurile estetice ce aparțin unor opere existente. Acestea trebuie să poată fi, la rîndul lor, descrise abstract, spre a putea fi proiectate și realizate, conform unui plan, într-o mulțime de elemente materiale. Există astăzi patru posibilități de descriere abstractă a unor stări estetice, și care pot fi utilizate pentru producerea structurilor estetice: cea *semantică* (bazată pe clasificări), cea *metrică*, cea *statistică* și cea *topologică* (ultimele trei orientate numeric și geometric).

Procedeele semantice folosesc relațiile triadice ale semnului, dezvoltate de Peirce, Frege, și alții, pentru a stabili, cu ajutorul a trei clase principale și a nouă clase subordonate — în relația lor de „obiect”, „mijloc” și „interpretant” — acele semne individuale și complexe ce alcătuiesc un obiect de artă⁴. Pentru analiza semantică a unui obiect de artă, cunoașterea alcătuirii sale din clase de semne este la fel de indispensabilă ca și în cazul realizării sintetice a unor unități de semnificație (semanteme) într-o mulțime de elemente imateriale.

Procedeele metriche folosesc date numerice, în sensul unor mai vechi schematici formale, cum sînt metricile poetice sau așa-numitele „proporții de aur” prescise de teoria artei. Ele au caracter de „interval”, de „distanță” sau de „raport” și evidențiază, mai cu seamă, construcția macro-estetică a unui obiect, așadar „conformația”, „figura” și „forma” obiectului respectiv.

Procedeele statistice operează cu noțiunea de „frecvență” și respectiv „probabilitate” a elementelor analizate. El pune în lumină, mai ales, construcția micro-estetică a unei opere de artă, prelucrînd nu „principiul conformației” sale, ci pe cel al „repartizării” elementelor ei.

În sfîrșit, *procedeele topologice* se referă în special la „mulțimea” elementelor ce constituie obiectul de artă și lucrează cu noțiuni ca „vecinătate”, „deschidere” și „izolare” (omogenitate), „simplitate și complexitate” a elementelor acestei mulțimi. Ele stau la baza unui „principiu al raporturilor”, care este cel de al treilea, alături de cele ale „conformației” și „repartizării” (distribuirii) elementelor⁵.

Scopul efectiv al sistemului esteticii generative constă în descrierea numerică și operațională a ca-

acteristicilor structurii estetice, realizabile într-o mulțime de elemente, în așa fel încît să poată folosi ca schemă abstractă a unui „principiu configurativ”, a unui „principiu de repartizare” și a unui „principiu de raportare”. Această schemă trebuie să poată fi manipulată și aplicată unei mulțimi materiale, indistincte, de elemente astfel încît, cu ajutorul acestor principii, să putem pune în evidență ceea ce noi percepem în opera de artă ca „ordine” și „complexitate”, în sens macro-estetic, și ca „redundanță” și „informație”, în sens micro-estetic.

Toate „programele” exprimate într-un limbaj specific, în vederea realizării masinale a unor structuri artistice „libere” (stocastice, intuitive) sau „constrînse” (determinate anterior, deduse) aparțin sistemului esteticii generative și proiectelor ei, în măsura în care includ în calcularea lor, pentru a obține „informație estetică”, determinări *metriche* (intervale, lungimea cuvintelor) *statistice*, succesiuni de cuvinte, poziționări și *topologice* (relații, deformații).

DESENATORUL AUTOMAT

Intrucît structurile artistice dețin „informație estetică” numai în măsura în care prezintă inovații, putem spune că producerea artificială a unor probabilități, în abatere de la o normă, cu ajutorul unor teoreme și programe, constituie scopul principal al unei estetici generative.

Estetica generativă este, așadar, o *estetică productivă*. Ea face posibilă realizarea metodică a unor stări estetice prin aceea că divide procesul de realizare a lor într-un număr finit de etape distincte, descrietibile și deci formulabile în limbajul mașinii.

Schema constructivă a producției estetice cu ajutorul computerelor este formată din trei părți: *programul estetic*, care dă criteriile sub formă de „date”, *computerul*, prelucrător de „date” și *realizatorul* dirijat (de pildă un braț mobil și o masă de desen, pentru realizarea imaginilor grafice). „Programul” este *dependent* esteticește, ceea ce înseamnă că există anumite criterii estetice „orientate mașinal”, adică transpuse în limbajul mașinii. Devine astfel evidentă formularea anterioară a „programelor estetice” orientate mașinal, într-o estetică orientată abstract, respectiv numeric.

Din punct de vedere teoretic putem considera, așadar, că o mașină poate crea obiecte estetice dacă regulile pentru producerea lor au fost suficiente de bine prelucrate. Aceasta înseamnă în primul rînd, cum am văzut, realizarea cu ajutorul sistemului esteticii generative, a unui program care să ofere mașinii criteriile estetice ale activității ei. În al doilea rînd seridică aici problema limbajului (codului) mașinii, care folosește numai cifre și care este, pentru artistul obișnuit cu sunete, culori sau cuvinte, o limbă străină. În ultima vreme s-au construit totuși aparate ce pot traduce acest limbaj mașinal într-unul obișnuit, continuu, de pildă în tensiuni electrice care iau naștere la capul unui magnetofon sau la intrarea unui tub de televiziune. Putem obține astfel, prin fluxul cifrelor, un fel de scintilări pe o anumită zonă a ecranului de televizor, construindu-se astfel, punct cu punct, o imagine unitară. Putem, de asemenea, dirija cu ajutorul computerului mișcările succesive, în diferite sensuri (perpendicular sau longitudinal) al unei penițe pe o coală de hîrtie. Și invers, putem analiza vibrațiile microfonului ca o serie de cifre și de impulsuri, introduse apoi în memoria mașinii sau într-un pachet de cartoane perforate. Aceste aparate fac parte din categoria generală a *transpunătorilor* și formează o punte între percepția umană și prelucrarea mașinală a datelor. Situația în acest domeniu se schimbă foarte repede, numărul aparatelor de acest fel crescînd continuu. Desenatorul automat, capabil să transpună grafic o serie de impulsuri cifrice, este deja o realitate. El este utilizat deocamdată mai ales în scopuri tehnice, pentru că artiștii capabili să se folosească de noile posibilități sînt încă extrem de puțini.

Elaborarea unor programe estetice pentru mașini, departe de a-l transforma pe estetician în tehnician sau matematician, îl presupune în chip esențial. Aceasta pentru că programarea ridică o problemă esențială: cum putem crea continuitatea structurilor într-un asemenea mod, încît ele să fie suficiente de originale spre a oferi spectatorului ceva „nou” și în același timp destul de familiar pentru a-l lăsa să recunoască

forme pe care le-a acceptat deja o dată ca valabile? Programarea devine prin aceasta un criteriu folosit de artiști în aprecierea lor asupra lumii și artei, asupra a ceea ce ei consideră „operă de artă”. De aici rezultă importanța teoretică a esteticianului, situat între artist, psihologul artei și sociolog.

CRITICA CIBERNETICĂ

Despre rezultatele utilizării computerelor în vederea producerii unor obiecte și efecte estetice, precum și despre implicațiile teoretice ale unor asemenea realizări, am discutat cu alt prilej. Acum am vrea să punem în discuție un alt aspect al utilizării computerului în sfera esteticii, și anume „critica automată” — rezultat al concluziilor și sintezelor esteticii informaționale și al celei generative.

Estetica informațională încearcă să descopere și să stabilească criteriile necesare ale frumosului, cerințele care trebuie satisfăcute de un obiect, pentru ca acesta să poată funcționa ca operă de artă, în cadrul unei anumite perioade și al unei anumite societăți. Satisfacerea acestor criterii poate fi constatată obiectiv, astfel încît critica estetică să fie eliberată de subiectivitate și judecata estetică să poată fi univoc pronunțată conform esteticii generative. Criza estetică este, în principiu, obiectivabilă; ea poate fi exercitată ca atare în egală măsură și de un calculator, programat corespunzător. Programul computerului reprezintă varianta cibernetică a criticii estetice. Dacă estetica informațională vrea să aspire la obiectivitate, atunci ea trebuie să-și formuleze tezele astfel încît să pregătească prin aceasta o *automatizare a criticii de artă*. În măsura în care îi reușește acest lucru, se va evidenția și superioritatea obiectivă a esteticii informaționale față de cea clasică. Aici vedem, de altfel, și perspectivele cele mai bogate și mai utile ale programării estetice a computerelor.

