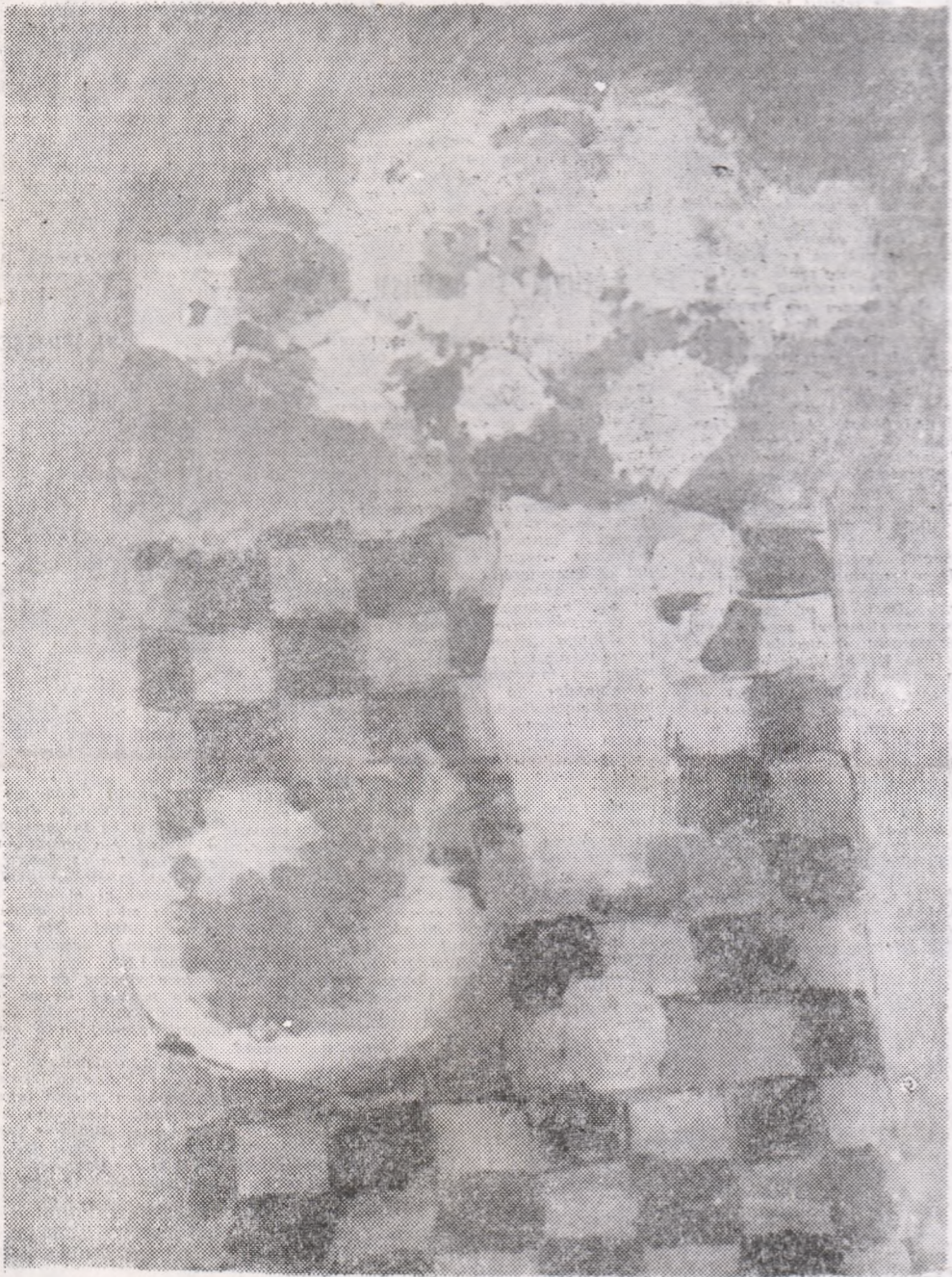


# CRONICA

SĂPTĂMÎNAL POLITIC-SOCIAL-CULTURAL • ANUL V • Nr. 20 (223) • SÎMBĂTĂ 16 V 1970 • 12 PAGINI 1 LEU



ADRIAN PODOLEANU :

„Flori și struguri”

## CULTURA GENERALĂ

Este cultura generală într-un impas? Oricind cu cifre comparative, cu argumente de ordinul conținutului instrucțiunii școlare, aserțiunea poate fi infirmată.

Însă nu de latura organizatorică e vorba, atunci când se ridică unele, justificate, semne de întrebare. Extensiunea învățămîntului cunoaște la noi, sub impulsul principiilor de bază ale socialismului, progrese cu totul remarcabile, asupra cărora nu-i locul să stăruim. Ne referim însă la avîntul nestăvilit al cunoștințelor, la progresele uriașe ale științei contemporane, care-i dezarmează pe cei ce mai păstrează respectul generator de ambiție pentru cultura generală înțeleasă ca ansamblu de cunoștințe, din toate ramurile, inclusiv literatura și arta. Și totuși, cu toate dificultățile insurmontabile (cantitativ), cultura generală devine cu atît mai necesară într-o epocă de eclosiune a cercetărilor, a apariției unor noi domenii și discipline, cu cît exigențele umaniste ale societății noastre vizează cele mai înalte cote ale realizării individului, încadrat armonic în colectivitatea socială. Or, cultura de specialitate nu-și împlinește cu maximum de eficacitate obiectivele sale, decît orientată fiind de un țel comun, derivat din cunoașterea coordonatelor mari ale evoluției materiale și spirituale a omenirii.

S-ar părea că repetăm lucruri în bună măsură știute. Din păcate, însă, modalitățile operative de acțiune, nu sînt totdeauna clare în ceea ce privește cultura generală. Într-un recent articol din „Contemporanul”, acad. Gr. C. Moisil sesiza faptul că, în liceu, elevilor de la clasele științifice nu li se predă istoria literaturii universale. „Ideea că acel ce urmează secția „științifică” nu are nevoie decît de o cultură „științifică” nu știu a cui o fi. În nici un caz nu e a unui om de știință cult”. Fără îndoială, putem vorbi în asemenea caz de o anomalie, — una dintre atîtea altele — punînd în evidență o realitate: cîmpul cunoștințelor generale devine atît de vast, încît selecția esențialului separarea de neesențial, e greu de făcut. Firește, între cunoștințele despre Shakespeare, bunăoară, și acelea referitoare la computere sau la astrofizică este dificil să alegi. Pe de altă parte, a reține totul, de la clasicii elini pînă la principiile electronicii și de la istoria vechiului Egipt la bionică și la implicațiile industrializării — ar presupune un efort aproape supraomenesc. Atunci, care e criteriul culturii generale?

Este evident că, a cunoaște istoria unei epoci, a-i comenta pe Homer și pe Virgil, a studia vechile civilizații, fără referire la prezentul în care, în chip firesc, își află finalitatea toate

cunoștințele asupra perioadelor revoluate, înseamnă a face o steaapă acumulare de fapte. Trecutul își prelungește sensurile în prezent, cel puțin prin ecurile meditației asupra omului, văzut în perspectivă istorică amplă. Or, tocmai această perspectivă istorică are darul de a ne situa, ca ființe capabile de rațiune și de acțiune creatoare, în timp și spațiu, în concertul popoarelor lumii, al vieții contemporane, al efortului tenace și perpetuu al omenirii pentru depășirea propriei sale condiții. Fără posibilitatea de a confrunta trecutul cu datele prezentului nimeni nu ar putea afirma că trăiește efectiv, astăzi și că acționează în sens constructiv. Stearpa acumulare de date, fără o corespunzătoare participare afectivă, fără acea privire critică — însușire mereu corectată din unghiul actualității — nu se poate vorbi, propriu-zis, de cultură. Pe de altă parte, nici însușirea ultimelor date ale științei și mai ales ale tehnicii, fără raportări la evoluția în timp a gândirii creatoare, a științei, a ideilor, a organizării sociale — nu poate reprezenta un punct de sprijin pentru formarea spirituală a omului contemporan, acționînd din plin pentru perfecționarea sufletească, pentru elevația etică a omului epocii noastre. Căci cultura generală se justifică tocmai prin această nobilă finalitate umană. Or, imperatiile specializării, implicate de stadiul actual al dezvoltării științifice, par a îngreua, cum am arătat, mișcarea pe coordonatele mari ale culturii generale, restrînsă, pentru unii, la aria oferită de televizor, presă, stadionul sportiv.

Însă cultura generală se referă, avem convingerea, mai puțin la factorul cantitativ. Contradicția dintre *multa* și *multum* evidențiată de cunoscutul adagiul latin, poate primi o rezolvare numai prin orizontul filozofic al cunoștințelor, prin încadrarea lor într-un întreg, în structurile specifice vieții contemporane. Imbinarea celor două aspecte despre care se vorbește mult fără a se trage însă toate concluziile: *sincronicul* și *diacronicul* presupune priverile de sinteză, ideile generale, evaluarea fenomenelor, a datelor științifice în funcție de un ansamblu în continuu proces de restructurare.

În articolul la care ne-am referit mai sus, acad. Gr. C. Moisil, savant pasionat de idei generale, făcea o serie de recomandări, accentuînd în chip deosebit asupra perspectivelor istorice ale diverselor domenii de activitate. În afară de istoria literaturii universale, studiată

RADU ȘT. MIHAIL

(continuare în pag. a 2-a)

## PARADOXUL CUNOAȘTERII DE SINE

Unul din cele mai simple răspunsuri la întrebarea: „cum ne cunoaștem?” a fost dat pe temelul că fiecare dintre noi sîntem înzestrați cu o conștiință.

Ce este conștiința altceva, decît un organ sau aparat psihic, care are funcția de a înregistra, alături de realității din afară, cît și acelea ale realității lăuntrice în măsura în care sîntem conștienți de lumea exterioară, ne dăm seama și de ceea ce se petrece în noi. Totul depinde numai de direcția orientării atenției noastre. În momentul în care ne dăm seama de ceea ce se petrece în noi cunoaștem poziția noastră socială, natura și esența personalității proprii, adică știm cine sîntem.

Dacă ar fi așa, n-ar mai exista problema cunoașterii de sine, nici știința numită psihologie. Apelul la conștiință, ca la o oglindă, în care se reflectă existența noastră psihică, realitatea noastră individuală, a constituit și punctul de plecare al unor interpretări solipsiste. Pe noi ne interesează soluția, propusă ca *metodă de introspecție*, adică privire înlăuntru, examen lăuntric. Atît cît pose-

dăm această capacitate sau aptitudine a privirii lăuntrice, noi știm cine sîntem.

Asemenea poziție, susținută în această formă radicală, a fost respinsă: cunoașterea de sine nu poate fi explicată printr-un fel de organ-oglină, printr-o intuiție, sesizare directă, care să reflecte realitatea așa cum este ea. Introspecția ca *metodă* reprezintă o soluție falsă. Concepută ca intuiție, ea nu poate fi numită nici *metodă*, nici științifică; ea nu poate fi decît *fapt*, un dat psihologic, sau sursă de informații, fără a putea măcar da naștere unei interpretări sau îndoieli, care să suscite un efort științific metodologic.

Un filozof, cu mai mult de un secol în urmă, a spus că a încerca să ne cunoaștem, să ne sesizăm pe noi înșine în mod direct, este tot atît de absurd, ca și a pretinde ca, sînd la fereastră, să ne putem vedea trecînd pe stradă.

Existența dualității, a polarității conștiinței (subiect-obiect) ne pune în fața unei probleme dificile. Introspecția așa cum există ea ca *observație internă*, nu este un act de recepție pasivă de

către o instanță inertă, amorfă și neutră a unor mesaje emise de o realitate, numită „eu”. E vorba de o dualitate subiect-obiect, „eu” și cu „mine”, exprimată în acest caz, foarte bine în limba franceză prin „Je” și „Moi”. În acest colocviu sau *dialog* acel care vrea să cunoască, face anumite aprecieri asupra obiectului cunoașterii lui. Cunoașterea de sine este o opinie, o credință despre sine ca obiect. Aceste opinii sînt variate, tot așa după cum variază credințele oamenilor despre lumea din afară. Dintre părerile noastre despre Cosmos și realitățile din jur, unele sînt juste, unele probabile și altele eronate. Nici un om normal nu poate avea convingerea că opiniile sale despre sine sînt neîndoielnice. Mai mult chiar decît atîte: ele sînt mai susceptibile de a fi deformatate, denaturate, decît opiniile despre lumea din afară. De ce? Fiindcă orice idee se deformează nu numai din cauza sărăciei sau erorilor de transmisie a informației, ci mai ales din cauza sentimentelor și intereselor noastre, adică din cauza aparatului nostru afectiv de recepție. De cîte ori avem

un interes subiectiv, personal, egoist, o pasiune intensă, prisma noastră conștientă încetează de a interpreta corect; se cere atunci să renunțăm la acest mod de recepție, să găsim o călăuză mai înțeleaptă, mai demnă de încredere.

Adesea credem ceea ce dorim, transfigurăm realitatea conform modelului dorințelor și pasiunilor noastre. Dacă este vorba de noi înșine interesul personal este mult mai arzător, decît acel pentru lumea din afară. Unii dintre noi sîntem susceptibili, ne apringem și reacționăm violent la cea mai mică observație, la cea mai neînsemnată manifestare nefavorabilă la adresa noastră, sîntem deosebit de sensibili la părerea altora despre noi, la ceea ce are legătură cu personalitatea noastră. Sîntem, deci, în fața unei sensibilități mai mari în cazul conștiinței de sine decît în cazul conștiinței despre obiectele mai puțin legate de ființa noastră, de interesele noastre. A-

V. PAVELCU

(continuare în pag. a 10-a)

NICOLAE ȚAJOMIR

### FINISTER

Simetric totul. Supernove-n cer,  
Particule-n atom. Tot alte nume.  
Dacă-am sfinși cu toți-n finister  
Și încă ar începe-o altă lume...

NICOLAE ROGOBETE

### BĂTRINII SATELOR

Aș vrea să mai spun despre bătrînii satelor  
Cura nu mai poate mesteca cuvintele  
de-atîta lună. În singele meu se trezește  
fiece vîrstă a lor. Seninătatea chinuie fruntea.  
Înainte, ca un argonaut, în peisajul legendelor  
anonime ale satelor, să-i caut.  
Știu, peste ei noaptea nu curge niciodată.

Bătrînii cei mai neuitați din satele neamului,  
rînd pe rînd s-au mutat cu somnul.  
Ei simt cum cresc pădurile din dinți de dragon,  
și dorm mai departe, cu cerul pe ochi,  
sărutînd ierburile și iubind stejarii  
care poartă baladele de pe o culme pe alta.



FIȘE DE ROMAN (III)

Toată viața lui de până atunci fusese o învîrtire în jurul unui singur punct, „asemenea unui ciine prionit, sortit să bată de mii, de milioane de ori același cerc de pământ”. Așa îl spusese nevastă-sa cu câteva clipe mai înainte, dar el n-o luase în seamă. Acum, cînd îi repeta din nou, se ridică într-un cot și o privi cu un fel de istovire. „O gîscuță care nici o dată n-a fost altfel, nici măcar pentru o zi, sau mai puțin”, — își zise el, dîndu-și seama că istovirea, sila, sau ceva asemănător, venea de la fața ei adevărată, jalnică, cea de dimineață, cînd se trezea.

— Unde dracu ai citit tu chestia asta? — o întreabă el disprețuros.

Ea repetă, ca și cum ar fi citit, cuvînt cu cuvînt. Cînd ajunse să-l spună că se învîrte în jurul propriului său eu, ceva cumplit de fals, pe care el, de pe marginea cercului, și-l închipuia extraordinar, o făcu timpită. Apoi, își aprinse țigara și trecu în camera cealaltă, încet, șovăind, în pijama și fără papuci. Calmul lui se risipi dintr-o dată, uitase să-și vîre picioarele în papuci și, acum, cufundat într-un fotoliu, la un birou foarte modern, înconjurat de rafturi cu cărți și de anunțuri din țările unde călătorise — pentru că este un intelectual distins, o personalitate clar — își privea picioarele goale cu oarecare scribă. Incepea ziua prost și, mai ales, pierdea o duminecă. Își zise că așa pierduse zilele, că se apropia de patruzeci de ani și „bilantul nu era deloc mulțumitor. Corăbiiile i se scufundaseră, le pusese să navigheze pe toate oceanele, încercase de toate, ideea de a fi un „om complet” îl obsedase din adolescență. Dar de atunci, acest „complet” l-a înțeles: „acolo unde am mai multe șanse”. Treptat, treptat, a ajuns la „scopul scuză mijloacele” și a acționat energic. Punctul culminant l-a atins o dată, cînd l-a spus femeii pentru că o făcuse femeie — „Este mai bine să ne despărțim”. Ea n-a mai întrebat, pur și simplu filința aceea vroia să scape, dorea să se retragă departe, undeva unde nimeni nu l-ar mai fi adus aminte că dosarul ei este „necorespunzător”. Se simțea vinovată, era convinsă de vină, și a plecat fără să invoce nici o pretenție, deși l-ar fi putut aminti: „Știi, peste câteva luni vom avea un copil”. S-a retras în „tăcere” cum își spunea, a fost o „doamnă”, iar el a răsuflat ușurat. A început „vinătoarea”, chiar așa o numise, și-a găsit gîscuța care mai înainte avusese tupeul să-l spună că mijlocul cercului în care se învîrte este ceva cumplit, fără nici o perspectivă, o amăgire absolută. Cu alte cuvinte, el nu reprezintă nimic, înseamnă zero și a ajuns aici tocmai pentru că a acționat în acest sens. „De altfel ar fi putut ieși din tine ceva dacă te apucau de...” — și l-a aruncat câteva meserii. Ie repetă și el acum din nou, se oprea la fiecare, apoi văzu iar fața ei — „val, cum arăta fără pudră, fără...”! — undă aceea din ochi care nu putea fi altceva decît o ură imensă. „Abia acum și-a dat seama că distanța dintre noi, cei aproape șase ani care ne despart, crește cumplit” — apoi își aminti că o dată, în glumă, l-a spus că n-ar fi trebuit să se mărite cu un bărbat mai tînăr ca ea. O, dar atunci mai era încă ceva, „acceptabilă”, deși și atunci se trezea mereu absent lîngă ea. O vinase, cîștigase, tatăl ei era într-adevăr cineva, dar el vedea acum tot și comportarea lui din ultimii ani se explica numai pentru că socrul său luncase undeva, foarte jos. De altfel ar fi continuat, ea ar mai fi putut rămîne încă „acceptabilă” și-ar fi putut face perfect datoria de soț, ar fi putut juca... Dar... Alci se oprî, își aduse aminte gîndurile lui de la început, asprățiile acelea lăcomce care se mai trezeau încă în el foarte violent, se simțea, însă, istovit, stors. Prea făcuse sluj, prea se consumase schimbîndu-și măștile — toate acestea și le spusese lucid, nu ascundea nimic — recunoștea că nu-l mai rămăseră decît fîrmiturile. „Și dacă gîscuța asta are dreptate, dacă într-adevăr a fost și este lăcomie în mine, egoism umilat pînă la boală, așa cum zice ea? Nu, a citit undeva, capul ei nu merge prea departe... A citit o carte proastă, niște pagini ale unui bolnav, și cuvintele acelea le-a înțins peste mine, m-a împodobit cu ele... El? Nici o dată n-a fost egoist, așa cum spune ea, n-a avut oare momente cînd s-a sacrificat, cînd a fost gata să renunțe. Atunci?...” Își privi din nou picioarele și se închipui în pielea goală în fața ei, în fața lumii întregi, mii, milioane de ochi îl cercetau, îl pipăiau, mii, milioane de guri rinjeau... Se ridică brusc, stînsse țigara în scrumieră și trecu în dormitor. O clipă îl fulgerase gîndul să recunoască, să-i spună: „Da, ai dreptate, sînt un zero” — dar în fața ei nu făcu altceva decît să zimbească, spusese o anecdotă stupidă și trivială, iar ea îl răspunse rîzînd, bătînd din palme și întinzînd brațele spre el. Era din nou ea, uitase ceea ce citise — pentru că într-adevăr citise, îl asemuia pe el un ciine prionit numai dintr-un impuls obișnuit el, ca să arate că gîndește, că studiază, așa cum se manifesta cînd leșea la brațul lui, ca să demonstreze că nu luase o toantă, numai pentru că este fiica cutăruia... Dar toți cunoscuții lui îl compătîmeau numai pentru că era nevoit să ducă o asemenea căsătorie, pentru că în el exista, sau mai precis existase ceva care ar fi putut fi ceva. În rest, îl tratau ca atare, adică își puneau măștile sau îl ocoleau.

Tînărul cu „numeroase perspective”, cum fusese caracterizat public, într-un trecut nu prea îndepărtat, luncă în tre brațele soției sale, scrișînd din dinți neputincios. Abia de acum, pentru mine, devine un personaj interesant. În neputința lui, ca un fel de datorie ce se plătește întotdeauna.

CORNELIU ȘTEFANACHE

„JUNIMEA” - DEBUT

Acum 330 de ani, meșterii tipografi Dionisie și Atanasie instalau, la Iași, primele „teascuri” ale „tiparului” de la Trei Ierarhi. De-a lungul secolelor, editurile și tipografiile ieșene au trimis în bibliotecă și librării sute de titluri, printre care s-au aflat cărți de o importanță deosebită pentru cultura românească. De la Varlaam la Sadoveanu, de la Dosoftei, Cantemir, Asachi, la Alexandri, Creangă, Maiorescu, de la Kogălniceanu, Xenopol, Hădeu, la Vasile Conta, C. I. Parhon, Oct. Mayer, de la Jacob Cibac și Al. Philippide la Petru Poni și Ionuț Jordan, numeroși scriitori și oameni de știință de prestigiu și-au încredințat lucrările spre tipărire instituțiilor editoriale ieșene.

Sărbătorind cele 33 de decenții de activitate editorială ieșeană, EDITURA „JUNIMEA” va prezenta astăzi 16 mai, la Librăria Centrală din Iași, primele ei zece cărți: G. IBRĂILEANU: „Spiritu critic în cultura românească”, MIHAI DRAGAN: „Aproximații critice”, N. TATOMIR: „Melos”, MIHAIL SABIN: „Incerul și măscăriciul”, TITU CONSANTIN: „Ora Incheriții”, TUDOR URU: „Peisaj cu vaporas”, SERGHEI ESEININ: „Scrisoare mamei”, MIHAI URSACHI: „Inel cu enigmă”, FLORIN MIHAI PETRESCU: „Între pămînt și stele”, CONAN DOYLE: „Memoriile lui Sherlock Holmes”.



AL. PHILIPPIDE

Secolul XX (nr. 2, 1970) îi consacra lui Al. Philippide un sincer și entuziast omagiu cu ocazia împlinirii vârstei de 75 de ani. Viadimir Strelina face câteva observații de real interes încadrînd personalitatea scriitorului în circuitul literar românesc alături de Lucian Blaga, Ion Barbu, G. Bacovia, V. Voiculescu ș.a. Criticul delinse exact poezia de debut: „sumă de culturi și gesturi literare, a căror intelectualitate (e) caracteristica lor comună”. Poetul nu cultivă spontaneitatea, ci are gustul meditației filozofice, iar „Timpul intern și timpul istoric sînt realitățile care se combină în noua și statornică ipostază de poet al lui Al. Philippide”. Un portret moral și spiritual realizat de Dan Hădălică: „este în lîngă poetul o distanță pe care o împune, cred, gravitatea idelii; concentrarea acestor ochi rotunzi, pironiți peste timp, cu un fel de nobilită tristă, cu un fel de fatidică obstinare, ce cheamă oare în minte, dacă nu obrazul michelangelic al unei Sibile? Poate, cea mai gravă dîntre ele...” Eseiul Nicolae Bădălică face o incursiune prin lirica poetului ajungînd la concluzia că „Al. Philippide nu este doar un poetă doctus, ci un poetă poetarum”.

ÎN DISCUȚIE: FOLCLORUL

Numărul din 8 mai 1970 al revistei „Contemporanul” își deschide paginile unei utile dezbateri privind pericolul alterării autenticității creațiilor folclorice. Deși multe din afirmările participanților la discuție nu s-au făcut pentru prima oară (înșiși Cronica a atras atenția asupra denaturării cîntecului popular ori a improvizației și prostului gust din producția de artizanat), ceea ce dovedește că cei care promovează impostura în creația folclorică reacționează greu la sugestia avizate, să sperăm că reabordarea acestor probleme va provoca.

MOMENT

PERSONALITATE

În sfîrșit, o acțiune constantă de salvare a ceea ce a rămas intact din fondul tradițional al valorilor populare. Menționăm câteva din propunerile care au ca scop considerarea nouă a folclorului: o arhivă a artei populare realizată prin muzee specializate, un corpus de folclor literar și muzical, concursuri de creație pentru stimularea artiștilor amatori, emisiuni TV realizate în colaborare cu Institutul de etnografie și folclor, o cronică împotriva falsului folclor, în *Contemporanul*.

Orice revistă tinde să-și cristaliceze, în timp, o personalitate distinctă, să se definească în circuitul cultural. Procesul de cristalizare necesită din capul locului un spirit de orientare, o formulă, o direcție literară posibilă. Toate revistele din trecut (*Viața românească* ca să dăm un singur exemplu) au avut la bază un spirit critic clarvăzător, de atitudine, exigent, o conștiință trează. Multe din revistele noastre au deja personalitate, dar unele din ele nu pot fi separate de altele. Sfera de preocupări tinde să se suprapună, iar combaterea măruntului localism nu intră în atenția lor. Revista *Orizont* (nr. 3) este în acest sens un exemplu semnificativ. Aceleași articole „bănăne”, aceleași versuri care par a fi scrise de un singur autor. Cristalizarea unei personalități nu devine în acest caz posibilă. Spiritul de selecție funcționează la întâmplare. Sentul unei reviste este nu de a încuraja mediocritățile, ci de a promova valorii. Personalitatea este efectiv determinată de superioritatea spirituală critică, de orientarea lui, de curajul în fața producțiilor care nu intră în sfera valorilor autentice. Un studiu comparativ avînd ca temă personalitatea revistelor literare ar trezi un interes imens și ar fi un prilej de meditație.

Pe L. Morrison îl interesează în primul rînd omul, de aceea caută locurile în care atmosfera să fie eliberată de aerul oficial al întîlnirilor. „Nu am bani și asta poate apărea bizar celor pentru care americanul este un om de o mie de dolari în sus, dar nu acesta este aspectul esențial al călătoriei mele. Mă întretin cîntînd, dînd interviuri stațiilor de radio și televiziune, povestînd. Doriința de a face ceva folositor mă determină să povestesc oamenilor dintr-o țară ceea ce am văzut în altă țară. Am astfel satisfacția de a fi un purtător de cuvînt al unor sentimente ce aparțin oamenilor de pretutîndeni...”

„Cît de interesant este să revii într-un loc după o absență de cinci ani! (Lloyd Morrison vine pentru a doua oară în România) n.n.). Cei pe care l-am cunoscut atunci s-au maturizat. Este un proces fascinant, impresionant. Aveți un popor mînuț. Voi scrie o carte despre călătoriile mele în care România va avea o pagină frumoasă...”

Poate că proripite cuvînte îl caracterizează mai bine ca orice pe globe-trotterul și pe omul Lloyd Morrison.

ASTRA

continuă să găzduiască coloratele însemnări ale pictoriței Lucia Dem. Băldăescu, care a traversat un îrmînit anotimp de artă, prima jumătate a acestui secol. Notele artiștilor lîmbnă buna dispoziție a rememorărilor sale despre oameni pe care l-a cunoscut, sau referiri la opere de artă celebre, sau mai puțin celebre, precum și cu referiri la pagini de exegeză. Naturalitatea cu care se conduce în galerii lămoase, apropierea familiară de opere cunoscute azi de toată lumea, toată această abundență de date referitoare la o lume pe care anul au mîlțai-o, fac din lectura însemnărilor un moment cuceritor. Iată, la întîmplare, un pasaj despre lucrări și personaje mai mult decît ilustre (se vorbește de vizitarea expoziției O sută de ani de pictură franceză): „Dacă lepurele lui Rousseau stîteau la usă, ca un căfel cuminie, care nu avea voie să latre ca să nu deranjeze stîpînii, apoi nenorocul de Gauguin era surghiunit pe scara de serviciu. Nu-l zăreau de-ajul dacă eral atent, urcînd treptele. Mî-amîntesc de niște frumoase tonalități roșii, văzute cu coada ochiului... Era lare încomod să le duci să-l contempli. O soartă potrivnică continuă să-l bicule și azi pe Gauguin, judecînd după articolul din 1947 al președintelui Salonului de Toamnă, Francis Jourdain, care comparîndu-l cu Van Gogh, îl contestă inteligența și sensibilitatea, ceea ce este o crunță și strigătoare nedreptate”.

Convingerile estetice ale artiștilor nasc adesea enunțuri zellemitoare la adresa unor precepte critice, care fac voă: „Deci, să vă spunem acum, care este miezul acestor „valori” intranșante create de dl. Berenson. D-a sa își închipuie că esențialul la o operă de artă, ca să fie viabilă, este posesia celor trei dimensiuni, ca în afară de lantul vizual să aibă, sau mai bine zis să-și dea senzația unui zălț pipăit atraq atenția că a sa se referă la pictură, nicidecum la acuplură — iar dacă tabloul nu are decît două dimensiuni, din pămînt, din lărb verde, să cădăm să punem și pe-a treia, dacă nu voim să se ducă la naiba toate calitățile plastice ale tabloului”.

Am dori ca spiritul de observație al artiștilor să se apropie, în numerele următoare ale revistei, cît mai grabnic de vremea noastră...

ȘTIINȚĂ ȘI UMANISM

Iată o temă pasionantă, încorporată unei rubrici permanente a revistei *Contemporanul*, susținută, cu înaltă chemare, am sîce de acad. Grigore Moisil. Adversar notoriu al anobismului științific și al gîndirii doct sofisticate, cultivînd acțiilor paradoxul într-o ironădă continuă împotriva locurilor comune, atînînd calea idelilor atunci cînd din banalități devin preludecii, eminentul savant oferă un ciclu de remarcabile tablete. Una recentă, intitulată „False opoziiți” subînțiază oportul tot mai substancial al computerelor și în general al științelor exacie la avansul științelor sociale-umanistice. Denunțînd falsă opozitie dintre acestea din urmă și științele „exacte”, distinsul semnar al rubricii pledează pentru întelegerea caracterului complementar al științelor. În ansamblul lor, în prospectarea fiecărei zone a cunoașterii. Concluzia, deși surprizătoare, capătă caracterul unei revelații: „Scriu pentru un necunoscut elev al unui liceu din țară, interesat de epiglotologie sau filologia greacă, de gramatica latină sau de arheologie. Pentru cel ce va veni să fie student la facultatea de matematică și care întrebă fiind: de ce ai venit la facultatea de matematică, va răspunde: fiindcă mă interesează științele umanistice”.

Extrapolînd, am îndrăzni să vedem, în perspectivă, studiul matematicii drept o pasiune cu finalitate în domeniul creației poetice, întelegădă ca modalitate de comunicare în contextul civilizației și gîndirii contemporane.

Ceea ce nu vrea să fie deloc o glumă. Deolitei, Ion Barbu este, într-un fel, un ilustru precedent.

GLOBE - TROTTER

Este foarte greu de definit un Globe Trotter și cu atît mai greu de surprins personalitatea lui Lloyd Morrison care, cu originalul său ruc-

N. IRIMESCU



SCRISOARE

Știi că în orașul Călan n-a mai apărut revista *CRONICA* din luna Ianuarie curentă și că în luna aprilie așsumita revistă n-a apărut în întreaga județ Hunedoara? Pentru procurarea revistei soliciți sprijinul delegaților, turizilor și al altor binevoitori. Revista m-a fost adusă din Cluj, Timșoara, Arad... Țin să precizez că semnatarul acestor rînduri este un abonat!!!

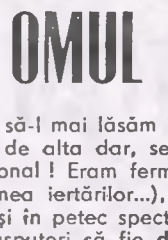
Cine se face vinovat de o asemenea stare de lucruri? De ce o revistă provincială este tratată de marii diluzorii presei, ca o cemață-reasă?

Vă propun să reactualizați o veche tradiție în difuzarea revistelor românești: legătura directă între redacție și abonat. Acest intermediar inutil, care este *Difuzarea presei*, face de multe ori deservicii, ați cititorilor cîi și revistelor. Cu aleasă considerație.