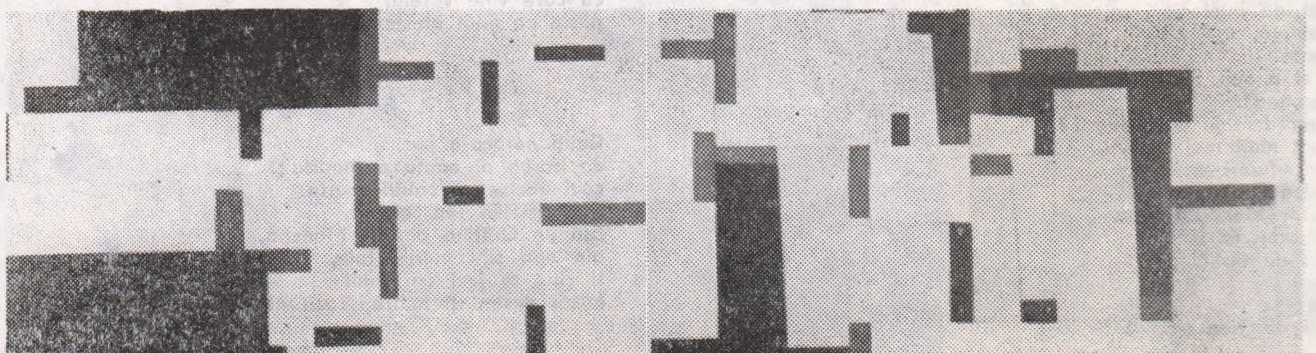
Programul unui calculator electronic reprezintă, așadar, formularea cibernetică a esteticii informaționale. Dacă se va dovedi că în una sau alta din problemele criticii de artă mașina nu poate decide, cu alte cuvinte, dacă această decizie nu poate fi programată, înseamnă că avem de-a face cu o fisură, cu un spațiu alb în teoria estetică. Nici criticul de artă nu va putea pronunța în acest caz decît o judecată arbitrară.

OPERE - ETALON

În cazul „criticului automat” pornim de la următoarea premisă: dacă noțiunea de „artă” are într-adevăr vreo semnificație *socioală*, atunci ea este aceea că trebuie să considerăm „frumoase” toate acele opere care au fost celebrate de public prin păstrarea lor în muzee. Programul, inclusiv criteriile estetice de apreciere, pe baza cărora va selecta computerul, este alcătuit, așadar, prin consensul unanim al omenirii. „Creierul” său va fi format prin contactul permanent cu aceste opere-etalon. Trebuie doar să exprimăm abstract, printr-o analiză sistematică, stilul și regulile de structurare ale operelor de artă existente. Apoi vom înmagazina în memoria calculatorului aceste noi reguli descoperite, sub forma unei serii de programe, corespunzătoare unui anumit număr de cazuri. După adiționarea unei părți sintetice, semnele vor fi introduse într-un repertoriu de unde vor fi selectate pe baza diferitelor reguli obținute prin analiza anterioară. Parțea sintetică remarcă, așadar, la fiecare semn scris, dacă el corespunde sau nu regulilor. Cînd răspunsul este „da”, se trece la treapta următoare; cînd decizia este „nu”, semnul corespunzător va fi respins și se va alege altul. Aceasta este, de pildă, tehnica utilizată de Hiller pentru compozițiile sale muzicale⁶. El a folosit legile analitice elaborate, între alții, de W. Fuchs⁷. În felul acesta, un computer poate realiza toate variațiile posibile ale unei teme deja existente. Pe baza acestor „dublete” — dintre care unele pot fi mai reușite decît opera originală ce le-a stat la bază — computerul poate face diverse comparații, stabilind dacă un pictor sau compozitor se apropie sau nu de propriul lui ideal. Că astfel obiectivitatea și eficacitatea actului critic ar avea numai de cîștigat, este evident. Dacă pînă acum opera respectivă era confruntată doar cu reprezentarea personală a criticului despre ea, acestuia din urmă i se oferă acum prilejul confruntării ei cu imaginea ei perfectă, virtuală. În funcție de gradul de apropiere sau depărtare a operei de la propria sa normă internă, ideală, criticul va putea enunța o judecată de valoare cu totul obiectivă de astă dată, adică ținînd cont de criteriile intrinseci operei.

Și într-un caz și în altul, rolul omului — atît în ipostaza sa de estetician, cîntînd să descifreze și să sintetizeze criteriile frumosului, cît și în cea a criticului de artă, *ajutat* numai în decizia de computer — rămîne hotărîtor. Este vorba deci de perfecționarea și obiectivarea unor metode de analiză, nu însă și de „mașinizarea capodoperelor” sau „neodogmatism cibernetic”, cum s-au și grăbit să le eticheteze, speriați de concurență, unii critici. Concurența va exista. Ea nu va înlătura însă *criticul*, ci impoștura, subiectivismul, impresionismul și relativismul din actul critic. Ceea ce nu poate fi decît salutar.

- 1) Max Bense, „Aesthetica”, Agis-Verlag, Baden-Baden, 1965, p. 333.
- 2) Cf. Max Bense, „Einführung in die informationstheoretische Ästhetik”, Rowolt Verlag, Hamburg, 1969, p. 63.
- 3) Georg Nees, „Generative Ästhetik”, Diss., Stuttgart, 1968, p. 78.
- 4) Cf. Peirce, Ch. S., „Collected Papers”, Cambridge, Harvard University, 1931, p. 63-65.
- 5) Max Bense, Op. cit., p. 334.
- 6) Cf. Hiller, L. A., „Informationstheorie und Computer-Musik”, Darmstädter Gespräch, 1964.
- 7) Vezi Fuchs, Wilhelm, „Gibt es mathematische Gesetze in Sprache und Musik?”, in „Kybernetik-Brücke zwischen den Wissenschaften”, 6. Auflage, Frankfurt am-Main, 1966.



RESURSELE DE ENERGIE SÎNT EPUIZABILE?

Dat fiind importanța potențialului energetic în făurirea unei economii moderne, numeroase organizații și organisme specializate, la nivel internațional întreprind studii de inventariere a resurselor totale de energie ale globului, pentru a se prognoza, pe această bază, cum va fi satisfăcută „setea” de energie a omenirii, în perspectiva viitorului. Prognoza consumului mondial de energie în în considerațiile evoluției populației și a nivelului ei de viață, sau se bazează pe extrapolarea tendințelor unei perioade trecute în dinamica consumului energetic.

Ce spun statisticile?

Potrivit datelor O.N.U., în ultimii treizeci de ani, consumul mondial de energie s-a triplă, trecind de la 1,9 miliarde Tec (tone echivalente carbune) în 1937, la 5,5 miliarde Tec în 1966, iar în cadrul acestuia, consumul de energie electrică a crescut de aproape 9 ori. Creșterea populației globului (circa 6 miliarde locuitori în anul 2000) și industrializarea unui număr tot mai mare de țări, vor determina sporirea necesarului de energie a omenirii. În anul 2000 — potrivit previziunilor — consumul mondial de energie va fi de peste patru ori mai mare față de anul 1966, ajungând la 18 — 20 miliarde Tec. Se apreciază că, în următoarele trei decenii, consumul de carbune și de hidroenergie pe glob se va dubla, cel de petrol va crește de 3,5 ori, iar consumul de gaz metan și de energie electrică se va majora de cca. 7 ori.

După cum reiese din datele prezentate, consumul mondial de energie electrică crește mai repede atât în ultimele decenii, cât și în perspectivă — decît consumul total de energie. Acest fenomen reflectă progresul tehnic neîntrerupt, care are loc în lume, în actuala etapă de revoluție industrială.

Energetica și explozia demografică

Privit pe grupe de țări, există decalaje însemnate între diferitele regiuni ale globului, în privința consumului de energie, total și pe locuitor. Datele arată că, aproximativ 60% din consumul mondial de energie, vine în prezent (iar, în capitala industrializată, cca. 30% din populația și numai 10% din țările în curs de dezvoltare. În ce privește energia electrică, raportat pe un locuitor, consumul de energie în anul 1966 oscila între 9600 kg. e.c. kg. echivalent carbune, în S.U.A., 3131 kg. e.c. în Europa Occidentală și numai 350 kg. în țările în curs de dezvoltare. Deși, spre sfîrșitul secolului XX, consumul de energie în țările în curs de dezvoltare va crește simțitor, situația acestora nu se va îmbunătăți probabil prea

mult față de stadiul actual. Dimpotrivă dacă avem în vedere creșterea în ritm înalt a populației în aceste țări, consumul pe locuitor se va reduce.

Elementele menționate mai sus evidențiază că pe măsura progresului social-economic al omenirii, crește necesarul ei de energie. Problema care se pune tot mai frecvent în ultimul timp, și care preocupă tot mai mult factorii de răs-pundere din fiecare țară, și diversele organisme internaționale specializate, este: resursele energetice cunoscute și cele care se vor mai descoperi vor reuși să satisfacă „setea” de energie a omenirii, în următoarele decenii?

Impotriva septicismului

Răspunsul la această problemă — contrar unor păreri sceptice formulate în această privință — nu poate fi decît afirmativ. Sursele clasice de energie (carbuni, petrol, hidroenergie, etc.) ale globului, sînt destul de bogate și nu se va pune problema lipsei combustibilului la sfîrșitul secolului nostru. Ca și în trecut, în ultimele decenii ale secolului XX, necesarul sporit de energie al omenirii va fi încă asigurat de purtătorii primari de energie.

Rezervele mondiale de carbuni bituminoși sînt evaluate în prezent la cca. 6700 miliarde tone, din care aproximativ 460 miliarde tone sînt rezerve sigure. Presupunind că jumătate din aceste rezerve, ar putea fi extrase economic, există suficient carbune pentru mai mult de o sută de ani (la ritmul actual de consum). Din rezervele măsurate, 32% sînt concentrate în U.R.S.S., 28% în Europa și 25% în America de Nord.

În ultima perioadă, petrolul cîștigă tot mai mult teren în bilanțul de combustibil al economiei mondiale, producția depășind în anul 1969 peste 2,1 miliarde tone. Rezervele mondiale de petrol, care pot fi exploitate economic, se ridică la 55 miliarde tone, ceea ce reprezintă de 40 de ori consumul anual actual. Ele sînt evaluate la peste 200 miliarde tone, dacă se consideră numai extracția primară, și la cca. 400 miliarde tone, dacă se ține seama și de aplicarea metodelor de recuperare secundară. Repartiția rezervelor de petrol pe suprafața globului este foarte neuniformă. Din rezervele sigure, 60% se găsesc în Asia (majoritatea în Orientul mijlociu), 11% în America de Nord, 10% în Africa, 8% în U.R.S.S. Pînă la sfîrșitul secolului nostru, tehnica explorărilor va permite diversificarea zonelor producătoare de petrol. Pe lângă petrolul din Alaska, a cărei exploatare este de dată foarte recentă, în statisticile anilor viitori va figura

producția de petrol din Arctica și din alte regiuni asiatică.

Resursa primară cea mai dinamică — atât în ce privește extracția anuală cît și creșterea rezervelor probate — este gazul natural. Rezervele sigure de gaz natural sînt evaluate în prezent la 30 mli miliarde m.c. Dintre acestea, 33% se găsesc în S.U.A și Canada, 15% în U.R.S.S., 25% în Asia, 12% în Africa, 11% în Europa și 7% în Australia. Ca și în cazul petrolului, este probabil că în anii viitori, se vor descoperi noi rezerve de gaze naturale.

Resursele de energie hidraulică — amenajabile din punct de vedere tehnic și economic — sînt estimate la 5000—8000 Twh/anual, iar rezervele totale, la aproape 33 mli Twh/anual. Potrivit datelor comunicate la a 7-a Sesiune plenară a Conferinței mondiale a energiei, din august 1968 de la Moscova, — potențialul economic amenajabil utilizat în lumea întreagă, reprezintă în momentul de față doar 9%, în timp ce în Europa de exemplu, (fără U.R.S.S.) se ridică la aproape 50%. Pentru țările cu o economie dezvoltată și în care resursele hidroenergetice sînt în mare parte utilizate, perspectiva de viitor arată o preocupare în continuare de valorificare a potențialului existent. Realizări însemnate se prevăd în această direcție, pentru toate țările în curs de dezvoltare din Africa, Asia și America Latină.

Atomul în anul 2000

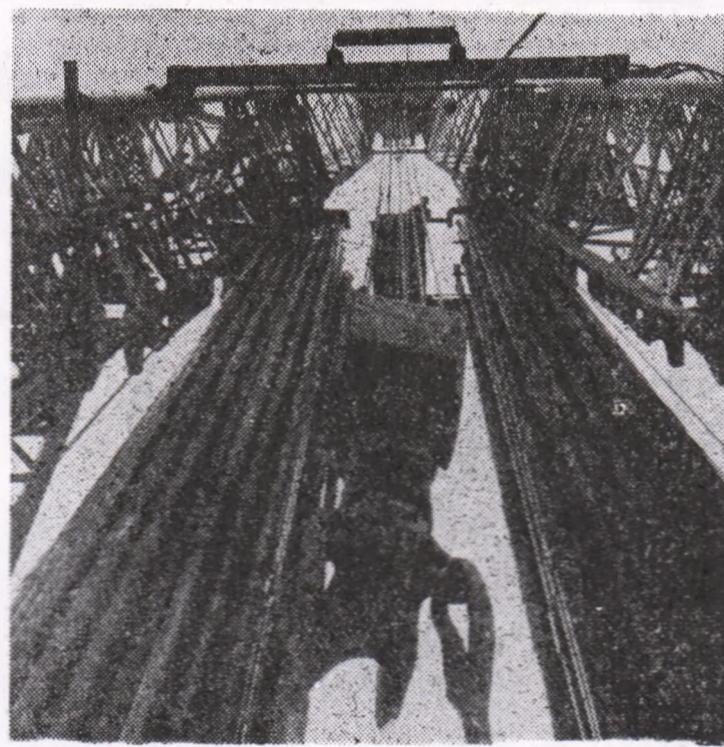
Alături de combustibilii fosili, și combustibilii radioactivi — uraniu și toriu — vor aduce o contribuție însemnată la acoperirea necesarului de

energie a omenirii. La nivelul anul 2000, ponderea energiei nucleare în consumul mondial va fi probabil egală cu cea a petrolului și a gazului natural. Prognoza Royal Dutch Shell, întocmită în 1968, estimează că resursele mondiale de uraniu ar putea asigura timp de o sută pînă la două sute de ani consumul mondial de energie, la nivelul actual. Se prevede ca în anul 2000, puterile instalate în centrale atomoelectrice vor reprezenta peste două milioane M.W., dintr-un total mondial de 5,7 milioane M.W., adică de 10 ori mai mult decît în 1965. Și în țara noastră se vor construi în următorii 10 ani, centrale atomoelectrice, cu o putere instalată de 1800 — 2400 M.W. Energia atomului — creația secolului nostru — va fi pusă, tot mai mult, în slujba dezvoltării societății omeniești.

Deși cifrele prezentate — rezultat al unor previziuni cu privire la evoluția energetică în viitor — trebuiesc acceptate cu o anumită rezervă, specialiștii sînt în general de acord că resursele energetice ale globului sînt abundente, că se vor descoperi noi rezerve, și că omenirea nu va fi pusă în fața unei crize a energiei primare. În orice caz, omenirea dispune în plus de uriașele rezerve de energie a marelui, de energie eoliană și geotermică. Într-o perspectivă mai îndepărtată, progresul științei va face posibilă producerea unei enorme cantități de energie necesară civilizației umane prin perfecționarea metodelor de dirijare a reacțiilor nucleare.

Noile metode de producere a energiei electrice, cum sînt generatoarele nucleare magnetohidrodinamice (MHD), precum și cele care folosesc combustibilii fosili, pilele de combustie, etc. vor modifica fundamental, în perspectivă, bilanțul energetic mondial.

M. PISLA



„Spre adincuri”

foto: I. NEGREA

CURIER

CONSTITUIREA LOGICII CA ȘTIINȚĂ FILOZOFICĂ, dar și ca instrument al cunoașterii și model teoretic al științei — relația cognoscere — acire intru determinarea validității formale și de conținut a celor ce enunță despre ceea ce rațunea umană reflectă din existență — nu a fost și nu este un proces încheiat cî, potrivit observației lui Engels și a multor logicieni, este un proces istoric în plină desfășurare (cf. și lucrările acad. Ath. Joja, Dan Bădărău, A. Dumitriu, Petre Botezatu...). Există, evident lucru, în gândirea logică, invariante funcționale „dar orientările globale... sînt diferite” (Ath. Joja — Studii de logică, II, Buc. 1966, p. 126), expresia istorică a gândirii umane, în raport cu dezvoltarea științei, tehnicii, culturii, este susceptibilă de adîncire, de îmbogățire, de explicitare continuă.

Această idee este prezentă și într-o serie de lucrări, destul de recent apărute în Occident, asupra cărora solicităm atenția cititorului. Interesant de problemele logicii, fie sub aspectul filozofic, fie sub aspectul științific. Este vorba de lucrarea cunoscutului logician german Günther Patzig — de la Universitatea din Göttingen — apărută în versiune engleză sub titlul *Aristotle's Theory of Syllogism*. A logic — psychological study of book A of the *Prior Analytics* (Teoria silogismului, la Aristotel. Studiu filozofic-filologic asupra cărții A din *Analiticele primare*), editată de D. Reidel, Dordrecht-Holland, 215 p. (Ediția originală, în germană, poartă titlul *Die Aristotelische Syllogistik*).

Notiunile centrale — silogism, necesitate, perfecție, firmat etc. — sînt explicate în înțelesul autentic aristotelic. G. Patzig folosește, pe lângă bogatul material al logicii tradiționale și contemporane, o largă anarură și argumentație filozofică. Încercînd să izbutim — ne încredem să afirmăm! — să realizeze o nouă sinteză a teoriei silogismului întemeiată în egală măsură, de logica aristotelică și de comentariile antice și moderne (de la Alexandru din Afrodisia la W. D. Ross și J. Lukasiewicz).

PE ACEEAȘI DIMENSIUNE de retrospectivă istorică, dar abordată un alt moment al dezvoltării logicii — destul de puțin cunoscut — și anume logica indiană, este cartea *The Logic of Invariable Concomitance in the Tatvachintamani* (Logica concomitențelor invariabile în tratatul *Tatvachintamani*), editată tot de D. Reidel, Dordrecht-Holland (162 p.), sub semnătura lui C. Goekoop. Se știe că în logica indiană se disting trei perioade: vechea Nyaya, logica budistă și noua Nyaya. Tratatul de care se ocupă C. Goekoop se referă la cea de a treia perioadă — căreia îi este consacrat un consistent studiu (p. 3—15) — după care este expusă teoria logică a acestui tratat — în traducere românească *Piatra măgică a esențelor* — atribuită lui Gangesa Upadhiaya (sec. XII al. e.n.).