IONEL AMĂRIUTEI

strada Florilor, nr. 12  
Călan, județul Hunedoara

SPORT



OMUL NOSTRU DE LA „SPORTUL”

Scriam, în foiletonul trecut, c-ar fi timpul să-l mai lăsăm în pace pe dumnealui, specialistul Rusescu — nu de alta dar, se ivește pericolul de a-l transforma în... erou național! Eram ferm hotărît să-l iert (sosește, odată și odată, vremea iertărilor...), dacă nu și-o făcea din nou cu mina lui, dîndu-și în petec spectaculos, exact în clipa în care s-a străduit din răspuțeri să fie domn și demn și aristocratic și academic și urban. Ziaristul Rusescu mă onorează, în „Sportul”, cu o notiță elegantă, în care, fără a-mi pronunța numele, mă pune la punct atît de strașnic încît... m-am prăpădit de ris! Așa după cum fiecare echipă de volei — o știe și Rusescu — are în componența ei ridicători și trăgători, așa și fiecare propoziție s-ar conveni să aibă subiect și predicat — amă-nunt pe care omul nostru, ziarist (cu poză) nu-l prea știe. Îngăduiți-mi să citez din notița cu pricina o frază-perlă ce dovedește că stimabilul posedă limba română la fel de bine ca subsemnatul patogoneza meridională: „Mi se povestește dintr-o sursă — în general demnă de încredere — că, într-o revistă, mi se pare, din Iași, cineva încearcă să mă someze să-i clarific niște nedumeriri personale și poate definitive, în aceste coloane. Afînd din aceeași sursă că este vorba despre o obsesie aparte — apariția fotografiilor în ziarele de mare tiraj — și negăsinnd altă explicație la insistențele respective omul vrea să i se facă publicitate”. A naibii treabă! Încă o dată se vede că toată pasărea pre limba ei pierie! Dacă analizăm logic fraza în chestiune (subliniată de noi), ajungem la panseuri de genul „nu-i frumoasă, da-i bătrînă” ori „de departe pare urîtă, dar de aproape te convingi”... Un verbuluț predicativ de sămîntă dacă presăra autorea între respective și omul (ceva în genul *socot, cred, consideră că*), atunci ieșea o frază chiar mai perfectă decît nasul Sportpatrei, o frază pe care s-o poate în inimă și-n gînd toți sportivii de performanță deveniți gazetari specialiști (cunosc pe cineva oare practic dezacordul gramatical cu o consecvență demnă de cauze infinite mai bune — dar, deocamdată, îl mai las: se pare că încă e în termen de garanție). Toleranța față de agramatism în paginile unui cotidian de mare tiraj nu rămîne fără urmări: incultura, ca pecinginea, se proliferază! Probe? Iată-le: la aceeași rubrică (volei) supratitul articolului paginat sub nota lui Rusescu sună ca-n scrierile parodiante de Tudor Mușatescu: „Marginali la turneul final...” (cu un singur ! !), iar din titlul propriu zis lipsește o virgulă cît sala Floreasca. Și

toate acestea într-un ziar al căru nivel intelectual a crescut evident în ultimii ani, într-un ziar condus de un redactor șef a căru cultură n-o pune nimeni la îndoială. Dimpotrivă.

...Cît despre conținutul notiței ca atare, aici nici nu mai știu ce să cred. Ori Marcel Rusescu n-a înțeles iotă din ceea ce i-am reproșat pînă acum, ori se face a nu pricepe. Din partea mea, să-și publice poza unde vrea, fie și-n „Gazeta Cooperativă” și-n „Albina” și-n „Femeia” (o singură publicație rog să fie scutită, din motive lesne de înțeles: „Limba Română”). i-am reproșat gazetarului improvizat nu consumul de plăci zincografice (imens, dar, la urma urmei, tolerabil), ci faptul că a indus în eroare cu bună știință publicul larg, învinuind „Penicilina” de practică necinstită atunci cînd, la Iași, a învins pe „Rapid”, precum și întoarcerea de 180° pe care, cu grație de balerin, a efectuat-o după ce formația ieșeană s-a instalat pe primul loc și a cîștigat campionatul. Atitudine care, evident, nu poate avea nimic de a face cu termenul de specialist. Mai degrabă cu un cuvîntel de multă vreme compromis: oportunist.

Și cu asta, o dată pentru totdeauna, punct. M-am săturat să ofer, săptămînal, lecții de etică și gramatică. Doar există, pentru aceasta, școli elementare, manuale gratuite ș.a.m.d.

M. R. I.

P.S.

Golul pe care l-au marcat jucătorii jugoslavi în poarta lui Adamache este absolut identic cu acela (perfect valabil) înscris în prelungiri de Feijenoord: henț în careu, avantaj, șut în plasă. Mulți dintre cronicarii noștri au ocolit cu delicatețe neplăcutul moment în care fotbaliștii din țara vecină ne-au învins (de fapt) pe teren propriu. Cu atît mai mult se cuvin apreciate curajul și obiectivitatea și promptitudinea lui Cristian Topescu. Diagnosticul lui a fost exact și cinstit. Cît despre declarația lui Angelo Niculescu („Dacă portarul jugoslav nu era în formă, distîng la două-trei goluri diferență! !), dați-mi voie să consider ce-l puțin o îndelicatețe. Nea Angelo s-a pus în hazlia situație a aceluia care strigă din răspuțeri „la-l de pe mine, că-l omor !”

CULTURA GENERALĂ

(urmăre din pag. 1)

în licee de elevii secției umanistice, matematicianul și logicianul român preconizează o istorie a științei universale, a filozofiei, a organizării economice etc., pentru toți elevii liceelor, inclusiv cei de la secția științifică. Altfel, locurile din acest domeniu se răsfrîng în concepțiile, viața, preocupările și activitatea „specialiștilor” cu un orizont prea strîmt.

În preajma examenelor de bacalaureat, al căror program a fost de curînd anunțat pentru sesiunile din acest an, în preajma selecționării candidaților ce urmează a forma un nou contingent de studenți, aceste preocupări privitoare la noțiunea de cultură generală sînt cu atît mai mult justificate. Căci de cultura generală a generațiilor noi — înțelegînd prin cultura generală tocmai capacitatea de orientare la nivelul ansamblului contemporan al cunoașterii — atîmă în mare măsură succesele de viitor atît în domeniul condițiilor materiale ale existenței, cît și în acela al perfecționării individului și societății, în sensul profund al principiilor de esență ale socialismului.



## convorbirile „cronicii“

### ...cu IULIA HĂLĂUCESCU

Casa ei e de fapt un imens atelier. Atelierul ei se sprijină pe umărul muntelui, așa cum munții Moldovei cu legendele lor vechi și mândriile lor contemporane se reflectă în arta ei. Iulia Hălăucescu e, înaintele de toate, un viguros rapsod al monumentalului nemțean.

— Cu privire la robustețea picturii dumitale, Iulia, parcă anume adaptată cutezanțelor din jur, care ar fi atributele feminității în pictură?

— Nu încerca să fii insinuant. Referindu-ne la pictură, Lucian Grigorescu, de pildă, e mai feminin în sensul alintării nuanțelor și al vibrării lor dect, să zicem, Nutzi Acontz. Cavaleri ca totdeauna, bărbații ar vrea să ne rezerve nouă, femeilor, niște treburi pe care greșit toți le credem mai ușoare: decorativismul intim, tapiseria, modele, ceramica, jucăriile... hm! poate niscaiva flori, ceva peisaj, hai, fie și pictura pe sticlă. Grija aceea am putut-o verifica recent pe propria-mi piele când un coleg — nomina odiosa — cu care aveam un contract comun pentru o pictură monumentală, m-a tot... cruțat până m-a redus la o partici-

pare formală. Asta ca să nu simt pe umeri greutatea genului! Firește că, la rândul meu, i-am cruțat temerile, lăsându-i liber tot spațiul.

— Totuși, cu penelul în mână ești foarte bărbătoasă.

— Încă o infirmare a presupunerii de adineori. E drept că, pictând, cheltuiesc o mare energie, dar nu de natură tehnică ci conceptuală. Mă străduiesc să fac o artă filtrată prin spirit, să spun ceva; sint pentru arta de concepție iar nu pentru cea practică ca un joc al combinațiilor caleidoscopice, poate frumoase dar întâmplătoare. Să fie asta o ambiție pur masculină? Știi, îmi place speculativa ipoteză cu Shakespeare — femeie; nu cred în ea, dar îmi place așa ca presupunere. La urma urmei, de ce Bacon și nu o Françoise Sagan de pe atunci? Și tot așa, din... amuzament feminin, tezei lui Teilhard de Chardin „pour l'homme, la femme c'est la chair” îi opun declarația cinstită a Hemingway la primirea premiului Nobel, prin care recunoaște că a frustrat-o pe scriitoarea daneză Karen Blixen, care îl merita mai curînd. Asta, așa

ca să incit vanitatea tovarășilor noștri de inspirație. În rest...

— Știu, te preocupă filozofia. Dacă nu făceai studiul de specialitate, ajungeai la „ciclul Blaga”?

— Întii mi-a plăcut pictura și apoi filozofia. Scara pe care încerc să pășesc e făcută din aceste două paralele. La Blaga am ajuns mai întâi prin poezie, iar la poezie m-a condus pictura. Blaga e pictural pentru că e om al pământului în cel mai cuprinzător înțeles, mai precis al pământului românesc. Poezia lui e

ca să incit vanitatea tovarășilor noștri de inspirație. În rest... sunet și culoare. Găsesc în ea imagini răscolitoare și un anume fior de ceva durut, aceea tristețe metafizică pe care mi-o transmite de pildă și muzica lui Beethoven.

— Ca să te înveselesc un pic: ești ambițioasă?

— Grozav, în ce privește pictura. Incolo, sint o neajutorată. Mi-ar fi plăcut să pot fi indiferentă. Indiferența e un ideal pe care n-o să-l ating și de aceea nu mă cred în stare să fac ceea ce înțeleg unii prin carieră. Într-o noapte întregi în atelier, mă cert cu mine, într-un conflict cu lucrările când nu reușesc așa cum le-am văzut înainte de a le începe, dar când ies de aici, sint o timidă, iar când descind în București, de pildă, mă ia cu... frig. Cred că înțelegi de ce.

— Înțeleg; fiindcă ești... acuarelisă.

— Acuarela e mai curată, e spontană, pe când uleiul cere gospodărie. În acuarela nu există reveniri, ori despic marmura dintr-o unică lovitură, precis, ori arunci totul. Poate că, în fond, sint o comodă, deși ambiționez să realizez în ulei ceea ce am impresia că am reușit în a-

cuarela.

— Te intimidează critica?

— Da, când mă ia de sus. Mi s-a întâmplat ca o fată de ceva peste douăzeci de ani, pe considerentul că face cronica plastică la o revistă bucureșteană, și are tupeu de capitală plus multe gablonzuri pe ea, să mă jighească prin felul de comportare și mai ales prin superficialitate. Am reacționat prin tăcere... provincială, dar în altă situație un coleg bucureștean a pus-o la locul ei într-un mod care m-a făcut să-l invidiez. Văd în criticul de artă un prieten care te ajută să te poți realiza deplin. Fiind prieten, te poți chiar certa cu el, așa cum n-o poți face cu un străin.

— De n-ai fi fost pictoriță, ce-ai fi dorit să fii?

— Arhitect. Temperamental, sint împotriva aventurii în artă. Îmi plac treburile ce dau impresia definitivului, a împlinirii. Poate de aceea îl preferiez pe Cezanne. Și îmi plac toți cei care se zbat să construiască în domeniul lor de muncă, mai ales atunci când o fac cu bun gust.

— Apropo de asta, constată la dumneata un rafinament de ambianță. Are vreun rol în creația artistică?

— Fără să vreau, înmagazinăm imagini, firește din mediul ambiant. Cu ele apoi construim. Pe această linie mă distigă acel „dialog al omului cu obiectele” în numele căruia luptă un Vasarely sau Bauhaus-ul. As aplauda inițiativa ca pe lângă fiecare fabrică să stea un artist plastic, răspunzător de estetica fabricatelor.

— Și acum, ceva despre public.

— Precizînd de la început că nu spun asta fiindcă gazda mea e revista CRONICA, dar de fiecare dată mă impresionează fuziunea cu publicul de la Iași. Cele mai temeinice succese acolo le-am cunoscut și de aceea mi-e drag acest public cald, prietenos, cunoscător și mai ales preventiv. Sint pietreancă,



trăiesc între munti, dar de fiecare dată îmi doresc să expun la Iași. Cred că nu exagerez dacă afirm că iubesc ambianța ieșeană.

— Și ce urăști?

— Snobismul în artă și prostia în toate, din care decurg multe.

— Ți-e frică de ceva?

— Da. De sentimentul inutilității și de singurătate. Cu riscul de a părea prețioasă, voi aminti o frază care mi-a plăcut dintr-un articol al lui Roger Garaudy: „Indiferent dacă e Beethoven, Van Gogh sau Karl Marx, omul nu se poate mulțumi să se bucure și să sufere singur. Insingur-

rat, darul divin al creației încetează de a mai exista. De aceea, creatorul luptă veșnic să deschidă breșe în orizontul său pentru toți cei care vor să fie alături de dînsul”.

Ceramică veche, pictură veche pe sticlă, sculpturi vechi în lemn, stihuri de baladă și borangic de legendă interesate ca într-o virtelniță de șezătoare românească. Și în mijlocul lor în vraștea de culori, pictorița. Iedera casei a început să fure din verdele crud al muntelui. E o primăvară, ca în acuarela.

AL. ARBORE

### ...cu NEAGU RĂDULESCU



vorbă. Cum am reușit să-l imobilizez o clipă, l-am și întrebat:

— Neagu Rădulescu, se poate să stăm nițeluș de vorbă?

— Mai e vorbă?

— Păi eu vreau să fie.

— Spune-mi, ești moldovean?

— Oltean, muntean și moldovean.

— Eu sint oltean de lângă Călmățuul lui Zaharia Stancu, dar sint mort după Moldova.

— De ce?

— Pentru că e însorită.

— Muntenia nu e?

— Știi ceva, Prutene? Noi trebuia să ne întâlnim la Focșani. Teren neutru, altă viață.

— Neagule, allai că trebuie să-ți apară un volum antologic de proză.

— Apăru, poate s-a și epuizat. Se cheamă Un cântec bine crescut, și e o selecție din nuvelele mele.

— Cum s-a lăcut cartea asta?

— Grijuile, și ca să n-o doară prea mult capul, editura avu grijă să-mi pieptene sănătos volumul.

— Va să zică, Un cântec bine scăzut...

— Dar nu-i nimic. Eu le țin la dispoziția vreunei edituri mai de curaj, dacă s-o găsi. Pin-atunci, fac caricatură.

— Spune-mi, scrii între două desene sau desenezi între două romane?

— Nu. Scriu și desenez în același timp. Nu se vede?

— Ba se. Dar mă doare mai demult o întrebare: am impresia că ai darul ubicuității. Ești prezent concomitent în 113—114 locuri pe secundă. Cum se face?

— Ulte-asa. Se face. O spuse și Baranga. Sint ruddă cu Fantomas, asta e. Și pe

urmă, de când mă știu, dorm puțin. Merg pe antilene. Frecventez rar rezervația scriitoricească de pe Calea Victoriei condusă de madam' Candrea, și de aceea am timp.

— Totuși, ai încercat vreodată să sial locului?

— Nu! Pentru că mă sună Dinu Sătaru să-mi povestească ce-a mai lăcut Barbu și pe cine a mai vîrît în școala de la Sfîntul Sava (urma-re la Princepele).

— Timp liber zici că ai? — De loc. Trebuie să scriu și să desenez: m-am înhamat la o muncă de factură, să zic așa, călinesciană, ivașciană, pîrulesciană: am anunțat Istoria literaturii române (de la Coresi pînă la Vintilă) în caricaturi. Îți dai seama? Îi am pe toți în mînd.

— Adică la mînd... — Adică la mînd, da... Cu alte cuvinte... „le-o coc”.

— Coace-le-o. Dar cu rubrica „Turnul Babei” cum fu?

— Nu știu dacă știi, ea a avut o serie și mai veche decît cea la care te gîndești. În 1940. Au venit niște vremuri peste ea și s-a dus. A trebuit să existe un scriitor de mare talent ca Eugen Barbu la conducerea Lucașăruului pentru ca Turnul Babei serie nouă să apară. Pentru cei care o populau, o li fost, nu zic, supărătoare; dar publicul o agreea. Și pe urmă era, cum să spun... eficace. E-fi-ca-ce.

Tot ce scriam acolo se debatabe și azi, la modul serios, în presa cotidiană. E o performanță valoroasă.

— Văd că modestia e la tine ceva patologic.

— Mă tîmiez serios, nu? Ce vrei, sint un lector fidel al revistelor noastre. De acolo am învățat treaba asta.

— Cum primiși desființarea rubricii de la Lucașăru?

— Cum am primit altele altele. De altfel, „Turnul” a avut un drum f. curios: de la Pitești a coborît spre

Capitală și după aia a luat-o-n sus spre Bacău. Aici e foarte bine. Se poartă. Sint la modă. Scriu soțiile, nepoții, cumnatele verișoarele...