Teoria logică din acest tratat, expusă (p. 16—35) în lumina orientului modern al logicii simbolice, este urmată de textul sanscrit al tratatului (p. 36—52) și de traducerea în engleză cu ample comentarii (p. 53—152).

Interesant, în mod egal, logica și teoria cunoașterii. Filozofia științelor și istoria filozofiei, este cartea lui Edmund Byrne: *Probability and opinion. A study in the medieval presuppositions of the post medieval theories of probability* (Probabilitatea și opinia). Studiu despre implicațiile medievale ale teoriei probabilității în perioada post-medievală, anhotă în *Harvard Studies in Philosophy* (Ediția de Martinus Nijhoff). Autorul pleacă de la ideea că noțiunea de probabilitate nu-i opera exclusivă a lui Pascal. Fermat sau Cardanus, și teoria probabilității — cu implicații matematice și fizice, epistemologice și logice — se reînnoiesc în Evul mediu, în deosebi la Toma d'Aquino, prin extinderea viziunii filozofice și logice aristotelice.

După o relativ întinsă introducere în *Noțiunile moderne ale probabilității* (Partea I-a, p. 3—52), Edmund Byrne examinează ne lărg (Partea a II-a, p. 53—395) *Noțiunile medievale a probabilității*, de-a lungul a șase capitole (înainte, eronă și imperfecție teoretică și irrealitatea în favor al opțiunii și probabilității; Probabilitatea în dispută și în demonstrație; Cvasi-matematika adevărată; Cvasi-matematika adevărată și contrastul autorului în elucidarea problemelor legate de relația dintre opinie, probabilitate, știință și structura logică a conținutului. Bogata bibliografie (p. 306—326) — clasică, medievală, modernă și contemporană — argumentează valoarea informațională și documentară a lucrării cercetătorului american.

VALERIU STREINU

O LUCRARE PREȚIOASĂ A ÎNTRAT RECENT ÎN PATRIMONIUL Arhivelor Statului din Iași. Este vorba de un Hronograf care, în cele 525 file ale sale, cuprinde date inedite despre conducătorii unor state din perioada 5506 î.e.n. și pînă la 1600 e.n.

Cartea este elaborată de mai mulți autori moldoveni, unii din ei strămoși, al domniilor. Într-o scrișă la sfîrșitul secolului XVII și în primele patru decenii ale secolului XIX. Ea conține date

interesante despre judecători și regi ludei, despre conducătorii imperiului roman (Romulus, Traian, Adrian, Commodus ș.a.), ai imperiului bizantin, și despre unii sultani turci (Selim, Selman, Murat, Mahomed).

Importanța noului achiziții a Arhivelor Statului din Iași constă, în primul rînd, în faptul că este un unicat. Deosebit de aceasta, bogăția informațiilor conținute de Hronograf recomandă această lucrare tuturor specialiștilor drept o interesantă sursă de date și aprecieri asupra situațiilor și a conducătorilor de odinioară.

La MUZEUL POLITEHNIC DIN IASI (PALATUL CULTURII) se organizează, prin extinderea acestei unități, o interesantă prezentare istorică a aparatelor de telecomunicații, reflectînd principalele etape din dezvoltarea telegrafiei, a radiofoniei și televiziunii. Exponatele vor fi dispuse în două încăperi spațioase, în prelungirea secției de aparate muzicale.

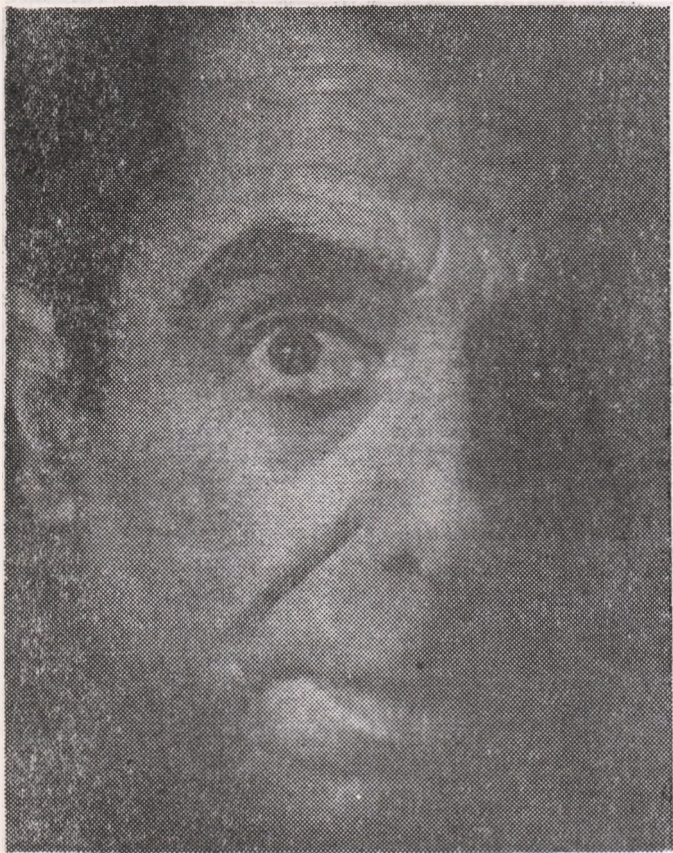
Aceasta din urmă, în rîndul ei, a fost îmbogățită recent cu unele piese noi, menite a atrage interesul vizitatorilor: un orchestron cu bandă perforată, un pian automat vertical tot cu bandă perforată, un simfonion cu trei discuri ce acționează simultan ș.a.

SCRISOARE

Proiectul planului de învățămînt al liceelor de cultură generală, publicat în „Gazeta învățămîntului” din 20 ianuarie 1970, imbușătește pe baza observațiilor și sugestțiilor făcute de cadrele didactice, a propunerilor exprimate de membrii Consiliului Învățămîntului de cultură generală și a discuziilor din Colegiul Ministerului Învățămîntului, este elaborat pe două variante și publicat în două de planul actual de învățămînt. Fiecare variantă a proiectului prezintă viitorul liceu de cultură generală împărțit în patru secții: secția matematică-fizică, secția biologie-chimie, secția umană și secția clasică, cele două variante deosebindu-se prin felul cum sînt repartizate anumite obiecte sau, mai ales, prin numărul de ore acordat anumitor obiecte la diferitele secții. Existența celor patru secții merită desigur toată atenția și ne arată grija cadrelor de conducere din minister, a celor care au elaborat proiectul planului de învățămînt, de a se asigura elevilor o pregătire cît mai variată și cît mai bogată. Un plan de învățămînt, după care elevul, începînd chiar din primul an de liceu, are posibilitatea să alege una dintre cele patru secții, este lașitor. Dar nu este oare prea devreme ca elevul din anul I să se specializeze de bună voie sau îndemnat de părinți, profesori, cunoscuți, într-o anumită disciplină?

După varianta a doua a proiectului, elevii secției matematică-fizică și biologie-chimie nu ar avea în program, în anul I și II, ore de istoria lumii antice și de istoria evoluției omului. Ne putem întoarce care un absolvent al liceului de cultură generală sără cunoștințe minime de istorie antică și medie? Tot după varianta a doua a proiectului, elevii de la secțiile umană și clasică vor fi lipsiți de noțiunile de botanică și zoologie, iar cei de la secția matematică-fizică de noțiunile de botanică, zoologie și biologie generală!

Și dacă se va adopta actualul proiect și vom avea un liceu de cultură generală cu patru secții, o parte din lucrurile unei excelente specializări împurțuri vor fi ignorate. Într-un anumit sens, numărul mare de ore acordat unuia sau altuia din obiectele de cultură generală și pentru obiectele de cultură științifică, psihologică, logică, economică, istoria omului, sociologia științifică și sociologia (și oare să adaptăm în anul al IV-lea la secțiile umană și clasică, după varianta I) își au locul lor bine stabilit în proiectul planului de învățămînt. Considerăm ca, adaptîndu-se oarecare din cele două variante, va trebui totuși să se acorde patru și nu trei ore de literatură română pentru anul II, III și IV al secțiilor clasice. De asemenea, propunem să se predea gramatica limbii române în toți anii la secția clasică, nu numai în anul I, pînă la învățarea gramaticii secției și în unele scopuri și într-o anumită măsură și în secțiile de cultură generală și psihologică și economică și istoria omului și sociologia științifică și sociologia (și oare să adaptăm în anul al IV-lea la secțiile umană și clasică, după varianta I) și în unele scopuri și într-o anumită măsură și în secțiile de cultură generală și psihologică și economică și istoria omului și sociologia științifică și sociologia (și oare să adaptăm în anul al IV-lea la secțiile umană și clasică, după varianta I) și în unele scopuri și într-o anumită măsură și în secțiile de cultură generală și psihologică și economică și istoria omului și sociologia științifică și sociologia (și oare să adaptăm în anul al IV-lea la secțiile umană și clasică, după varianta I) și în unele scopuri și într-o anumită măsură și în secțiile de cultură generală și psihologică și economică și istoria omului și sociologia științifică și sociologia (și oare să adaptăm în anul al IV-lea la secțiile umană și clasică, după varianta I) și în unele scopuri și într-o anumită măsură și în secțiile de cultură generală și psihologică și economică și istoria omului și sociologia științifică și sociologia (și oare să adaptăm în anul al IV-lea la secțiile umană și clasică, după varianta I) și în unele scopuri și într-o anumită măsură și în secțiile de cultură generală și psihologică și economică și istoria omului și sociologia științifică și sociologia (și oare să adaptăm în anul al IV-lea la secțiile umană și clasică, după varianta I) și în unele scopuri și într-o anumită măsură și în secțiile de cultură generală și psihologică și economică și istoria omului și sociologia științifică și sociologia (și oare să adaptăm în anul al IV-lea la secțiile umană și clasică, după varianta I) și în unele scopuri și într-o anumită măsură și în secțiile de cultură generală și psihologică și economică și istoria omului și sociologia științifică și sociologia (și oare să adaptăm în anul al IV-lea la secțiile umană și clasică, după varianta I) și în unele scopuri și într-o anumită măsură și în secțiile de cultură generală și psihologică și economică și istoria omului și sociologia științifică și sociologia (și oare să adaptăm în anul al IV-lea la secțiile umană și clasică, după varianta I) și în unele scopuri și într-o anumită măsură și în secțiile de cultură generală și psihologică și economică și istoria omului și sociologia științifică și sociologia (și oare să adaptăm în anul al IV-lea la secțiile umană și clasică, după varianta I) și în unele scopuri și într-o anumită măsură și în secțiile de cultură generală și psihologică și economică și istoria omului și sociologia științifică și sociologia (și oare să adaptăm în anul al IV-lea la secțiile umană și clasică, după varianta I) și în unele scopuri și într-o anumită măsură și în secțiile de cultură generală și psihologică și economică și istoria omului și sociologia științifică și sociologia (și oare să adaptăm în anul al IV-lea la secțiile umană și clasică, după varianta I) și în unele scopuri și într-o anumită măsură și în secțiile de cultură generală și psihologică și economică și istoria omului și sociologia științifică și sociologia (și oare să adaptăm în anul al IV-lea la secțiile umană și clasică, după varianta I) și în unele scopuri și într-o anumită măsură și în secțiile de cultură generală și psihologică și economică și istoria omului și sociologia științifică și sociologia (și oare să adaptăm în anul al IV-lea la secțiile umană și clasică, după varianta I) și în unele scopuri și într-o anumită măsură și în secțiile de cultură generală și psihologică și economică și istoria omului și sociologia științifică și sociologia (și oare să adaptăm în anul al IV-lea la secțiile umană și clasică, după varianta I) și în unele scopuri și într-o anumită măsură și în secțiile de cultură generală și psihologică și economică și istoria omului și sociologia științifică și sociologia (și oare să adaptăm în anul al IV-lea la secțiile umană și clasică, după varianta I) și în unele scopuri și într-o anumită măsură și în secțiile de cultură generală și psihologică și economică și istoria omului și sociologia științifică și sociologia (și oare să adaptăm în anul al IV-lea la secțiile umană și clasică, după varianta I) și în unele scopuri și într-o anumită măsură și în secțiile de cultură generală și psihologică și economică și istoria omului și sociologia științifică și sociologia (și oare să adaptăm în anul al IV-lea la secțiile umană și clasică, după varianta I) și în unele scopuri și într-o anumită măsură și în secțiile de cultură generală și psihologică și economică și istoria omului și sociologia științifică și sociologia (și oare să adaptăm în anul al IV-lea la secțiile umană și clasică, după varianta I) și în unele scopuri și într-o anumită măsură și în secțiile de cultură generală și psihologică și economică și istoria omului și sociologia științifică și sociologia (și oare să adaptăm în anul al IV-lea la secțiile umană și clasică, după varianta I) și în unele scopuri și într-o anumită măsură și în secțiile de cultură generală și psihologică și economică și istoria omului și sociologia științifică și sociologia (și oare să adaptăm în anul al IV-lea la secțiile umană și clasică, după varianta I) și în unele scopuri și într-o anumită măsură și în secțiile de cultură generală și psihologică și economică și istoria omului și sociologia științifică și sociologia (și oare să adaptăm în anul al IV-lea la secțiile umană și clasică, după varianta I) și în unele scopuri și într-o anumită măsură și în secțiile de cultură generală și psihologică și economică și istoria omului și sociologia științifică și sociologia (și oare să adaptăm în anul al IV-lea la secțiile umană și clasică, după varianta I) și în unele scopuri și într-o anumită măsură și în secțiile de cultură generală și psihologică și economică și istoria omului și sociologia științifică și sociologia (și oare să adaptăm în anul al IV-lea la secțiile umană și clasică, după varianta I) și în unele scopuri și într-o anumită măsură și în secțiile de cultură generală și psihologică și economică și istoria omului și sociologia științifică și sociologia (și oare să adaptăm în anul al IV-lea la secțiile umană și clasică, după varianta I) și în unele scopuri și într-o anumită măsură și în secțiile de cultură generală și psihologică și economică și istoria omului și sociologia științifică și sociologia (și oare să adaptăm în anul al IV-lea la secțiile umană și clasică, după varianta I) și în unele scopuri și într-o anumită măsură și în secțiile de cultură generală și psihologică și economică și istoria omului și sociologia științifică și sociologia (și oare să adaptăm în anul al IV-lea la secțiile umană și clasică, după varianta I) și în unele scopuri și într-o anumită măsură și în secțiile de cultură generală și psihologică și economică și istoria omului și sociologia științifică și sociologia (și oare să adaptăm în anul al IV-lea la secțiile umană și clasică, după varianta I) și în unele scopuri și într-o anumită măsură și în secțiile de cultură generală și psihologică și economică și istoria omului și sociologia științifică și sociologia (și oare să adaptăm în anul al IV-lea la secțiile umană și clasică, după varianta I) și în unele scopuri și într-o anumită măsură și în secțiile de cultură generală și psihologică și economică și istoria omului și sociologia științifică și sociologia (și oare să adaptăm în anul al IV-lea la secțiile umană și clasică, după varianta I) și în unele scopuri și într-o anumită măsură și în secțiile de cultură generală și psihologică și economică și istoria omului și sociologia științifică și sociologia (și oare să adaptăm în anul al IV-lea la secțiile umană și clasică, după varianta I) și în unele scopuri și într-o anumită măsură și în secțiile de cultură generală și psihologică și economică și istoria omului și sociologia științifică și sociologia (și oare să adaptăm în anul al IV-lea la secțiile umană și clasică, după varianta I) și în unele scopuri și într-o anumită măsură și în secțiile de cultură generală și psihologică și economică și istoria omului și sociologia științifică și sociologia (și oare să adaptăm în anul al IV-lea la secțiile umană și clasică, după varianta I) și în unele scopuri și într-o anumită măsură și în secțiile de cultură generală și psihologică și economică și istoria omului și sociologia științifică și sociologia (și oare să adaptăm în anul al IV-lea la secțiile umană și clasică, după varianta I) și în unele scopuri și într-o anumită măsură și în secțiile de cultură generală și psihologică și economică și istoria omului și sociologia științifică și sociologia (și oare să adaptăm în anul al IV-lea la secțiile umană și clasică, după varianta I) și în unele scopuri și într-o anumită măsură și în secțiile de cultură generală și psihologică și economică și istoria omului și sociologia științifică și sociologia (și oare să adaptăm în anul al IV-lea la secțiile umană și clasică, după varianta I) și în unele scopuri și într-o anumită măsură și în secțiile de cultură generală și psihologică și economică și istoria omului și sociologia științifică și sociologia (și oare să adaptăm în anul al IV-lea la secțiile umană și clasică, după varianta I) și în unele scopuri și într-o anumită