— Și care-i viitorul rubricii, găzduită acum de Adeneu?

— Viitorul? „Turnul” va apare curînd în două volume, seria veche și cea nouă. Volume cartonate. Avem carton. Doar cu hîrtia o ducem mai prost.

— Care e după părerea ta rolul și ponderea pe care trebuie să o aibă umorul într-o revistă literară?

— De ce să vorbim despre ce nu există? Ne-am obișnuit să acordăm umorului cîte o pagină, cîte un colț cînd și cînd, ca la săraci, pe lângă ușa a din dos. Și ce util e, și cîtă nevoie avem de el!

— Ce-al întreprinde în direcția asta?

— Eu? Dar cine sint eu? Un condei acolo, un condei supărător.

— Devii modest, nu te prinde. Dellnește-mi, te rog, umorul.

— Umor este exact ceea ce lipsește de pe piața literară. Asta e umorul, n-ar mai fi!

— Dar fotbalul ce e? (Răspunde-mi însă calm, nu te aprinde).

— Fotbal este oi. O gîrgăriță de piele bătută de 22 în chiloși. Barbut pe gazon pentru 80.000 de spectatori plus x telespectatori, telespectatoare cu plozii și cotoii respectivi. (Aici Neagu Rădulescu trage cu piciorul, plin de nădu, sticlei de Pepsi).

— A propos, auzii că pleci în Mexic, la Campionat...

— Baliverne. (Mă luși la punctul slab, ai?) În Mexic au să plece, cum se obișnuiește, burserii de profesie, aceste inofensive geamantane ale echipei naționale. Am cîștigat concursul Urzicii „Ce caricaturist dorii să plece în Mexic”, dar la urmă mi s-a spus că totul a fost de fapt, un fel de banc. Adică cititorii care m-au „votat” au marșat la o păcăleală. Și ei și eu am fost „trași în plept”.

— Să revenim în România. Ce te deranjează în viața noastră literară?

— Scurt?

— Scurt, dacă vrei.

— Scurt: că un scriitor ca Eugen Barbu nu conduce o revistă literară.

— Dacă-l li jurku, ce premi ai da?

— Ce-ș nebun? Ai ceva cu mine? Vrei să-mi pui pale-n cap și să le dai foc? Vrei să-mi faci dușmani toți scriitorii?

— Totuși, Neagule, măcar un nume...

— Bine, dar nu-l scrii acolo. I-aș da premiul lui... (Îmi sopoște la ureche numele unui foarte serios scriitor contemporan).

— Spune-mi, pentru că sintem la capitolul agresivitate, cum te împaci cu scriitorii pe care-i „tragi în caricatură”?

— Vezi șoarece. Vezi pisică.

— Curios. Pe mulți doar îi desenezi chiar mai simpatici decît sint.

— Dragul meu, majoritatea sint sensibili ca fecioarele asudate de la ceaurile dansante.

— Tot în legătură cu caricatura mai vreau să te întreb ceva. Ai reimpus în ea desenul „curat”, tradițional. Știu că e o atitudine programată. Explică-te.

— Ce e asta desen tradițional? Iser, Jiquid, Sell, Kapralic, Ross, Sava, Anestinată, fiindcă știau să deseneze sint tradiționali?

— Cînd spun „tradițional”, înțeleg un desen „lizibil”, o caricatură descifrabilă, clară și cu virtuți plastice. Un desen personal.

— Așa da! Sint pentru personalitate în caricatură. Sint pentru „marca fabricii”! Nu toți la fel: stas 301. Mie-mi place ca atunci cînd X de pe stradă la ziarul să spună imediat: A, asta e Neagu. Nu sint pentru primitivism. Am rămas la principiul lui Leonard: arta reprezintă frumosul. Eu practic caricatura cu adresă. Ce-ar fi să desenez un ghivent și trei șaibe și să scriu dedesubt: Bănică, Mariana Mihaș, Dana Comnea și Ilinca Tomovoreanu în Nunta lui Figaro? Bănică — ghivent?

— Poate de la un ghivent i s-o fi tras...

— Mai știi?! Oricum, eu nu pot să desenez neandert-holcește.

— Citești toate revistele?

— Toate, deși nu merită.

— Chiar și pe cele în care ai caricaturat?

— Mă rog, și de ce le citești pe toate?

— Să văd la ce nivel plutesc marile cargoboturi literare, cînd încep să li se pupule\*, și cui i se mai rup brăcinarii. Și p-ormă, mă amuză și mișcările.

— Dar literatura, literatura, ce înseamnă pentru tine?

— Ceva care trece înțel prin sufletul cititorului și abia pe urmă pe la casierie.

— Pari un ins vesel, Neagu Rădulescu. Dar cine ești?

— Sint Neagu. Joc teatru. Mîmez veselia. Sint o mitralieră cu gloanțe de grafit.

— Cum de nu scrii teatru?

— Am printre hîrjoage o piesă, Străvezia doamnă Hong Kong. E concepută la patruzeci de grade temperatură — eram la Colentina, la contagioase, cu ocazia unei gripe asiatice. Nu e terminată (piesa). Aștept să mă fac odată 40 de grade ca s-o termin. Teatru se scrie la mare tensiune și temperatură.

— Acum cîte grade ai?

— Vreo 37...

— Și ce pregătești?

— Ediția a doua Un balon ridea în poartă, romanul Napoleon fugea repede...

— Și el...!

— Stai că mai am: ma nografia Matisse și Fotbal cu piine. Mai trebăduiesc și la un roman de actualitate: De doi lei ferice. A propos, poată cunoști vreo editură pe care s-o intereseze și rentabilitatea, nu doar planul de pe hîrtie.

— Dacă aliu ceva îți dau un telefon.

— Poate mă mai întrebi ceva, că mă grăbesc.

— Cine și-a făcut această frumoasă fotografie melistofelică?

— Liana Grill.

— Mulțumesc.

— N-ai pentru ce.

GEORGE PRUTEANU

\* gest



## CURTIER

20 DE ÎNTREBĂRI  
LUI ALAIN DELON

La 34 de ani, în culmea gloriei cinematografice — când tocmai a terminat „Cianul sicilienilor” cu Gabin și Ventura — îndrăgitul Alain Delon se pregătește să apară ca producător și, în același timp, actor într-un film cu Bel-mondo.

Sosit pentru câteva zile la Buenos Aires, el a fost pur și simplu... dezbrăcat de către multimea (evident, sexul frumos) venită în întâmpinarea lui la aeroport.

— În ce roluri vă preferați filmele?

— În roluri de văduv tenebros neconsolat. Cel puțin așa cred.

— Dacă vi s-ar face o statuie, în ce poziție ați prefera să pozați sculptorului?

— Detest statuile. Un bust reprezintă pentru mine moartea.

— Sinteți superstitios?

— Aproximativ. Mi-a rămas din lunga mea sedere în Italia obiceiul de a mă lăsa în vraja superstitioasă.

— Care vă este cea mai regretabilă amintire?

— Demista generalului de Gaulle.

— Și cea mai plăcută?

— Nașterea fiului meu.

— Sportul preferat?

— Cursele, întrecerea în alergări cu cini mei.

— Aveți între două filme câte trei luni de odihnă?

— Sunt incapabil să mă odihnesc. Accept sfatul lui Cocteau.

„Să te odihnești făcând altceva”.

— Dacă nu ați fi actor, ce ați vrea să fiți?

— Ziarist. Cred că aș fi redactor-șef.

— Ce rol v-ar incanta într-un nou film?

— Povestitorul din „În căutarea timpului pierdut”, dacă Visconti ar aduce această capodoperă proustiană pe ecranul său.

— Dar în teatru?

— Regele Lear.

— Ce personaj din istorie vă fascinează?

— Napoleon Bonaparte.

— Cite filme ați făcut până acum?

— Vreo 20.

— Pe care le preferați?

— „Ce bine e să trăiești” al lui René Clement și „Samurail” lui Melville.

— Ce înseamnă pentru dv. „prietenie”?

— Înseamnă sarea în bucate.

— Care a fost primul dumneavoastră film?

— Un film pe 8 mm, turnat în 1950 la Bourg-la-Reine de tatăl unui bun prieten.

— Care este cel mai frumos cadru primit vreodată?

— Cel pe care mi l-a făcut grația la 30 septembrie 1964. (Este vorba de băiatul său, Anthony).

— Care, vă este cea mai dragă fotografie a dv.?

— Una în care sînt gol-gol pe o blană de urs; aveam ...2 luni.

— Care vă este cel mai antipatic rol interpretat?

— Cel din filmul „Jeff”.

— Care vă este cel mai mare defect?

— Că nu am simțul umorului.

— Sinteți cel mai frumos actor francez?

— Nu. Acesta este Michel Simon. Dar am ajuns prea departe...

— Multimea a pătruns în biroul unde presa „îl interoga” cu asprime, acaparându-l totalmente neuitatului „samurai” al ecranului francez: Alain Delon.

## „TEATRUL ȘI CULTURA”

La Timișoara a avut loc în zilele de 9-10 mai crt. cea de-a doua ediție a sesiunii anuale de comunicări pe tema „Teatrul și cultura”.

Au fost prezentate peste 20 de comunicări privind în special relația teatru-public.

Cu acest prilej, Teatrul „Matei Millo” din Timișoara a prezentat spectacolele „Rala sălbatică” de Ibsen, Teatrul german de stat — plesă „Seful sectorului sulite” de Al. Mirodan, iar Teatrul maghiar de stat — „La lumina trănietului” de Nemeth Laszlo.



## BARANGA LA PITEȘTI

Teatrul „A. Davila” din Pitești și-a propus să omagieze în fiecare an o personalitate a dramaturgiei noastre. Inceputul a fost făcut cu Aurel Baranga, care tocmai aniversază 40 de ani de activitate literară și un sfert de veac dăruit teatrului.

Dacă un simpozion pe tema „Aurel Baranga — scriitorul, cătăneanul și omul de teatru” pare cam prematur, reprezentarea la Pitești în perioada respectivă (5-11 mai) a sase piese de Aurel Baranga, în interpretarea unor echipe bucureștene și a teatrului local, a reușit desigur să contureze un profil împlinit.

## Teatrul „George Bacovia” Bacău

## OTHELLO

de W. Shakespeare

OTHELLO: „Lumea este frumoasă și oamenii sînt nobili. Pe lume există iubire și credință”.

IAGO: „Lumea se împarte în ticăloși și în nerozi; în cei care sîșie și cei care sînt sîșiași... Lumea este josaică”.

Spectacolul băcăoan regizat de Ion Omescu este „strîns” între aceste două concepții, promovează un duel permanent între ele și marchează devorarea treptată, progresivă și sigură a primei de către cea de-a doua. Othello, venit mai mult din legendă, „dintr-o lume exotică, care se-ntinde de la aventurile lui Ulise pînă la expedițiile corăbierilor Renașterii” (Kott), pierde confruntarea cu Iago; acesta din urmă este mai puternic pentru că nu-i altceva decît realitate, „materie curată”. Spectacolul lui Ion Omescu își trage substanța din această severă controversă și nu păstrează nimic din tonul de operă sau melodramă la care s-ar fi putut preta textul și pe care l-am întîlnit în alte montări (unele chiar foarte recente). Aici sînt eludate relațiile obișnuite dintre personaje; întîmplările, conflictive, chiar dacă se petrec pe scenă, rîmîn subiacente, interesul spectatorului merge (folosind conflictele doar ca trepte) spre miezul filozofic al confruntării celor două personaje, a celor două concepții asupra lumii, făcînd, în scopul înțelegerii lui, analize asupra structurii sufletești a eroilor. „Iago lingă Othello înseamnă prăpastia lingă pămîntul alunecos” zicea Victor Hugo; „o răutate care nu-și cunoaște principiile, dar caută să le găsească (Coleridge), „un poet nearticulat” (Carlyle), „un amator de tragedii în viața reală” (Hazzlitt) și mai pot fi găsite și alte ingenioase caracterizări ale acestui personaj. Ion Omescu a sintetizat aceste opinii, corelîndu-le cu cea a lui Jan Kott care vede în Iago un regizor machiavelic, ale cărui „pricini pentru săvîrșirea fărădelegilor sînt incalcitate și ascunse, dar motivele sale intelectuale sînt limpezi și precise”. Iago interpretat de Ion Buleandru nu are nimic din demonismul cu care îl supraîncărcău romanticii, el este un om care disprețuiește lumea, disprețul fiindu-i structural nu sprijinit pe motive; motivările sînt invenții pentru a-l justifica.

Punctul de plecare al lui Omescu, urmărit și realizat cu precizie și rafinement de-a lungul spectacolului, a fost această idee a unui Iago regizor. Iago este purtătorul de acțiune al spectacolului, poate chiar în mai mare măsură decît este Othello purtătorul de valoare și sens. El începe acțiunea, el o dirijează pe parcurs, el o încheie prin cea întoarcere a capului din final, care, fără vorbe, sugerează victoria lui; o victorie care-l duce pe el însuși la pierzare.

Montînd spectacolul la Teatrul „George Bacovia” din Bacău, Ion Omescu și-a alcătuit o distribuție pentru care a trebuit să facă apel la forțe din afara teatrului. Pentru rolul titular a fost „împrumutat” Teofil Vălcu de la Teatrul

Național din Iași. Acesta — care-și dorea de mult rolul — i-a dat o excelentă și, mai ales, originală interpretare, în care s-a întîlnit perfect cu regizorul Omescu (cu care formează un cuplu artistic de mare valoare, despre care am mai vorbit și, sper, voi mai vorbi). Drama lui Othello-Vălcu, nu este atît o dramă a geloziei în care suferința se insinuează în carnea și în măruntaiele personajului, ci o dramă a încrederii și neîncrederii, în care mintea e cea care se chină. De aceea Vălcu n-a recurs la convulsiuri fizice, nici la pedalări vocale (deși rolul tencează atît de mult, iar actorul are o voce magistrală), ci și-a condus personajul spre o autodistrugere prin rațiune (paradoxul e numai aparent). Devoratoarele incertitudini, prăbușirile dureroase și încercările de reechilibrare sînt trăite de Othello cu intensitate nedezlîntită, personajul fiind totodată inconștient permanent, ca de un foc, de fascinația dragostei. În Iago, Ion Buleandru realizează, cred, cel mai bun rol al carierei sale. El a demonstrat o mobilitate interioară adecvată, corelată cu parcimonia gestului și mișcării în spațiu, o concentrare judicioasă a personajului pe jocul de imaginație concretizat în afara lui (joc ce reduce oamenii, ideile și sentimentele lor la starea de obiecte pe care le manevrează cum vrea).

Continuînd ordinea valorică a interpreților, trebuie să-l remarcăm pe Mircea Crețu într-un foarte izbit Roderigo, inteligent menționat de actor la rîspîntia dintre tragic și comic, apoi pe Mircea Bellu, un tînăr frumos, cu voce caldă și ținută scenică elegantă, reușind un Cassio convingător, în pofida ingratitudinii partiturii, Ioana Ene-Atanasiu a conturat o Desdemona caldă, frumoasă, dar cam lineară, fără cea senzualitate necesară scinteierilor ce le provoacă între bărbaii care „se mișcă în climatul ei erotic”. Corectă, ocolind stridențele — Lory Cambos (Emilia), restul distribuției rîmînînd la un nivel de modestie pe care numai rigurozitatea și lucrul sever al regizorului au făcut-o acceptabilă.

Dan Nemțeanu a creat un decor superb, realizînd un raport funcțional de volume, de un caracter aproape abstract, fără nici o identitate istorică, contrastînd din acest punct de vedere (în mod intenționat, din cite am înțeles dintr-o declarație a regizorului) cu exactitatea „de epocă” a costumelor Lidiei Radian. „Am vrut să aducem epoca prin costume, redescoperînd Veneția aurului și brocartului”, zicea Omescu.

Am rezervat însă în legătură cu necesitatea costumului bogat, de epocă, în teatrul modern, mai ales cînd este înscris într-un decor de frumoasă și neutră austeritate, cum este cel semnat de Dan Nemțeanu.

Spectacolul lui Ion Omescu rîmîne însă ca unul dintre cele mai bune din actuala stagiune (nu băcăoană), ca o reprezentare de ridicată ținută artistică și ca un excelent subiect de discuție.