măsură și în secțiile de cultură generală și psihologică și economică și istoria omului și sociologia științifică și sociologia (și oare să adaptăm în anul al IV-lea la secțiile umană și clasică, după varianta I) și în unele scopuri și într-o anumită măsură și în secțiile de cultură generală și psihologică și economică și istoria omului și sociologia științifică și sociologia (și oare să adaptăm în anul al IV-lea la secțiile umană și clasică, după varianta I) și în unele scopuri și într-o anumită măsură și în secțiile de cultură generală și psihologică și economică și istoria omului și sociologia științifică și sociologia (și oare să adaptăm în anul al IV-lea la secțiile umană și clasică, după varianta I) și în unele scopuri și într-o anumită măsură și în secțiile de cultură generală și psihologică și economică și istoria omului și sociologia științifică și sociologia (și oare să adaptăm în anul al IV-lea la secțiile umană și clasică, după varianta I) și în unele scopuri și într-o anumită măsură și în secțiile de cultură generală și psihologică și economică și istoria omului și sociologia științifică și sociologia (și oare să adaptăm în anul al IV-lea la secțiile umană și clasică, după varianta I) și în unele scopuri și într-o anumită măsură și în secțiile de cultură generală și psihologică și economică și istoria omului și sociologia științifică și sociologia (și oare să adaptăm în anul al IV-lea la secțiile umană și clasică, după varianta I) și în unele scopuri și într-o anumită măsură și în secțiile de cultură generală și psihologică și economică și istoria omului și sociologia științifică și sociologia (și oare să adaptăm în anul al IV-lea la secțiile umană și clasică, după varianta I) și în unele scopuri și într-o anumită măsură și în secțiile de cultură generală și psihologică și economică și istoria omului și sociologia științifică și sociologia (și oare să adaptăm în anul al IV-lea la secțiile umană și clasică, după varianta I) și în unele scopuri și într-o anumită măsură și în secțiile de cultură generală și psihologică și economică și istoria omului și sociologia științifică și sociologia (și oare să adaptăm în anul al IV-lea la secțiile umană și clasică, după varianta I) și în unele scopuri și într-o anumită măsură și în secțiile de cultură generală și psihologică și economică și istoria omului și sociologia științifică și sociologia (și oare să adaptăm în anul al IV-lea la secțiile umană și clasică, după varianta I) și în unele scopuri și într-o anumită măsură și în secțiile de cultură generală și psihologică și economică și istoria omului și sociologia științifică și sociologia (și oare să adaptăm în anul al IV-lea la secțiile umană și clasică, după varianta I) și în unele scopuri și într-o anumită măsură și în secțiile de cultură generală și psihologică și economică și istoria omului și sociologia științifică și sociologia (și oare să adaptăm în anul al IV-lea la secțiile umană și clasică, după varianta I) și în unele scopuri și într-o anumită măsură și în secțiile de cultură generală și psihologică și economică și istoria omului și sociologia științifică și sociologia (și oare să adaptăm în anul al IV-lea la secțiile umană și clasică, după varianta I) și în unele scopuri și într-o anumită măsură și în secțiile de cultură generală și psihologică și economică și istoria omului și sociologia științifică și sociologia (și oare să adaptăm în anul al IV-lea la secțiile umană și clasică, după varianta I) și în unele scopuri și într-o anumită măsură și în secțiile de cultură generală și psihologică și economică și istoria omului și sociologia științifică și sociologia (și oare să adaptăm în anul al IV-lea la secțiile umană și clasică, după varianta I) și în unele scopuri și într-o anumită măsură și în secțiile de cultură generală și psihologică și economică și istoria omului și sociologia științifică și sociologia (și oare să adaptăm în anul al IV-lea la secțiile umană și clasică, după varianta I) și în unele scopuri și într-o anumită măsură și în secțiile de cultură generală și psihologică și economică și istoria omului și sociologia științifică și sociologia (și oare să adaptăm în anul al IV-lea la secțiile umană și clasică, după varianta I) și în unele scopuri și într-o anumită măsură și în secțiile de cultură generală și psihologică și economică și istoria omului și sociologia științifică și sociologia (și oare să adaptăm în anul al IV-lea la secțiile umană și clasică, după varianta I) și în unele scopuri și într-o anumită măsură și în secțiile de cultură generală și psihologică și economică și istoria omului și sociologia științifică și sociologia (și oare să adaptăm în anul al IV-lea la secțiile umană și clasică, după varianta I) și în unele scopuri și într-o anumită măsură și în secțiile de cultură generală și psihologică și economică și istoria omului și sociologia științifică și sociologia (și oare să adaptăm în anul al IV-lea la secțiile umană și clasică, după varianta I) și în unele scopuri și într-o anumită măsură și în secțiile de cultură generală și psihologică și economică și istoria omului și sociologia științifică și sociologia (și oare să adaptăm în anul al IV-lea la secțiile umană și clasică, după varianta I) și în unele scopuri și într-o anumită măsură și în secțiile de cultură generală și psihologică și economică și istoria omului și sociologia științifică și sociologia (și oare să adaptăm în anul al IV-lea la secțiile umană și clasică, după varianta I) și în unele scopuri și într-o anumită măsură și în secțiile de cultură generală și psihologică și economică și istoria omului și sociologia științifică și sociologia (și oare să adaptăm în anul al IV-lea la secțiile umană și clasică, după varianta I) și în unele scopuri și într-o anumită măsură și în secțiile de cultură generală și psihologică și economică și istoria omului și sociologia științifică și sociologia (și oare să adaptăm în anul al IV-lea la secțiile umană și clasică, după varianta I) și în unele scopuri și într-o anumită măsură și în secțiile de cultură generală și psihologică și economică și istoria omului și sociologia științifică și sociologia (și oare să adaptăm în anul al IV-lea la secțiile umană și clasică, după varianta I) și în unele scopuri și într-o anumită măsură și în secțiile de cultură generală și psihologică și economică și istoria omului și sociologia științifică și sociologia (și oare să adaptăm în anul al IV-lea la secțiile umană și clasică, după varianta I) și în unele scopuri și într-o anumită măsură și în secțiile de cultură generală și psihologică și economică și istoria omului și sociologia științifică și sociologia (și oare să adaptăm în anul al IV-lea la secțiile umană și clasică, după varianta I) și în unele scopuri și într-o anumită măsură și în secțiile de cultură generală și psihologică și economică și istoria omului și sociologia științifică și sociologia (și oare să adaptăm în anul al IV-lea la secțiile umană și clasică, după varianta I) și în unele scopuri și într-o anumită măsură și în secțiile de cultură generală și psihologică și economică și istoria omului și sociologia științifică și sociologia (și oare să adaptăm în anul al IV-lea la secțiile umană și clasică, după varianta I) și în unele scopuri și într-o anumită măsură și în secțiile de cultură generală și psihologică și economică și istoria omului și sociologia științifică și sociologia (și oare să adaptăm în anul al IV-lea la secțiile umană și clasică, după varianta I) și în unele scopuri și într-o anumită măsură și în secțiile de cultură generală și psihologică și economică și istoria omului și sociologia științifică și sociologia (și oare să adaptăm în anul al IV-lea la secțiile umană și clasică, după varianta I) și în unele scopuri și într-o anumită măsură și în secțiile de cultură generală și psihologică și economică și istoria omului și sociologia științifică și sociologia (și oare să adaptăm în anul al IV-lea la secțiile umană și clasică, după varianta I) și în unele scopuri și într-o anumită măsură și în secțiile de cultură generală și psihologică și economică și istoria omului și sociologia științifică și sociologia (și oare să adaptăm în anul al IV-lea la secțiile umană și clasică, după varianta I) și în unele scopuri și într-o anumită măsură și în secțiile de cultură generală și psihologică și economică și istoria omului și sociologia științifică și sociologia (și oare să adaptăm în anul al IV-lea la secțiile umană și clasică, după varianta I) și în unele scopuri și într-o anumită măsură și în secțiile de cultură generală și psihologică și economică și istoria omului și sociologia științifică și sociologia (și oare să adaptăm în anul al IV-lea la secțiile umană și clasică, după varianta I) și în unele scopuri și într-o anumită măsură și în secțiile de cultură generală și psihologică și economică și istoria omului și sociologia științifică și sociologia (și oare să adaptăm în anul al IV-lea la secțiile umană și clasică, după varianta I) și în unele scopuri și într-o anumită măsură și în secțiile de cultură generală și psihologică și economică și istoria omului și sociologia științifică și sociologia (și oare să adaptăm în anul al IV-lea la secțiile umană și clasică, după varianta I) și în unele scopuri și într-o anumită măsură și în secțiile de cultură generală și psihologică și economică și istoria omului și sociologia științifică și sociologia (și oare să adaptăm în anul al IV-lea la secțiile umană și clasică, după varianta I) și în unele scopuri și într-o anumită măsură și în secțiile de cultură generală și psihologică și economică și istoria omului și sociologia științifică și sociologia (și oare să adaptăm în anul al IV-lea la secțiile umană și clasică, după varianta I) și în unele scopuri și într-o anumită măsură și în secțiile de cultură generală și psihologică și economică și istoria omului și sociologia științifică și sociologia (și oare să adaptăm în anul al IV-lea la secțiile umană și clasică, după varianta I) și în unele scopuri și într-o anumită măsură și în secțiile de cultură generală și psihologică și economică și istoria omului și sociologia științifică și sociologia (și oare să adaptăm în anul al IV-lea la



O dată cu moartea lui Arthur Adamov, ultima avangardă a teatrului francez face încă un pas spre clasicizare, după acordarea premiului Nobel lui Beckett și primirea lui Ionesco la Academie.

„De mult timp deja, criticii alăturaseră numele meu de cele ale lui Beckett și Ionesco. Toți trei eram de origine străină, toți trei tulburaserăm tihna vechiului teatru burghez... Aș minți, continuă el în amintirile din „L'Homme et l'Enfant, dacă aș spune că „troica” noastră nu mi-a cauzat la început o anume plăcere. Chiar dacă rămâneam certat cu Ionesco și-l vedeam pe Beckett în ocazii rarissime, nu mai eram singur...”

Un al patrulea nume a fost alăturat apoi: cel al francezului Jean Genêt. Și un cuvânt a fost pronunțat în legătură cu noua școală: antiteatru. Implicând numeroase analogii cu „noul roman”, antiteatru se reclamă dintr-o intenționalitate primară: ruina categoriilor dramatice tradiționale.

Nici timpul și nici locul precis nu determină desfășurarea piesei, acțiunea, (dacă există) e redusă la minimum, dezno-dământul e deschis, problemele puse fiind considerate de la început insolubile, personajele tind să se identifice cu arhetipurile primitive fără chip și uneori fără nume, limbajul impiedică mai curând decât servește comunicarea.

Dar noul teatru nu-i emanantă destructiv. „El este în esență un tablou al condiției umane, mai cu seamă al angoasei și nefericirii omului în luptă cu un univers absurd care nu poate nici să-i satisfacă aspirațiile cele mai profunde, nici să răspundă la întrebările ce-l urmăresc” (Paul Surer, „Teatru francez contemporan”, p.291).

Nici tragedia și nici comedia în stare pură n-ar putea subsista în acest univers opac și lipsit de sens. De aici amestecul savant uneori, al tragismului și comicului, la polul opus al unei alte estetice clasice.

Cu excepția citorva piese, noile „canoane” sînt perfect aplicabile dramaturgiei lui Adamov.

LA RÎNDUL LUI, ADAMOV...

Primul volum, confesiunea psihanalitică L'Aveu îi apare în 1945. Descriere aproape clinică a nevrozelor și a propriei dificultăți de a trăi, Mărturisirea schitează deja principalele teme ale operei de mai târziu: neliniștea metafizică, sentimentul irealității lumii și a propriei ființe, gustul disperării și al auto-flagelării.

Prietenia cu Artaud și întâlnirea cu teatrul lui Strindberg îi relevă, tardiv, adevărata vocație.

„Fără Strindberg n-aș fi existat ca autor... Mulțumită lui am descoperit în scenele cele mai cotidiene, cele de pe stradă înceosebi, scene de teatru” (L'ci et Maintenant, 1964). Un astfel de incident este la originea primei sale piese: „La ieșirea din metroul Maubert — Mutualité, un orb cerșește. Trec două midinete fredonând binecunoscutul șlagăr „Am închis ochii, era minunat”. Neobservându-l pe orb, îl îmbrîncesc, eș se clatină. Iată ideea piesei pe care vreau s-o scriu: Parodia. „Sîntem într-un pustiu, nimeni nu înțelege pe nimeni” (L'Homme et l'Enfant, 1968). Terminată într-o primă formă încă în 1945, Parodia este într-adevăr una din primele piese absurde.

Intr-un oraș anonim bîntuit de o stranie tensiune, cîteva personaje, reduse la strictă funcțiune socială sau la o simplă inițială (Funcționarul, Comisarul, N.) își dau întâlniri fără să se regăsească, vorbesc fără să se înțeleagă, mor fără să realizeze o cauzalitate. Timpul însuși, un orologiu fără ace, și-a pierdut orice realitate. Ca într-o „stationendrama” expresionistă (apropierea aparține Genevievei Serreau), succesiunea stărilor sufletești ține în Parodia locul acțiunii scenice, iar personajele sînt reduse la arhetipuri prin pierderea oricărei consistențe individuale.

Pe scenă Parodia a fost devansată de Marea și mica manevră și la numai trei zile, de Invazia (noiembrie, 1950). Sub ochii spectatorilor descumpăniți, din confruntarea teatrului cu viața nășteea un sumbru tablou al condiției umane. Gide, Prévert, Char întimpină elogios pe noul venit. Tema ambelor piese, de un negru pesimism, este alienarea spirituală a omului, simbolizată prin implicabila și progresiva mutilare a personajului central, în prima, prin eșecul lui Pierre de a descifra manuscrisele prietenului dispărut, în cea de a doua.

Intrarea creației adamoviene într-o nouă fază este pregătită de Profesorul Taranne (1953), în care utilizarea visului ca obiect maschează abia apropierea de concret. „Pentru prima oară ieșeam din acel mo man's land pseudo-poetic și îndrăzneam să spun lucrurilor pe nume” (Théâtre, vol. II). Necruțător, mai târziu, cu piesele de început, Adamov nu și-a renegat niciodată această fantezie în care universul visului era transcris fără trimitere la simbol.

Treptat, el începe să se dezintereseze de teatrul psihanalitic; în spiritul său, Brecht făcînd ce în ce mai mult locul lui Strindberg. „Am devenit conștient de necesitatea unui teatru critic și realist. Înțelegeți prin realist alegerea acelor elemente ale realului care să fie surprinzătoare: Flaubert și Educația Sentimentală m-au ajutat îndeosebi să mă conving că trebuie să leg individul de viața publică”.

Tehnica distanțării brechtiene face posibilă utilizarea absurdului în scopuri satirice, demascatoare. O primă realizare a acestei noi orientări este Ping-Pong (1955). De-a lungul celor 12 tablouri ale piesei (structura ei romanească a fost remarcată) Arthur și Victor parcurg adolescența, maturitatea și bătrînețea sub fascinația unui biliard electric, simbol al societății în care pivot e banul.

Procesul acelei „Belle Epoque 1900-1914” în care totul se putea cumpăra și vinde este întreprins în Paolo-Paoli (1957). Titlul însuși amintește de Galileo Galilei; brechtiene sînt și

utilizarea șlagărelor de epocă sau procedeul proiecției documentare a unor extrase din presa timpului.

Demascarea traficului de bunuri, oameni sau sentimente, descrierea atmosferei de frivolitate ce caracterizează societatea franceză în ajunul primei conflagrații mondiale, rămîn reușite majore. Marpeaux, muncitorul exploatat devenit militant socialist, rămîne însă schematic, traducînd dificultatea autorului de a aduce în scenă un personaj „pozitiv”.

Radicalizării gândirii politice sub influența marxismului, realizată cam prin 1958, îi corespunde Primăvara 71, (1963) consacrată Comunei din Paris. Concepută ca o veritabilă frescă socială — cuprinde peste 40 de personaje — piesa este însă artistică sub nivelul intențiilor: didactica împărțire în buni și răi e neconvingătoare, personajele n-au forța celor din lucrările istorice brechtene.

Politica resturilor (1963) marchează sinteza celor două maniere adamoviene: inspirată dintr-un caz clinic autentic (un nebun care suferea de o manie a persecuției puțin obișnuită, convins fiind că lui îi sînt destinate toate gunoaiile din lume), piesa rămîne în social prin problematică. Este vorba de segregarea rasială. Johnnie Brown, reprezentant al albilor sudisti sau al celor din Africa de sud dacă vreți (este vorba de o categorie de albi mai sensibili la salubritate probabil), ucide un negru, riscînd, surprinzător, abia internarea într-un azil. Surprinzător pentru că era cit pe ce să fie achitat. Dar sînt oare negrii singurele victime ale unei segregatii?

Cu Sfînta Europă (1966) Adamov continuă revenirea la maniera inițială. „Crede că în aceste ultime piese... am reușit ceva mai bine ca în trecut psihologia flecturii și linia generală politică a tuturor” (Théâtre, vol. III).

Libertățile față de categoria temporală permit o ingenioasă suprapunere a Europei secolului XX și a celei din Evul mediu. Karl, umbră a lui Charlemagne, se vrea inițiatorul unei mari politici de prezență financiară și militară în țările celei de a treia lumi. Moare lăsînd locul unui imperialism și mai agresiv. Dar ultimelor sale cuvinte „E timpul să mor” le răspund vocile Off: „Libertate! Libertate! E timpul!”. Vis și realitate se întrepătrund într-un univers goyesc. Piesa relevă, în plus, un Adamov surprinzător de vital și de loc lipsit de umorul unui Ionesco sau Brecht.

Piesa „americană” Off Limits conciliază pentru prima dată pe Brecht și pe Artaud. Aprofund omul-individ de omul-colectiv, remediabilul și iremediabilul, delirul și ideologia, viziunea singulară a unui moment al civilizației industriale și comerciale și semnificația ei universală.

Ultima creație, De-ar fi iar vară ne trimite, ca și la început, în universul visului. Nu-i vorba de un coșmar, dar o dată în plus un om e victima unei mutilări progresive implacabile. Revenim la Strindberg. Acțiunea e situată în Suedia „țara unde fericirea a atins un asemenea nivel încît se confundă cu disperarea... Vreau să spun — și probabil asta va reieși din piesă — că o fericire care nu are nici un scop se sfîrșește cu dezastruoasă disperare” (interviu acordat revistei Familia, 2/1969).

Din nou sever cu piesele sale, Adamov se acuză de naivitatea de a fi încercat să gonească psihologia din teatru, atunci cînd, de fapt, e psihologie, corpul însuși fiind aproape psihic.

Adamov a murit la 15 martie 1970. Dincolo de influențe sau interferențe (au mai fost amintiri Cehov, O'Neill, teatrul cruzimă...) teatrul său rămîne o imagine a lumii, filtrată printr-o privire care nu putea fi decît a lui, iar unitatea operei sale este incontestabilă între limitele manierelor sale, prima țînd de avangardă, a doua, de arta angajată a realismului.