ȘTEFAN OPREA

## Teatrul Tineretului Piatra Neamț

## ARCA BUNEI SPERANȚE

de I. D. Sîrbu

Intr-o pseudo-confesiune către regizorul Călin Florian, I. D. Sîrbu consideră „Arca bunei speranțe” drept „o piesă cu mesaj”, o piesă cu „chei filozofice”, în ultima instanță — „o dramă a condiției noastre”. Evident, autorul ne propune în felul acesta cîteva din posibilele unghiuri de abordare și receptare a unui text, fără a exclude și alte interpretări — inerente ori de cîte ori ni se oferă, în haina proprie dramaturgiei, idei și simboluri. În esență, prin confesiunea amintită, I. D. Sîrbu ne invită tocmai la o atitudine foarte personală, pentru că, așa cum bine se cunoaște, orice scriere artistică presupune „un mesaj”, după cum orice fabulă este, în teatru, „o dramă a condiției umane”. Variabili sînt doar parametrii calitativi.

„Arca bunei speranțe” are reale atu-uri în măsură s-o impună atenției noastre. Dacă a-nunțatele „chei filozofice” nu sînt, privite de aproape, decît metafore ale corelației timp — conștiință, maniera în care aceste metafore — ale dominației absolute, înfrunghipată de Sam, a spiritului practic, brutal, reprezentat de Ham și a indifferenței apatice, dezolante, personificată de Jafet — maniera deci în care aceste metafore centrale ale lucrării sînt confruntate și dirijate, conferă piesei lui I. D. Sîrbu certe calități artistice și dramatice. Trinomul amintit, desprins din mitul bătrînului potop, căruiu doar arca lui tata Noe i-a putut supraviețui, se mișcă sub imperiul unui simbol la fel de nemuritor — cel al frumuseții și al iubirii — în cazul nostru — Arca, adică „forța care germinează, voința pură care trebuie să opteze”, după cum își caracterizează personajul însuși autorul. În niște planuri mai retrase, bătrîni — Noe și soția sa, Noah — simpli înțelepți ca orice poveste care se încheie, țin cumpănă vieții vii, imediate, ajutate de un alt simbol — Protos, adică viitorul care încearcă să se definească, fără a cuteza încă prea mult. Canava conflictului dramatic este, deci, generoasă și tentantă, iar I. D. Sîrbu are

marele merit de a o fi exploatat și valorificat cu îndeminare. Există frumuseți de text și de arhitectonică dramatică detașate clar în momente de mare excepție, în actul I, cel al căutărilor, marcat discret de un lirism de bună calitate, după cum ultimul act — actul opțiunii tragice, conștient tragice, e dominat de fărîma de senin a speranței în reîntoarcerea — oricît de tîrziu — a porumbelului alb călător peste ape. Tocmai de aceea unele sublinieri exagerate ale simbolurilor și semnificațiilor ar fi trebuit evitate, poate chiar prin decuparea — fără nici un risc — a respectivelor replici sau pasaje din text.

Beneficiînd — ca majoritatea pieselor montate aici, la Piatra Neamț — de o distribuție de valoare, „Arca bunei speranțe” justifică în mare măsură alegerea care a indicat acest spectacol drept carte de vizită a teatrului în zilele festivalului din iunie, aflat în pregătire la a doua sa ediție. Carmen Galin, Alexandru Drăgan, Valentin Uritescu — îndeosebi în primul și ultimul act, Cornel Nicoară, Adria Pamfil Almajan, Corneliu Dan Borgia și Alexandru Lazăr se întîlnesc și se completează fluid de-a lungul unei metafore-simbol, cea a „fericirii înțeleasă ca luptă pentru fericire”. Într-un fel, textul lui I. D. Sîrbu, remarcabil prin ținută artistică și atmosferă, poate fi situat, cu reticența menționată — cea a ostentației în afirmarea unor adevăruri — în familia elegantă a pieselor care vin spre noi începînd cu teatrul lui Sebastian.

Meritul regizorului Călin Florian este acela de a fi acordat — cu bune rezultate — credit deplin sensibilității actorilor. Scenografia lui Mihai Mădescu — greoaie și inexpressivă, în desăvîrșit dezacord cu însuși unghiul ideatic de abordare contemporană a unui mit încărcat de adevăruri.

CONST. PAIU



ADRIAN PODOLEANU :

„Flori 1031”

EXPOZIȚIA  
ADRIAN PODOLEANU

(Galeriile de artă Iași)

Deși restrînsă tematic, expoziția ni-l relevă totuși integral pe artist pentru că, în măsura în care el se exprimă pe sine în raport cu lumea ambiantă — deci nu lumea ca atare —, această delimitare tematică nu are nici un fel de consecințe restrictive asupra actului creator în sine.

„Pictorii de mare talent — spunea Lucian Blaga — își dau seama că atunci cînd amestecă pe palele o culoare cu altă culoare, ei amestecă de fapt o culoare cu o doză de suflet...” Or tocmai această „doză de suflet”, transmisă imaginilor, constituie fermentul care determină transfigurarea lucrurilor, depășirea sensului lor comun.

Podoleanu nu se străduiește să obțină identitatea formelor cu prototipurile lor și nici materialitatea specifică obiectelor pe care le plasticizează, ci reacțiile sale intime la contactul cu acestea, meditațiile sale asupra lumii materiale pe care artistul o gîndește în reprezentări plastice. Așa se face că pe obiectele li-gurale în pinzele lui se preling înseși gîndurile și sentimentele artistului, modificîndu-le configurația, consistența, culorile... Obiectele sînt receptate astfel ca într-un cuptor al olarului în care lutul se transformă în ceramică, nisipul în smalt, caolinul în porțelan...

Creația lui Adrian Podoleanu este în același timp viguroasă și rafinată, osmozînd într-o sinteză proprie, originală, vigoarea lui Petrașcu și subtilitatea lui Palady. Trebuie să subliniem însă că la Podoleanu, vigoarea ține mai mult de consistența pastei decît de forța de evocare a obiectelor. Este vorba mai curînd de pregnanța cu care artistul știe să sensibilizeze cele mai subtile gînduri și sentimente, fără să le ostenteze totuși. Vigoarea pastei, la Podoleanu, nu șchează — nici ca la Băncilă, nici ca la Țuculescu — ci ne absoarbe în discreția și adincimile ei încărcate de sensuri care trebuiesc pătrunse în prelungă contemplare și reculegere. Capacitatea de interiorizare a pictorului este transmisă materiei, iar forța de sugestie a acesteia, fascinația ei, ne captează în universul poetic al artistului. De aceea în tablourile lui Podoleanu — fie că sînt naturi statice sau peisaje — fiecare culoare dominantă reprezintă o „stare de spirit”, fiecare accent cromatic este un gînd sau o vibrație afectivă, fiecare contur — o concluzie, încheierea unei meditații.

Adrian Podoleanu este un colorist fără să facă risipă de culori. Tablourile sale sînt variații orchestrale pe o singură temă cromatică. „Natură statică în griuri”, „Natură statică în brunuri”,

„Peisaj cu căpîțe”, „Paharul de cristal”, „Ploscă neagră” etc., expuse acum, sînt concludente în acest sens. Rafinamentul tonurilor și vibrațiile lor, variațiile de griuri și brunuri, de roșuri și albastriuri ating în aceste lucrări virtuozitatea, fără a cădea în sterilitate.

Adrian Podoleanu se relevă ca un liric cerebral. Capacitatea pictorului de a poetiza materia, de a-i transmite o puternică încărcătură afectivă este dublată de știința savantă a compunerii formelor, a armonizării și echilibrării lorilor. Viziunile sale ating neori fantasticul, ca în „Peisaj montan” sau „Peisaj din Bucovina” — ambele în variații de griuri și albastriuri — altele sînt constructiviste, riguros geometrizate, ca în „Strada Palatului” și „Turnul Goliei”.

În peisajele intitulale „Sat moldovenesc” și „Dealuri moldovene” — primul în variații de griuri și albastriuri, al doilea în variații de ocru — perspectiva ne este barată de suprafețele decorative ale celor două priveliști, care ocupă integral pinzele. Ritmurile acestora — cu o înfinitate de articulații — se succed rapid în toate direcțiile, angajîndu-ne în vacuitatea lor derulantă.

În „Sat moldovenesc”, lumina și atmosfera — contaminată de albastrul sinelui al căsuțelor țărănești — produc irizări cu sensuri metalizice, care scot priveliștea din conțigența timpului, așezînd-o sub semnul eternității. „A trăi la sat — spunea același Lucian Blaga — înseamnă a trăi în zărise cosmică și în conștiința unui destin emanat de veșnicie”.

Imaginile și detaliile celor două sate moldovenești din pinzele lui Podoleanu sînt produse organice ale acestui pămînt, ele se integrează în detaliile și ritmurile reliefului și au o spiritualitate specifică pe care o regăsim aidoma în basmele și baladele noastre populare. Cu gîndul la aria populară, la scoarțele țărănești mai ales, ne duce și aspectul aspru, zgrumțuros, al pastei, ca și stilizarea formelor pînă la esență. „Peisaj cu căpîțe” — de pildă — se integrează spiritului popular nu „cîntînd” motivele stilistice populare, ci stilizînd imaginile în spiritul acestora. Tot aici, structural este și coloritul care autohtonizează atmosfera.

Confluența spiritului cult cu spiritualitatea populară — atunci cînd ea se produce firesc, prin sinteză organică, nu prin canale artificiale — este deosebit de fecundă în artă și Adrian Podoleanu este una din abilitate naturale ale acestei confluente.

CLAUDIU PARADAIȘ



## NOTE FUGARE

De cîva timp, o stranie concepție despre „perimat” și „modern” își croiește drum în lumea teatrului. Nu e vorba de o teorie nouă clar expusă în paginile presei de specialitate, ci — mult mai grav — de o fesiatură de înșurubări și de surisuri cu efect garantat în culise și în foaier.

Cînd un regizor, sau un scenograful dorește să facă o carieră rapidă — se proclamă „modernist”. Asta îl scutește de foarte multe obligații. Nu are nevoie să cunoască sau să studieze epoci, motavuri, etichete, opere, memorii, corespondențe.

La lucrurile în grotesc. Se prefacă dezgustat de prea multă cultură, și se afirmă avid de vulgaritate, manevră care nu-l obligă de altfel să-și forțeze prea mult natura. Restul? Cade în sarcina presei, a radio-ului, a televiziunii — unde „avem”, dacă nu complicități, relații...

Dacă „animatorul” respectiv citește din cînd în cînd „Paris théâtre”, „L'Avant-scène”, „Il Drama” sau „Variety” — adică se informează, colegii care nu cunosc limbi străine îl proclamă cult. Un premiu consacrat la timp acest început de carieră: omul e bun de trimis în străinătate; ca să se întoarcă „hippie”!

S-ar putea ca, în decursul acestei operații de catapultare, să apară în presa din Capitală sau din provincie vreo opinie critică. Dacă semnatarul a depășit vârsta de patruzeci de ani, nu mai avem nevoie să facem față argumentelor. Il proclamăm „invechit”, „perimat” sau „depășit” — ceea ce este mult mai comod și — deocamdată — mai eficace.

Era o vreme cînd direcția de scenă cerea o mare cultură. Acum s-a simplificat. Nu e nevoie decât de geniu.

Și cine n-are?

Biblioteca italiană, prin directorul ei, distinsul și culti-

vatul profesor Bruno Arcurlo a invitat recent la o masă rotundă oameni de teatru din Capitală. Tema era: „Noi experiențe ale teatrului italian”, și discuția a avut loc cu prilejul trecerii prin România a doi tineri regizori peninsulari, Paolo Magelli și Mario Rellini.

Personal nu văzusem spectacolele cu „Mandradora” și cu „Șase personaje” pe care ei le puseseră în scenă la Craiova și la Cluj, dar ne-am grăbit să participăm, ca public asistent, la dezbateri, convînși fiind că onorurile vor fi făcute de colegii de breaslă. Spre surprinderea noastră, singură Sorana Coroamă a salvat obligațiile politice românești.

Dar aceasta e o altă poveste, la care nu ne-am oprit decât în treacăt...

Amîndoi regizorii italieni erau de „ultimul val” — așa cum se recomandau din primul moment prin cuvinte, prin atitudine, prin costume... Sinceri — nu simulanți!

Aveau farmecul și candorea entuziaștii de vîrstă. Erau convînși că teatrul nu este, nu poate fi altul decât acela la care visau ei — condiție și stare de suiet absolut necesară de altfel pentru a îndrăzni, și pentru a reuși uneori, „noutatea”!

Veneau dintr-o lume deosebită de a noastră. În care totuși problemele teatrului erau aceleași — dar se prezentau sub aspecte total diferite. A urmat un „dialog de surzi”, în care s-au rostit adevăruri personale și adînc marcate de respectivul spațiu cultural.

Niciodată nu ne-am dat seama cu atîta precizie de dubla necesitate a sincronizării europene, dar și a particularizării problemelor scenei românești.

Spre deosebire de occident, noi avem un public de teatru — un public admirabil, pe care nu trebuie să-l descurajăm; dar nici să-l menținem în aria plăcerilor facile...

Am așezat în bibliotecă, lângă celelalte două, al treilea volum pe care Ion Masoff l-a închinat „Teatrului Românesc”. Nu este o istorie propriu-zisă — e ceva mai mult. Dragostea de teatru a lui Ion Masoff evocă în substanța lor concretă, oameni și fapte care dispăruseră în uitare. Singurul într-un anume fel, și alături de alți cîțiva de numărât pe degetele unei mîini, el caută prin bibliotecă și prin arhive, cercetează, verifică, selecționează și comunică un tezaur care principal ne este tutuora drag, dar asupra căruia atât de puține străduințe s-au apucat și s-au ostenit.

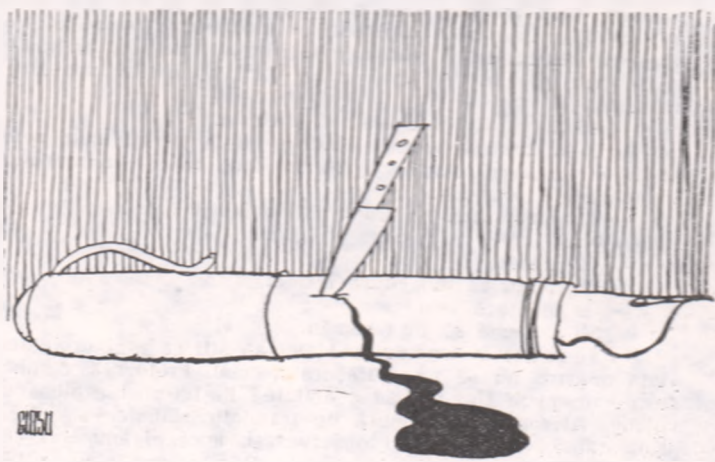
Cine nu cunoaște meritele lui Ion Masoff? Cine n-a apelat la vasta lui informație în ale scenei românești? Cine nu i-a consultat cărțile?

Dar acest volum, al treilea, mai apropiat prin relatate de evenimente și personaje de epoca noastră, se lasă sorbit ca un roman de senzație. Ion Masoff nu dă numai faptul istoric la data și împrejurarea respectivă. El adaugă amănuntul caracteristic și evocator, detaliul care nu are le-

gătură aparentă cu povestea propriu-zisă, dar care li dă sens și culoare. Teatrul anilor uități, trăiește sub pana lui Masoff în toată complexitatea lui: autori și premiere de altădată, organizări de instituții, formule de artă nouă. Intrigi de culise, omagii și turnee, legi și reforme...

Desigur, ceea ce a adunat și a sistematizat autorul nostru este doar un foarte prețios început. Generațiile tinere de cercetători se vor opri la un capitol și apoi la altul, pentru a le adînci, pentru a le completa, pentru a întemeia pe conținutul lor explicații sau teorii generale. Ele nu vor putea face în nici un caz abstracție de munca necurmată și de sacrificiul de viață al aceluia care, din programe vechi, din scrisori din memorii netipărite, din caiete de regie și din uscate arhive a creat o istorie a teatrului românesc. (Știm acestea cunoscînd și apreciînd meritele istoriografice ale unor precursori ca Oknescu — Ascenzi).

N. CARANDINO



Desen de CONST. CIOȘU

## crochiu OPȚIUNEA (I)

Ne surprinde la Nicholson (1894) osmoza celor două regimuri de gândire, cel vechi, naturalist, și cel nou, abstract, le-am numi convențional. Și e și mai surprinzător cum cele două regimuri pot coexista în aceeași lucrare, fără însă a o sublima stilistic. E un fel de a zice surprinzător pentru că la o analiză atentă a datelor, concluziile critice apar firești, necontradictorii, acoperind în întregime aria obiectului. Și totuși, surprinzătoare ni se pare împăcarea celor două regimuri, deci poate nu atât confruntarea lor spectaculoasă în același plan, cit ingenioasa lor întrepătrundere, aproape de neconcepționează la alți artiști. Dacă nu avem acum în vedere rara intuiție a englezului, deși ea este cea care, probabil, decide pină la urmă, atunci împăcarea atât de fericită a celor două regimuri de gândire, cel vechi și cel nou, vom încerca a o explica deocamdată prin momentul, prin conjunctura în care se realizează opera lui Ben Nicholson. Avușese loc experiența cubistă, în ipostaza ei teoretică, iar apoi curentul iradiase prolific în sumedenie de formule, mai apropiate sau mai depărtate de formula princeps. Unii abordaseră cubismul cu pasiune oarbă, căzînd victime noului academism, alții luaseră din arsenalul cubist doar elementele de esență, sugestiile constructiviste, servindu-se de ele în ordonarea, în clarificarea propriului enunț stilistic. Nicholson se află undeva, între aceste două atitudini extreme. Curentul era prea seducător, prea nou, pentru a nu ține cont de el, și nu cunoaștem artist modern, care să nu fi fost tentat a încerca noua experiență. Nicholson este unul din acești moderni, mereu receptivi la noutate. Dar și legăturile sale vechi, cu o artă care a promovat obiectul, sint temeinice, dacă ne gândim numai și la seria de precursori, pe care i-o aproximează Herbert Read: fâuritorii de vase grecești, din secolul V mozaicarii bizantini, cei ce au șlefuit fideșul gotic, sculptorul renesanțist Jacopo della Quercia, Piero della Francesca etc. Tentativele sint atât de puternice din ambele părți, încît Nicholson va rămîne pentru todeauna într-o atare dilemă stilistică, care însă, paradoxal, îl va aduce și celebritatea. Paradoxal, pentru că în rare cazuri timpul a admis, pină la urmă, formule hibride, să le zicem. Paradoxul operei lui Nicholson își are însă motivările și explicațiile sale, nu prea greu de enunțat. Important de stabilit, mai întii, este faptul că structura compozițională, în ciuda amestecului de elemente figurative și abstracte, este de o naturalitate exemplară. Intuiția artistului, și numai ea, a făcut ca elementele disparate să se supună unei discipline unice. Iar aici, intuiția, ținînd loc de sistem, înseamnă subordonarea tuturor factorilor care definesc pictura, unui scop precis, picturalitatea. Altcineva poate s-ar fi poticnit în această epuizantă muncă de împăcare a unor elemente care, separat, se cer pictate diametral diferit, Nicholson însă a intuit magistral osmoza. O concluzie, deci: ambiția de a-și însuși noutatea s-a înclinat la Nicholson — artist cu acumulări vechi, dar și cu informații exacte despre căutările contemporane — cu intuiția ansamblului, a întregului. Momentul de criză, de autodefinire, hotărîtorul moment, pe care fiecare mare artist îl trăiește cel puțin o dată în viață, l-a găsit pe Nicholson în fața a două direcții. Artistul n-a ales numai obiectul sau numai abstracția. A intuit osmoza acestora într-o formulă, care, deși ne îngăduie cele mai firești concluzii critice, conține și azi să ne surprindă.

VAL GHEORGHIU

## DISTINCȚIA ARTĂ — PARAARTĂ

Comunicarea lui Victor Ernest Mașek „Paraartisticul și criza noțiunii de artă”. (Revista de filozofie, nr. 12/1969) — formulează un răspuns decis: nu, arta nu dispăre. Trebuie să dispară însă conglomeratul de confuzii întreținut de prezența unei „stafii” care, nu de mult apărută, provoacă grave perturbații în conceptul de artă.

Despre ce este vorba?

În arta modernă — observă Victor Mașek — se desfășoară, de cîteva decenii, o criză conceptuală. O „criză semantică”, mai precis. Această criză a fost promovată și adîncită de apariția unor fenomene de creație „în fața căroră logica artei rămîne mută” și anume: pop și op — arta, arta minimală, action painting, muzica serială, aleatorie și concretă. Deși „reprezintă germenii desprinderii din artă a unei noi atitudini și activități estetice a omului”, aceste fenomene nu pot fi încorporate artei pentru că — în opinia lui Victor Mașek — ele nu corespund conceptului „artă”. Ele s-au desprins din artă, dar stau alături și distincte de artă. Criza „semantică” a noțiunii „artă” desemnează, deci, procesul asimilării în artă a unor creații incompatibile cu însăși rațiunea de a fi a artei — creații pe care Victor Mașek le circumscrie în termenul „paraartă”. Stafia de care era vorba mai sus își are sorginea, așadar, în instituirea unui raport de identitate între artistic și paraartistic.

Aceasta ar fi tema de care ne ocupăm: distincția artă — paraartă. Metoda: mîscarea de translație a caracteristicilor perene și definitorii ale conceptului „artă” în configurația particulară a fenomenului numit „paraartă”. Vom începe prin a transcrie un pasaj cam lung, dar absolut necesar analizei pe care o întreprindem:

„Punctul de plecare indispensabil al actului de creație în artă îl constituie prezența unei intenționalități, a gustului artistic, orientată spre obiectul pe care-l făurește, creînd opera de artă ca obiect semnificativ pentru reacția umană a subiectului. Această intenționalitate presupune dorința de comunicare interumană a unor informații estetice, transmisibile doar pe calea limbajului artistic (altfel intraducibile). La punctul de sosire ne întîmpină de asemenea o intenționalitate, a publicului de astădată, care se îndreaptă spre operă în dorința de a găsi și descifra semnala unui mesaj ce i se adresează. Din acest punct de vedere, opera de artă reprezintă retorta în care fuzionează cele două intenționalități. Cînd reacția nu are loc, indiferent din vîna cui, opera nu se verifică ca adevărată și deci ca valoare artistică. Așadar, opera de artă trebuie să fie punctul de legătură între „omul imaginar” — acea prezență umană pe care intenționalitatea artistului o introduce într-un obiect extraestetic pentru a-l transforma

într-un obiect estetic (opera de artă) — și „omul real”, respectiv publicul. Putem vorbi de artă și de valoarea artistică numai dacă opera îndeplinește rigorile adevărului artistic, permițînd pe baza existenței acestei duble intenționalități și a talentului creatorului, o regăsire a „omului real” în „omul imaginar” al operei de artă” (sublinierile aparțin autorului).

Aceasta ar fi principiul „intenționalității” (cu întregul său corolar), premisa care ordonează în totalitate demonstrația lui Victor Mașek. De aici un evantai de consecințe asupra cărora vom insista în cele ce urmează.

Prima concluzie este transcrisă o dată cu întrebarea: Ce facem cu arta neagră și cu pictura rupestră? Le introducem — conform principiului intenționalității — în sfera artei sau în sfera paraartei? Să-mi fie permis să observ că Victor Mașek acreditează — în ceea ce privește arta neagră — o concepție de mult depășită. Pentru europenii care a trăit în epoca încheierii marilor imperii coloniale obiectele aduse de continentul negru nu aveau într-adevăr, decât o funcție decorativă prin excelență, calitățile lor „exclusiv formale” fiind suficiente pentru a decora cabinetele de curiozități și spre a dezvolta gustul pentru insolit și exotic. Din secolul al XV-lea pină în pragul secolului al XX-lea atitudinea față de „arta colonială” s-a modificat profund. Victor Mașek — e absolut sigur — nu va putea dovedi niciodată că procesul spiritual care a prezidat scoaterea artei negre și oceanice din cabinetele de curiozități exotice și instituirea lor ca una din primele și importante surse de referință ale artei moderne, se explică prin „calitățile exclusiv formale” ale acestora. Este, indiscutabil o cu totul altă problemă aceea că, de pildă, un Vlaminck, un Derrain sau un Nolde au înțeles arta neagră din perspectiva caracterului ei instinctiv, ca „artă de origine” sau ca simplă sursă exotică, sau că un Matisse, un Picasso, un Braque și un Juan Gris au înțeles-o ca referință plastică, formală, avînd valoare în sine, făcîndu-se deci abstracție de semnificațiile ei extra-estetice. Nu vom umple acest spațiu cu bibliografie. Știm astăzi precis că arta neagră e artă în sensul cel mai riguros al conceptului „artă”. Istoria culturii, antropologia etc. aduc o dovadă în plus, și anume că ideea de artă (conceptul) pe continentul negru dezvăluie note și atribute diferite în raport cu conceptul de artă în accepție europeană. Victor Mașek continuă: „arta neagră și pictura rupestră „nu posedă adevăr artistic, pentru că nu are loc decât o iluzorie întîlnire dintre „omul imaginar” și cel „real”, de partea cealaltă aflîndu-se tot „omul real”, tot receptorul, respectiv o proiecție a imaginației și sensibilității sale artistice”.

Concluzia este trasă fără echivoc: inexis-

tența intenționalității și a adevărului artistice plasează arta neagră și pictura rupestră în afara artei. „Pentru același motiv — notează Victor Mașek într-un mod cu totul revelator — nu vom socoti drept operă de artă o bucată de rocă din care capriciul vremii și al intemperiiilor au modelat de pildă, o formă oricît de asemănătoare sculpturilor unui Moore...”

N-ar fi, deci, nici o diferență între arta neagră și pictura rupestră și între cea „bucată de rocă din care capriciul vremii...” etc. etc. Dar afirmînd că arta neagră „nu posedă adevăr artistic”, Victor Mașek confundă planurile abordării adevărului în artă. Opera de artă instaurează un univers de natură cu totul particulară, o lume care nu se confundă nici cu lumea interioară și nici cu lumea exterioară. Adevărul artistic nu este și nu poate fi identic cu adevărul operei de artă considerat în raport cu artistul, sau identic cu adevărul operei de artă considerat în raport cu cadrul de spiritualitate al artistului. Estetica, metodologia criticii literare și de artă nu neagă, firește, necesitatea abordării adevărului în artă din această îndoită perspectivă. Este însă de mult cunoscut faptul că adevărul operei de artă, considerat în raport cu artistul — de pildă, — înseamnă fie un adevăr în ordine subiectivă, autobiografică reflectînd un moment din istoria persoanei, fie un adevăr în sensul relației de corespondență dintre operă și necesitatea interioară

care a produs-o, reflectînd, deci, un ideal de creație existent în intențiile artistului. În ambele cazuri adevărul operei de artă se dezvăluie printr-un raport la o istorie exterioară. Judecata de valoare funcționează și decide însă indiferent dacă aceste tipuri de adevăr sint cunoscute sau nu, construindu-se, deci, independent de adevărul și intențiile artistului. Dacă opera de artă prezintă, indiscutabil, sensul intenției și al adevărului artistului, intenția și adevărul artistului nu reprezintă sensul și adevărul operei de artă. Firește că nu se poate susține existența — în interiorul operei de artă — a două adevăruri distincte și ireductibile. „Nu există două adevăruri — notează Mikael Dufrenne — unul al operei și unul al artistului, întrucît ceea ce este artistul este de nedespărțit de ceea ce el face și de maniera în care el o face”. Și adaugă: „... Tot ceea ce spun despre operă, spun încercînd să-l rămîn fidel, căutînd în ea rațiunea care o face să fie ceea ce este. De asemenea, dacă gîndesc încă la o geneză, aceasta este de fapt o autogeneză: a înțelege opera nu înseamnă a descoperi ceea ce a produs-o, ci cum ea se produce și se desfășoară prin ea însăși”.

Adevărul artistic deține o valoare autonomă — întrucît este, în primul rînd și prin excelență, un „adevăr poetic”. Să respectăm, așadar, locul artei negre și al picturii rupestre în istoria artei și să le integrăm acolo unde le-a integrat istoria, adică în conceptul „artă”. Și să mai respectăm, de asemenea, criteriile intrinseci ale adevărului artistic. Criteriul adevărului artistic este, prin excelență, criteriul estetic și nu întîlnirea celor „două intenționalități”.

DUMITRU MATEI



ADRIAN PODOLEANU :

„Peisaj din Bucovina”



## DAN LAURENȚIU

## PRINȚUL DIN STELE

O te iubesc Ofelia iată amurgul  
venind ca un braț al întinericului  
peste trupul tău de lumină  
o te iubesc Ofelia iată amurgul

bună seara bună seara ce destin  
pină departe în albe stele  
unde un corb doarme ca un prinț  
al zăpezilor inocente și strigă în somn

Ofelia du-te la crematoriu

iată amurgul mișcându-și  
pleoapele lui de mătase  
ca pielea trupului tău  
și aceasta-i pacea universală

o șoaptă o șoaptă cu buze de crin  
bună seara bună seara bună seara  
prinț din stele se cutremură  
te iubesc Ofelia eu sint amurgul.

## VALURILE NEGRE

Ascultă în acest amurg sunetul  
tunetului fără de moarte al mării  
acolo este inima jubiland mai puternic  
decit preafecitului soare și denunță o paradigmă

tu ești la picioarele mele  
o umbră ingenunchiată cu strălucirea  
și noblețea de odinioară  
a vestalei lingă focul sacru

o sărută această mină întinsă  
ca pe un sceptru regal pină  
nu va cădea clipa da clipa tristă  
în roza unică și imuabilă

o părul tău cu petale de aur  
ocrotindu-mă astăzi sub cerul  
din care iată coboară ingerul somnului  
ascultă valurile negre ale mării.

## CĂDEREA

Părul de aur luminează ca o candelă  
acest întineric lui i-am adus  
ca jertfă supremă însăși viața mea  
despre care am vorbit într-o zi la țărnuț mării

acum printre norii cu un ecou  
din altă lume mai pură și mai naivă  
privirile se pierd înghețate  
de înțelepciune va trebui să renunț

la fericirea unei peșteri  
cu scene de vinătoare  
senin va fi de-acum zidul  
senin și doar spiritul meu întunecat

și mindru care a avut puterea  
să refuze cea coroană de stele  
se va roti pentru ultima oară în simulacru  
de lumină al părului tău mort

## REGRETUL

Desigur desigur cea noapte  
culcată la picioarele tale aurii  
când timpul prin mine își anunță  
destinul cu o gură indiferentă

o desigur cea noapte  
de iarnă când abia se născuse  
un copil sacru din respirația  
mea aponică cea noapte cu buze albe

de întristare și de suspin  
e cea noapte când furia  
zăpezilor se mai revela ca un nimb  
al gloriei mele funerare

desigur a fost pentru mine  
o noapte liniștită o noapte sfântă  
ce fericită m-ai sărutat pe gură  
ce regret al morții incoruptibile

## LUMINĂ

E ceasul reculegerii  
aplecat peste umărul tău  
ingerul plinge  
unde oare ai fost astăzi

tăcerea te ocrotește ca o mamă  
privești la cer și o lacrimă  
îți luminează mormintul  
ce te așteaptă ca o sărbătoare

De la nisipul fierbinte amândoi primesc aceeași căldură, pielea simțind aceeași atingere arzătoare, aceeași briză, umedă, răcoroasă, binefăcătoare le aduce miresele algelor, combinate cu mirosurile de crab, de pește, de sare, de apă; privirile întilnesc valurile rostogolindu-se, aceleași cu cele ce urmează, imaginile lor compunându-se în același timp. Simultaneitatea acelorasi senzații, formate o dată, de două ori, repetându-se identic, îi unește, dar fără gest, fără violență.

Luca are primul o mișcare de izolare. El rămâne deodată opac impresiilor din afară, care, nemăitrecând prin el, se revărsă multiplicat, din refuzul lui, în conștiința fetei. Ea reține astfel bucuria calmă a acestei întâlniri, prima, după atâția ani de absență, străjuind-o cu inerția ei, prefăcându-se că nu-i observă agitația. Ea singură rămâne împărțită între blinda liniștire a acestui contact aproape cosmic și spaima că ceva îi va răscoli calmul plat.

Intors spre ea, el o privește cuprinzându-se și pe sine, privirea interioară o culege pe cea exterioară, imaginile contopindu-se și dominându-l, pină când impulsul apropierii devine acut, tenace, localizat.

Ea își oprește deodată privirile asupra lui, îl cercetează, îl surprinde, e tulburată. Încearcă zadarnic să-și concentreze atenția asupra impresiilor din afară, aplecându-se crispat asupra palidului reflex al ultimei imagini, aceea a spumelor cu figurile lor dantelate și efemere prefăcându-se invariabil în apă. Căldura soarelui o sufocă și razele calde îi colorează paloarea. Cuvintele i se refuză, unul singur, numele lui, apare dar nepronunțat, aflat acolo, în aer. Persistența spumelor risipite se așează peste senzație dureros de dulce, mai mult decit actuală, implicată, viitoare-prezentă, plasată în pierderea ei, tot timpul. Cuvintele nespuse se adună fără sonoritate, fără semne într-o chemare fără început, fără resort.