M. UNGUREAN

ARTHUR ADAMOV: SFÎNTA EUROPĂ

FRAGMENT

O mare sală somptuoasă la Aix-les Chapelles unde Karl, împăratul, purtînd veșminte împărătești și fiica sa Grethe-France-Laura, alături de tatăl său, țearpănă, solemnă, primesc pe de o parte pe Agha Mohamed Nour Ad Abdel și pe soția sa Ousannah Nanah (purtînd vâl, desigur — obiceiurile), pe de altă parte pe îndepărtata lor rudă Crépin și pe soția lui, Teresa. Sînt de față de asemenea Honoré de Rubens, revingător, stînd cam în centrul scenei și, să zicem la stînga, Francesca și Moeller Van der See, somptuos îmbrăcați, dar cu o neglijență voită, și, să zicem, la dreapta, un alt personaj, în picioare, singur, plictisit și trist de moarte: Pierre Gilles Masy-de-Palaiseau. Smoking foarte sobru. Francesca și Moeller Van der See, vorbesc — nemtește — și uneori se mîngîie discret. Pe mîini, pe gît, pe glezne. Vorbînd și „flirtînd”, Francesca își rimelează în același timp ochii într-o oglindă, în care se admiră din cap în picioare; Moeller Van der See se admiră și el, admirînd-o pe Francesca. El ride și-și curăță unghiile de mai multe ori. În cursul acestui prim tablou Francesca va mîngîia mult pisica (cea adusă din Cruciade). KARL, în avanscenă, drept, rigid, nobil, în fața lui Agha plecat dinaintea sa și a lui Ousannah Nanah care-i face o temenea și mai adîncă, după care se va așeza pe jos, turcește bineînțeles: Noi, Karl, Împărat al

Occidentului, sau altfel spus al Țării France, al Germaniei și al Castiliei, noi și fiica Noastră, Grethe-France-Laura, precum și Privilegiatul Bancher Drag Consilier Honoré de Rubens, iar în spatele Nostru în sfîrșit — vă rog Agha — apoi spre Ousannah Nanah, destul de disprețuitor, iar dumneavoastră întorcel-vă ca să puteți vedea — de Noi poftiți și aici de față prin urmare în Oglinda Istoriei Unice și Multiple, toți Suveranii și toate Suveranele îndepărtatului nostru trecut, pierdut dar pururi, pururi regăsit. Sau, ca să spunem altfel, Hildegarde și Fredegonde și Sigismund și Tancred și Lothar, cu toții și cu toatele dormici și fericiri de a vă primi la Aix-les Chapelles pe dumneavoastră, autentici reprezentanți ai unei dinastii care dintotdeauna domnește și împărățește în Iran, Leagănul Istoriei prin urmare, (Pauză). Și dacă părțile și convingerile noastre erau cîndva opuse, între ele nu mai există într-un fel decît notabile diferențe, (Incet) și poate cine știe, nici n-au existat niciodată. De alminteri, de-o parte și de alta, fertarea ofenselor... O, conștiință, conștiință! (Pauză). Și la urma urmei, Mahomed al dumneavoastră n-a spus oare undeva că Isus Cristos al nostru era și el... caută cuvîntul și nu-l găsește.

GRETHE-FRANCE-LAURA
suffind cuvîntul tatălui său...
un profet.

KARL, pe tonul unei evidențe absolute: Un profet, natural.

AGHA, relativ însetat încă, deși s-a servit de mai multe ori cu scotch de pe platoul adus de un servitor: Asta-l de netăgăduit. A spus-o. Spunînd aceasta își mai toarnă un pahar și se închină pînă la pămînt în fața lui Karl, cere-i răspunde printr-o ușoară înclinare a capului.

OUSANNAH NANAH, cu bita-n baltă: Și chiar, dacă nu mă-nșel, a repetat-o.

AGHA, disprețuitor: Desigur, Ousannah, odată ce-a spus-o, a repetat-o, evident.

(Ousannah Nanah își aranjează vâlul și tace rușinat).

CRÉPIN, Terezei, aparte: Mă întreb cînd imi va cere tatăl tău să-l finanțez pe acest Agha.

TERESA: Ce-ai vrea să-ți spun, micuțule Crépin? Îl cunosc pe Papa, desigur, dar...

CRÉPIN, disprețuitor: Dar nu și exigențele sale.

AGHA, înclinîndu-se încă o dată și din ce în ce mai jos în fața lui Karl pentru a-i mulțumi „a priori”: La rîndul meu, sînt fericit să salut în dumneavoastră, Karl Magnificul și prin grația Domnului de Sus Împărat al aproape întregului Occident, prin voia tuturor întotdeauna Mărinimos Suveran dintr-o străveche și nobilă dinastie, cea dom-

nitoare peste Germania, Castilia și, bineînțeles, peste Țara Francă, cu toții mari și puternici prieteni care, desigur, au dus cîndva război împotriva unora... din coreligionarii noștri în Kabylia de Sus, dar care, făcînd aceasta, nu s-au gîndit — știm acum — decît să apere Creștinătatea sub Dublul Soare al Înlăcărării și Echității. Ateismul cu chip de șacal nu apăruse deja în Somali și chiar... (Patetic) dacă nu mă înșel, în cele două țări Mali?

MOELLER VAN DER SEE: Welcome, mare Emir al Galerelor, deși ultiți (Rizînd) Kabylia de Sus.

AGHA, Lui Karl, imperturbabil: Fie ca tradiționala noastră prietenie să se ridice la înălțimea dinastilor noastre.

Agha ridică un pahar în cinstea lui Karl, dar nu poate ciocni cu el dat fiind că acesta nu bea niciodată.

KARL, fără să se sinchisească de Ousannah Nanah, prosternată în spatele „omului ei”: Suveran în momentul de față Persiei, numită astăzi, cred, Irania și al Iordaniei și, miine, fără îndoială, al preai îndepărtatei și dușmanei Indonezii, Noi, Karl, Împărat al Întregului-Occident, uitînd vesturele dumneavoastră resentimente, vă salutăm, (El se înclină, dar cu greutate) așa cum și dumnealor a salutată,

înaintea venirii dumneavoastră (Intorcîndu-se spre Crépin) pe ruda sa îndepărtată.

HONORÉ DE RUBENS, grav: Rudă îndepărtată, desigur, prin sine, dar prieten apropiat și, mai mult, Prinț european și creștin.

CRÉPIN, sec.: Vă mulțumesc la amîndoi.

AGHA, lui Crépin: Am vrut, vedeți dumneavoastră, să fac cadou soției dumneavoastră o somptuoasă rochie țesută de prea-umilii voștri țărani (Lui Karl, brusc agresiv): Dar cu grevele astea care astăzi, vai, vă dezorganizează țara, ea n-a ajuns încă la hotel.

TERESA: Cum... Volați, pentru mine? Și din cauza grevelor?...

KARL: Ieșindu-și din fire, lui Agha: Ce, ce-i cu aceste greve? Voi n-ați avut niciodată greve? Mi se pare citeodată că visez!

HONORÉ DE RUBENS trist: E adevărat, grevele sînt un fenomen destul de răspîndit și, în consecință, a vorbi de cele — perlate la urma urmei — care bîntuie în Țara Francă... Acestea fiind zise, Agha, mulțumesc pentru generoasa dumneavoastră inițiativă, în numele meu și în cel al fiicei mele.

TERESA: Oh, da, mulțumesc, mulțumesc!

HONORÉ DE RUBENS: Ori-ce-ar fi, nu vă temeți de nimic: rochia generos destinată prin dumneavoastră Teresei va fi, miine sau poimîine — trebuie întotdeauna să ne gîndim la ce-i mai rău —, la Carlton. (Lui Karl, care se plimbă încoace și încolo, enervat — n-a mai scos o vorbă, dar cum să nu se enerveze?) Dar Male-

state, să nu uităm — mi-am amintit deodată — darul pe care volam să-l oferim cursul acestui reuniuni veranei Iranului, Ousannah Nanah. (Pauză). Grevele nu afectează sectorul inter-

KARL, foarte disprețuitor: Ah da, pantofii aceia!

OUSANNAH NANAH, surprinsă, radiasă: Pantofii, mie?

HONORÉ DE RUBENS, scoțînd pantofii din buzunar și îngenunchind în fața lui Ousannah Nanah care-și scoate imediat papucii: Binevoști, Suverană, să acceptați această pereche de pantofi cu călcîiul luminos.

Îi pune lui Ousannah Nanah pantofii în cheștiune: ea cotodăcește de bucurie.

FRANCESCA, izbuchind în ris: Oh, Moeller, Papa ingenuchiat!...

MOELLER: ... ca un cavalier!

HONORÉ DE RUBENS, imperturbabil, către Ousannah Nanah: Aș dori, Suverană, să înțelegeți bine... principiul (Lui Karl): Permiteți să stîng?

KARL: Puțin imi pasă.

(Honoré de Rubens întoarce comutatorul și într-adevăr, călcîile scilicet în întuneric).

OUSANNAH NANAH, fermecată: Se văd, Mahomed! Scilicet în întuneric! (Lui Honoré de Rubens) Oh, mulțumesc, mulțumesc!

HONORÉ DE RUBENS, reaprînzînd lumina: În fiecare călcîi se află cite un beculeț și o baterie.

KARL: lui Agha care a bătut deja binisor: Spuneam, deci, mi se pare (cu dispreț) înainte de acest intermediu, că Noi, Karl, Împăratul Întregului-Occident și Grethe-France-Laura, fiica Noastră...

Traducere de U.M.