Lui i se face milă și potolit se depărtează, pentru că i-a observat răscolirea. Îi vorbește blând pe tonul lui de mare certitudine pe care, pentru prima oară, îl are numai pentru ea.

— Nimic nu trebuie amintat, niciodată!  
Ea tace, izolată, transformându-și ființa într-un gest care nu se declanșează. Atunci el se întoarce cu fața spre nisip și începe să-i vorbească:

— Un sărut șters în singe, îți amintești?  
— Nu.  
— Te prefaci. De ce?  
— Presupun că din cauza mamei.  
— Ce legătură vezi?  
— Mi-e teamă să nu-i semăn.  
— Te referi la trecutul ei? Dar să știi că n-ai dreptate, viața noastră nu se va desfășura normal. Prefer să vorbim despre dragoste. Uite, mi-aduc aminte! Purtați rochia albă cu volane. Alergați și o ramură detrandafir sălbatec s-a desprins, tăindu-ți calea. N-o observaseși, apoi ai apucat-o cu mâna, probabil ca s-o dai la o parte. Rămăsesem în urma ta. Presupun că aveam un motiv, fluturile acela care ne urmărea, sau poate voiam să te văd mai bine. Deodată te-ai întors spre mine, cu palma întinsă. Degetele maculate de singe îți se desfășeau ca niște petale roșii gata să cadă.

— Exagerezi, ca întotdeauna.  
— Nu, așa a fost, brusc deveniseși pentru mine nespuse de fragilă și...

— Destul!  
— Știi ce ai făcut. Nu?  
— Am luat briceagul și exact pe locul acela pe care fuseseră buzele tale, am înfipt lama tăioasă, de două ori, pe rând, apoi l-am aruncat.

— L-am ridicat, nu l-am șters, l-am înfășurat în batistă și l-am strecurat în buzunar. A doua zi am vrut să-l arunc în mare, dar Iacob m-a oprit și i l-am dăruit lui. Vei afla de ce, când am să fiu departe.

— Ge vrei să spui?  
— Atunci zidul pe care l-ai ridicat între noi te va strânge, te va închirici și fără să-ți dai seama faptele tale vor deveni de neînțelese, căci nu vei mai iubi niciodată!

— Ești nebun! Crezi că te iubesc! Știi să prezici numai lucruri imposibile!

— Pentru că, pentru noi, nu va fi altfel! Clipa asta a și trecut. Sintem în acest timp al iubirii și totuși, uite, vezi, ce departe sintem! Va trebui să plec foarte curând.

— Abia te-ai întors... Spune-mi, ai fost într-adevăr vinovat de ceea ce i s-a întâmplat nefericitei aceleia?

— Te-ai îndoit vreo clipă?  
— Tot timpul! Nu pot să cred.  
— Foarte bine, păstrează-ți îndoielile, ele te vor ajuta să mă iubești în continuare.

— Dar vreau să știi! Ar fi cumplit să fi fost pedepsit, așa cum ai fost, fără să fi fost vinovat.

— Și dacă sînt vinovat nu este tot atât de cumplit?  
— Da, ai dreptate!  
— Atunci ce nevoie ai să știi?

— Așa faci totdeauna, mă amesteci și pe mine în judecările absurde. Cine ar putea să te contrazică?  
— Să știi că ești liberă să nu admiti ce spun eu.  
— Dacă aș putea...

— Iubito, ți-am spus, voi pleca... va izbucni războiul...  
— Știrile sînt chiar atât de alarmante? Nu-mi dau seama.  
— Tatăl tău nu ți-a spus?

— Nu, nu-mi prea vorbește. Pe mama o urăște, socotind-o singura greșeală din viața lui. Presupun că și pe mine mă consideră la fel. Dacă ar fi avut un fiu, probabil că s-ar fi purtat altfel. Și... mai departe, ce prezici?

— Să știi că nu prezic, deduc numai.  
— Ai învățat chiar atât de mult pe unde ai fost?  
— Bătrînii se vor sînge fără să înțeleagă.  
— Dar cine va înțelege?

— N-are importanță cine, chiar dacă sînt eu acela... Unii vor pleri, alții se vor salva. Marc, de pildă, va fi învingător, dacă nu va fi victimă.

— Dar tu ești mai deștept.  
— Nu tîne de asta... Arată-mi palma, vezi, semnul ți-a rămas. Ești stigmatizată!

— Mă chinuesc și nu înțeleg nimic.  
— De ce trebuie să înțelegi?  
Să mergem, marea s-a făcut vinăță, cerul s-a întunecat, vîntul e rece.

Tăcerea casel este atât de compactă încît zgomotul usil care s-a trînit o traversează pîrînd-o ca pe o bucată întredacă. Mișcarea cu care Aleda a deschis-o a fost oprită la jumătate, vîntul continuînd-o, zmulgîndu-l-o. Apoi după ce zgomotul se îrosise Aleda a rămas așteptînd pe locul dintre canatul usil deschise și prag.

Rumoarea tăcerii crește acum din zgomote mărunte, departate, mai mult rememorate, imperceptibile, impresurîndu-o. Între ea și imaginea din oglindă se instalează propria-i așteptare rostogolită din tăcere. A mai făcut vreo cîțiva pași.

La stînga ei, oglinda, la dreapta ușile biroului deschise. Acum tăcerea s-a ivit în spațiul oglinzii, o insulă. Ea însăși oprită pe loc face parte din grupul celor doi, siluetele lor, a sa și a mamei sale, compunîndu-se geometric, instalate ca două paralele, una traversînd orizontale, cealaltă oprindu-se

pină la ea. În jurul lor, la căpătîiul și la picioarele mortului, insuia, făcută din tăcere și tăcerea din lucruri, acelea obișnuite, care însă acum par fluturate, ușoare, fără volum, doar semne neverosimile.

Trece un timp pină cînd Aleda se desprinde tirind cu ea insula, purlînd-o pe ea însăși și lucrurile desfăcute de propria lor consistență, fluide gurgînd unele într-altele. Ajunge în pragul biroului. Atunci mama se dă la o parte, deplasînd brațul mortului, căzută peste virfurile pantofilor ei. Și face un gest de arătare, vestind moartea generalului, tatăl Aledei.

Mama și fiica își întilnesc o clipă privirile înfruntîndu-se, fiecare aflată acolo unde nu mai e loc pentru cuvinte.

Femeia bătrînă, în neșirea uzurii pe care i-o dă experiența morții, repetată, prea demult știută, refuză șocul cu aceeași violență și spor de vitalitate, ca un copil care pentru prima oară își retrage mina dintr-o flacăra.

Pentru ea, moartea bărbatului său nu este decît începutul eliberării unei conștienței silite a cărei desfacere fusese mereu amînată. Ea gustă deja din libertatea pe care absența lui, în fine definitivă, i-o va prileji, fără să-și dea seama că nu mai are ce face cu ea, devastarea timpului nemaîntînd-o. Apoi, ca gurile de apă țîșnite din aceeași fîntînă, apar resentimentele, unul lingă altul, adunate, în suită, din mici incidente mărunte, din cocleala serilor, cînd el îl interzicea să

## MOARTEA TATĂLUI

fragment din romanul „Pădurea și trei zile“

iasă din casă, iar ea se supunea, plimbîndu-și furia și frumusețea din oglindă în oglindă. Apoi veneau lezările, terfelirea iubirilor ascunse, sufocate de minciună, lucruri nespuse sau spuse pe jumătate, insinuările, neîncredea lui stimulîndu-l venăritatea, pasiunile efemere, egal sau rău împărțite cu oricine, oricum, din răzbunare, din viclu, toate avînd aceeași sursă, ruptura produsă odată, repetată, cultivată ca o plantă crescînd monstruos, năpădîndu-i. Pină și maternitatea nu lusesse motiv de împăcare ci de noi insinuări, de neîncredere sau chiar de indiferență, lucrurile aranjanđuse ca dreptatea judecării să fie de partea lui.

Iar acum, în urmă, n-o crășase nici de umilințe, disprețuindu-i și dezaprobindu-i cochetăria, viclesugurile de femeie care refuză să îmbătrînească, din vina lui rămasă închisată în golul aceluia timp al răzbunării pentru totdeauna dispărut. Toate se adunau feșute ca niște fire formînd urzeala groasă a urii, pină acum nedeclanșată. Fața ei se inseninează, ridurile se șterg, ochii prind o lucire tinerească, de bucurie mechină, buzele subțiate și învinetele devin din nou carnoase, colorate, sinuoase, urmînd linia aceluia suris al victoriei.

În schimb, pentru Aleda, toate micile incidente, conflictele dintre ea și tatăl său, acuzațiile reciproce, ale lui exprimate, ale ei surde sau uneori mărturisite, dispar șterse, înlocuite de o singură amintire cu multe variante, pe aceeași temă, dar foarte vie și actuală, aceea a unei permanente comuniuni, edulcorate acum de un sentiment puternic, pentru că abia se ivise dintr-o dureroasă nevoie de consolare în fața implacabilului. Înțelegerea despre care aflată doar acum, fără să fi știut că de fapt a fost numai a lor, îi apare neconștientă pină la capăt, fulgerător oprită de moarte. Căldura acestui sentiment care numai în amintire este egal împărțit și netulburat de nimic crește nedomolită, violentă din absența celuiilalt, o nefirească absență, căci el este încă acolo, dar nefiind pentru ea. Apoi chipul tatălui se proiectează recompunîndu-se numai din trăsăturile lui pozitive, de erou național, de tată exemplar și nu numai față de ea dar chiar față de mama sa, de ceilalți, el are acum o dreptate definitivă.

Mai înainte, exact în clipa cînd și-a dat seama ce se întimplase, s-a aflat prima oară la un prag unde evanescenta declinului, prefacerea vieții în moarte te îngheață, instalîndu-te într-o spaimă cosmică, infinit dureroasă cutremurată, izvorînd din aventura desfășurării lumilor pentru un ochi deschis și singur.

Experiența aceasta începe pentru ea, la urma urmel, în momentul deja depărtat cînd se aflase pe plajă cu Luca, precedînd drumul lung, în tăcere și despărțirea fără promisiuni de revedere, fără amînare. Apoi vorbele nespuse, lucrurile intangibile, faptele neîntimplite încă dar iremisibile, adunate ca într-un val enorm, se spărseseră de zidul tăcerii care cuprinsese casa, poate același despre care el îi vorbea. Pină și amintirea întîlnirii lor, din dimineața aceasta este acum cuprinsă în aceeași potopire dureroasă cu care trăiește experiența liminară a morții, laolaltă cu dragostea neconsumată, proiectată în devastarea ei. Iar chipul lui Luca, apărîndu-i în depărtări insondabile, devine atât de tragic încît are înfățișarea unui inger torturat.

ALICE BOTEZ



ADRIAN PODOLEANU : „Glastră cu floare“



# UZINA DE FIBRE SINTETICE IAȘI

Industria fibrelor sintetice s-a dezvoltat ca o consecință firească a faptului că producția de fibre naturale nu mai satisface necesitățile mereu crescînde ale populației.

Dezvoltarea acestei industrii se datorește pe de o parte creșterii populației globului, pe de altă parte creșterii consumului pe cap de locuitor a materialelor folosite pentru confecții.

Noul tip de fibră s-a introdus surprinzător de repede pe scară mondială fiind fabricată în unele țări și cunoscută sub diferite denumiri: TERYLEN, TERGAL, TERITAL etc.

La începutul anului 1969 o nouă fibră poliesterică și-a făcut apariția pe piața mondială: fibra TEROM, produs al UZINEI DE FIBRE SINTETICE IAȘI — ROMANIA.

„TEROM”, noua fibră poliesterică oferă un sortiment variat de articole elegante și plăcute la purtat cu un colorit viu, rezistențe, neșifonabile și cu posibilități de întreținere extrem de ușoare.

Datorită deosebitelor sale calități, TEROM-ul înlocuiește cu succes fibrele naturale — lina, bumbacul, inul.

Produsul se prelucrează foarte bine în amestec cu fibrele naturale și sintetice, sau 100% fibră poliesterică.

Sînt superioare țesăturilor din alte fibre sintetice prin calitățile igienico-fiziologice deosebite ce le posedă.

Țesăturile pe gamă de fibră poliesterică, trezesc un interes tot mai viu prin gama largă de produse ale industriei ușoare ce le oferă, începînd cu lenjeria de corp, costume pentru copii și sportivi sau elegante costume bărbătești și de damă.

Cele mai importante proprietăți ale fibrelor care influențează pe acelea ale fiinelor și produselor finite, sînt următoarele:

— finetea, lungimea, structura de suprafață, profilul secțiunii, gradul de oculoare și stabilitate, hidroscopicitatea, proprietățile termice, chimice, elastice, rezistența la rupere, alungirea la rupere, etc.

Fibrele poliesterică tip bumbac se folosesc și în amestec cu bumbacul sau cu celofibra în proporție de 65% fibră poliesterică și 35% bumbac natural sau 70% fibră poliesterică și 30% celofibră. Din aseme-

nea amestecuri se obțin poflinuri pentru lenjerie de corp care nu sînt transparente, după spălare se usucă cu ușurință și își păstrează forma datorită rezistenței fibrelor poliesterică: fibrele de bumbac conferă materialului o hidroscopicitate mai mare.

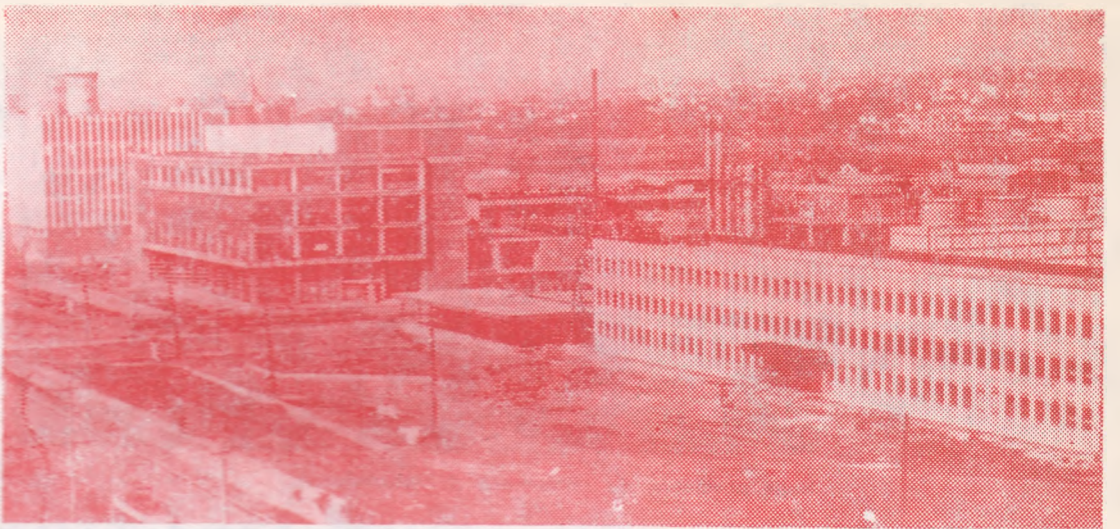
Inezstrate cu calități excepționale, fibrele TEROM înlocuiesc cu succes fibrele naturale — lina, mătasea și bumbacul.

Fibrele TEROM posedă o capacitate tractorială desăvîrșită, obținîndu-se o gamă variată de nuanțe frumoase, strălucitoare, rezistențe la intemperii și spălări repetate.

Țesăturile din fibre textile TEROM — se evidențiază printr-un luciu mătăsos confortabil, comportare excelentă la purtare, greutate redusă, permeabilitate la aer, stabilitate dimensională desăvîrșită, rezistență mare la șifonare, capacitate de spălare bună.

Tricotajele din fibre textile TEROM permit o spălare ușoară și uscare rapidă, sînt plăcute la purtat satisfăcînd cu succes exigențele publicului purtător.

Așa de cusut TEROM, cu o rezistență excepțională la

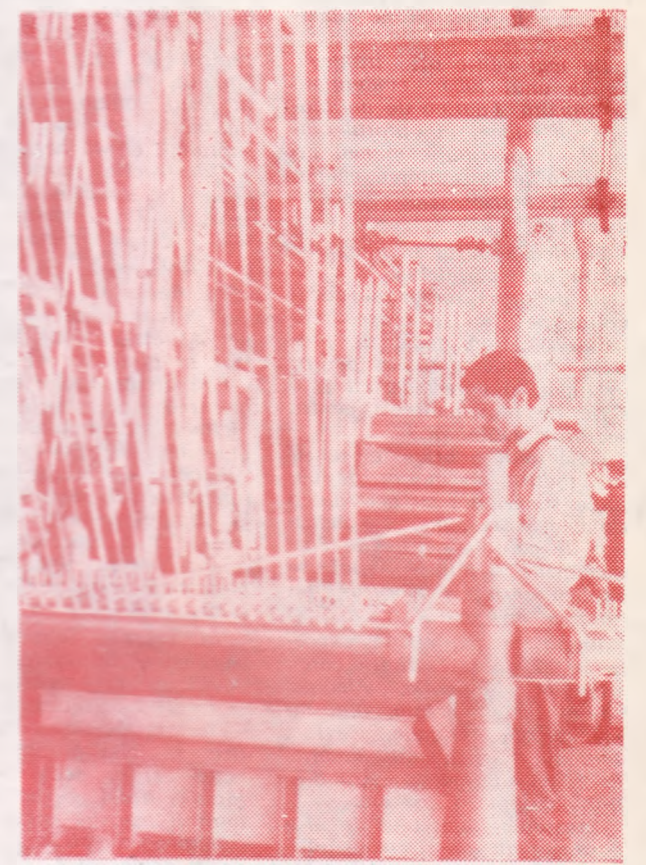


putreacție, mușcătură, intemperii și chimicale, are un domeniu foarte vast de utilizare.

Fibrele tehnice TEROM folosite la confecționarea articolelor tehnice — prelate de diferite tipuri, echipament de protecție etc., sînt rezistente la rupere, greu inflamabile, au un aspect frumos, putînd fi vopsite în culori vii.

Beneficiarii uzinei sînt unitățile Ministerului Industriei Ușoare printre care se numără Combinatul Textil Buzău, Combinatul de bumbac București, Combinatul Textil Constanța, Combinatul de lînă București, Combinatul Textil Sibiu, Combinatul de Tricotaje București, Combinatele Textile Brașov, Pitești, Galați etc.

Calitatea fibrelor poliesterică este atestată de numeroase aprecieri ale beneficiarilor din țară și de peste hotare.



cronica publicitate

# COMBINATUL TEXTIL IAȘI



În structura prețului de cost, în cadrul Combinatului Textil Iași ponderea materiei prime reprezintă circa 55—61 la sută, ceea ce determină ca preocuparea colectivului să se axeze cu prioritate pe reducerea consumului specific. Astfel putem constata că în cadrul fabricilor combinatului se remarcă existența a încă multor rezerve nevalorificate în acest domeniu.

La Fabrica „Țesătura” Iași, în primele trei luni a anului 1970, numai prin reducerea consumului specific s-a realizat o economie de bumbac-puf de 28 de tone. Este urmarea preocupării deosebite a colectivului de muncitori, ingineri, economiști și tehnicieni pentru stabilirea consumului specific tehnologic printr-o verificare minuțioasă a fiecărui lot de bumbac nou intrat, precum și prin executarea unor micro-probe, care indică parametrii optimi necesari obținerii unui consum specific cât mai mic.

Și secțiile țesătorie și finisej și-au adus aportul la scăderea consumului specific prin: prelucrarea pe toate fațetele de fabricație a unor formate de capacitate maximă; revizuirea mașinilor de canetat, astfel ca rezerva de fir de bățatură pe canete să nu depășească 4—6 m.; reinstruirea muncitorilor care ștanțează capetele bucăților de țesături.

La Țesătoria de mătase „Victoria” — fiind o unitate recent intrată în funcțiune — reducerea consumului specific de materie primă s-a pus și mai pregnant, în prima perioadă procesul de producție desfășurîndu-se paralel cu efectuarea probelor tehnologice și

montarea utilajelor. S-au făcut determinări practice și de laborator pentru stabilirea consumurilor reale, precum și a pierderilor tehnologice pe faze de fabricație, reușîndu-se astfel să se stabilească consumul de materie primă pentru fiecare sortiment prelucrat. La această unitate, în trimestrul care a trecut, s-a realizat la firele de viscoză o economie de 2 tone, iar la firele poliamidice 5 tone — economii cu o valoare de peste 500 de mii de lei.

Și la Fabrica de tricotaje „Moldova” reducerea consumului de materie primă a stat permanent în atenția colectivului fabricii, confirmarea oferîndu-ne-o măsurile inițiate în acest sens, printre care amintim: analiza săptămînelă a constatărilor organelor de control a calității, determinarea cauzelor ce influențează negativ calitatea și inițierea unor măsuri concrete de remediere a deficiențelor; utilizarea rațională a gamei de țolaje existentă la mașinile feinripp pentru realizarea în proporție maximă a produselor tubulare (macuri, flanele etc.); îmbunătățirea patentului pentru trenajuri prin diminuarea greutateii acestora cu 15 la sută, prin înlocuirea firului 27/1 cu firul 34/1 — soluție care a dat posibilitatea reducerii consumului cu 19 tone fire/en. Eficiența măsurilor amintite s-a materializat în primele trei luni ale anului într-o economie de 2,6 tone față de consumul tehnologic aferent sortimentelor realizate.

Dar, sarcina reducerii consumului de materie primă rămîne în continuare în centrul atenției tuturor ingineri-

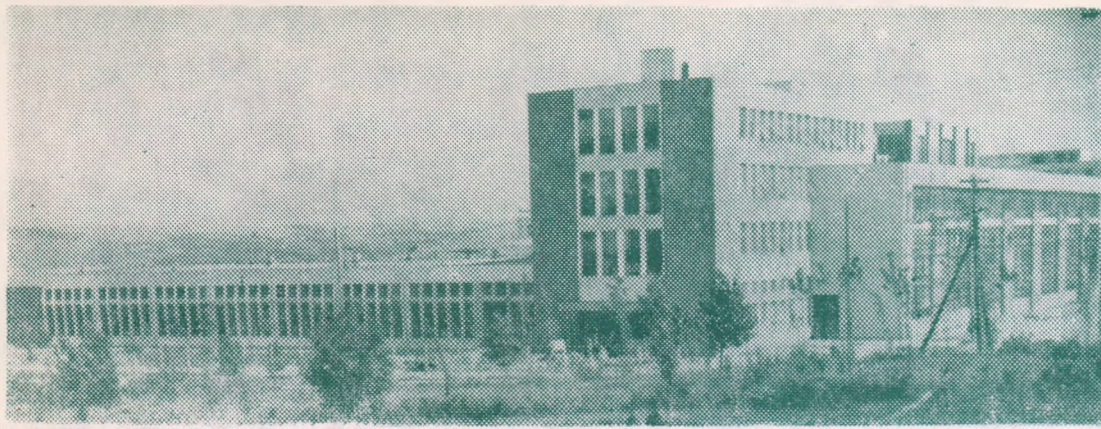
lor, economiștilor, tehnicienilor și a muncitorilor, un dezerat mereu actual pentru întreg colectivul Combinatului textil. Ne străduim să dăm viață altor măsuri preconizate în planul M.T.O., pe anul 1970, cît și pentru inițierea altora, care să faciliteze reducerea cheltuielilor materiale de producție.

S-a stabilit deja un complex de măsuri pentru proiectarea unor articole cu greutate mai mică, precum și pentru reproiectarea unei serii de articole de larg consum. Numai în cursul anului 1970 se vor reproiecta cinci articole de larg consum din bumbac. De pildă, „Lirus” uni și dungi se va ușura cu 12 gr / m.l., realizîndu-se o reducere a consumului de materie primă cu 11,3 la sută; „Spartacus” de 90 cm., de asemenea va pierde din greutatea actuală 6 gr. / m. l., ceea ce va reduce consumul de materie primă cu 5,4 la sută.

De asemenea, la confecții, s-a inițiat acțiunea de reproiectare a unor modele la sortimentele cu pondere mare, care prin forma tiparului să asigure realizarea unor pierderi tehnologice cît mai reduse la croit. Îmbunătățirea calității firelor țesăturilor și a tricoturilor prin respectarea mai strictă a procesului tehnologic și întărirea controlului interfațic va duce necondiționat la scăderea defectelor, diminuarea procentului de rebuturi și implicit a consumurilor specifice.

Deci rămîne ca sarcina în continuare, în cadrul Combinatului, reducerea consumului de materie primă pentru ingineri, tehnicieni și muncitori ca un dezerat mereu actual.





Noile pavilioane de semisinteză și biostimulatori

Fabrica de antibiotice Iași, cunoscută fiind ca prima mare unitate industrială de acest gen din țară, aduce o însemnată contribuție la realizările de mare importanță pe ramură.

De mai multe ori înfrunșă, iar în anul 1969 evidențiată pe ramură, Fabrica de antibiotice va aduce, în viitorul cincinal, o contribuție și mai însemnată la dezvoltarea economică a patriei noastre socialiste.

Fabrica a intrat în funcțiune la 10 decembrie 1955.

În decursul anilor s-a dezvoltat pe diverse etape, realizând o largă gamă de produse medicamentoase pentru uz uman și veterinar, cât și o serie de biostimulatori pentru sectorul zootehnic.

Colectivul fabricii a reușit să producă antibiotice de calitate superioară cu activitatea ridicată, corespunzând condițiilor de calitate cerute de Farmacopeile străine. Astfel se explică cerințele mari de antibiotice la export.

Produsele fabricii se exportă în 27 de țări, dintre care: Vietnam, Mongolia, Albania, Liban, Israel, Belgia, Iugoslavia, Anglia, Olanda, Ceylon, Iordania, Pakistan, Elveția, R. F. G., Bulgaria, U.R.S.S., Italia, Etiopia, Cuba etc.

Creșterea numărului de produse, an de an, și îmbunătățirea continuă a calității acestora

este rezultatul însușirii de către cadrele de specialiști a unei largi experiențe, în acest domeniu nou, reușind să îmbine cerințele producției cu munca de cercetare științifică.

Amplasată la 7 kilometri de centrul Iașilor, lângă Valea Lupului, pe un platou înălțat în șesul Bahluiului, Fabrica de antibiotice se întinde pe o suprafață de 48 hectare.

Construcția fabricii a început în iarna anului 1952—1953. La 10 decembrie 1955 a fost obținută prima șarjă de penicilină.

În decursul anilor fabrica s-a dezvoltat pe diverse etape. Astfel, în anul 1959 a intrat în funcțiune al 2-lea pavilion de producție pentru fabricarea streptomicinei, aureomicinei și vitaminei B<sub>12</sub>, s-a amenajat un pavilion pentru producția de produse galenice (unguente și supozitoare), iar la sfârșitul anului 1968 au intrat în funcțiune alte 2 pavilioane pentru producția de biostimulatori și antibiotice de semisinteză.

În prezent fabrica are 5 pavilioane de producție, două pavilioane de cercetări și control al fabricației, vivarium, secție de documentare științifică și tehnică, instalații anexe pentru aer-steril-irig, o termocentrală, o hală a atelierului mecanic, o secție metrologică complexă cu atelier de mecanică fină, un pavilion

administrativ și social cultural, o linie de blocuri-depozite, o seră de peste 2000 m.p. și alte clădiri anexe, formând un ansamblu arhitectonic unitar, înconjurat de spații verzi.

Noua linie de fermentație intră în funcțiune la secția de biostimulatori este prevăzută suplimentar cu sisteme de adaus automat al antișpumatului, turajie variabilă a agitatoarelor, condiții superioare pentru menținerea parametrilor precursori și conducerea optimă a proceselor. Separarea micelilor se face pe filtre rotative de înaltă productivitate și filtre presă, separatoare centriuge, etc. Pentru uscarea produselor se utilizează atomizoare de înaltă tehnicitate, uscătoare în pal fluidizat, uscătoare cu valțuri, liofilizatoare. Condiționarea pulberilor se face pe linii de condiționare semiautomată.

Noua secție de semisinteză a fost dotată cu linii automate de condiționare a antibioticelor de unde rezultă ilacoanele cu produs gata ambalate în pliante individuale.

Anual, Fabrica de antibiotice include în fabricație un număr mereu crescând de antibiotice și forme medicamentoase pe baza acestora.

Omologarea în producție a noilor procese și produse se face pe baza creării de noi

# FABRICA DE ANTIBIOTICE IAȘI



capacități de producție sau în baza eliberării unor capacități prin îmbunătățirea indicatorilor tehnico-economici care în unele cazuri au crescut de 7—8 ori față de primul an de producție.

Îmbunătățirea indicilor tehnici s-a făcut pe baza cercetării proprii, prin modificarea unor rețete de lucru și a unor tehnologii, lucrări care au stat la baza a numeroase invenții și inovații, comunicări științifice etc.

Specialiștii din fabrică au efectuat numeroase schimburi de vizite cu specialiștii din U.R.S.S., R. P. Chineză, Bulgaria, Cehoslovacia, R. F. G., Siria, Sudan, Iordania, Etiopia, etc.

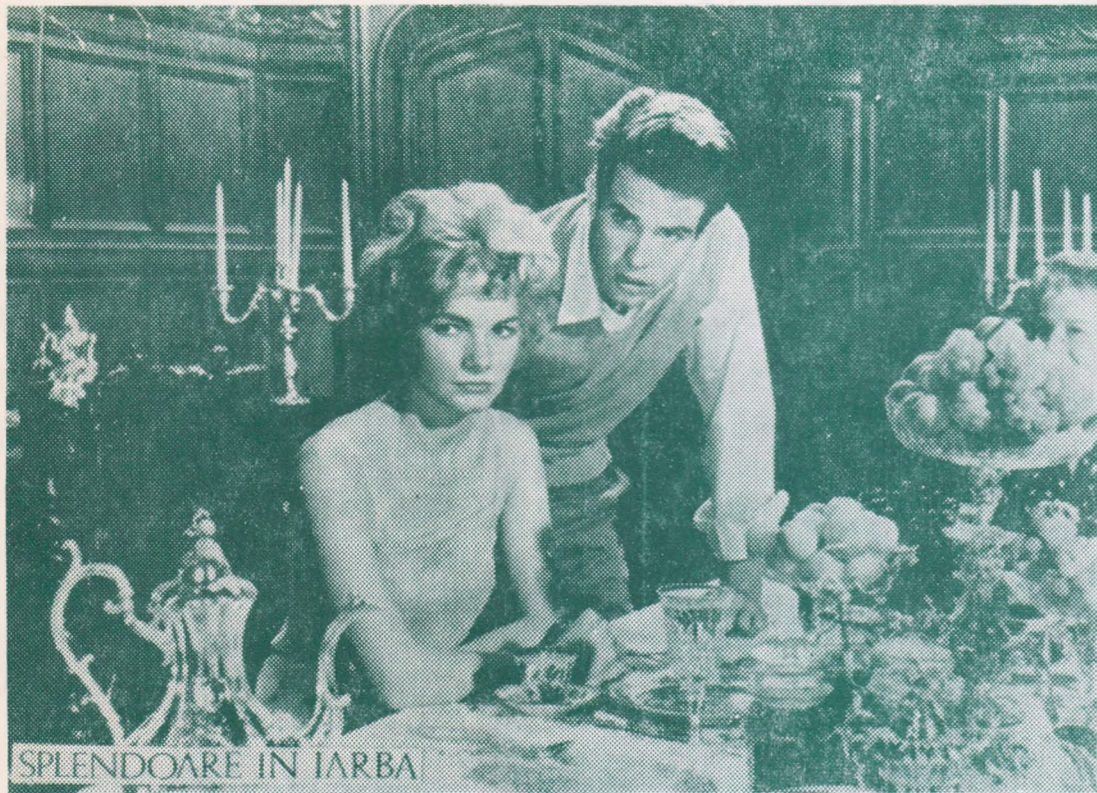
Produsele fabricii sînt calitativ superioare, majoritatea indicilor de calitate se încadrează în limitele cerute de farmacopeile internaționale cele mai exigente. Continuu se fac eforturi pentru îmbunătățirea calității produselor.

Pentru asimilarea de noi produse fabrica dezvoltă o bogată activitate de cercetare și documentare științifică, tehnică și economică în privința tuturor aspectelor noi ale evoluției și dezvoltării mondiale a producției și utilizării antibioticelor.

Activitatea științifică a specialiștilor fabricii este ilustrată de un număr mare de lucrări publicate în periodice de specialitate din țară și de peste hotare.

cronica publicitate

## INTREPRINDEREA CINEMATOGRAFICĂ IAȘI



De pe afișul cinematografic al lunii mai consemnăm cîteva titluri care constituie, în același timp, și o invitație la vizionare.

CINEMATOGRAFUL ARTA — prezintă între 18 — 24 mai a.c. filmul englez „Pentru țară și rege” al regizorului Joseph Losey. Acțiunea filmului se desfășoară în anul 1917, pe frontul din Franța. Soldatul Hamp (interpretat de Tom Courtenay), surprins în momentul cînd voia să dezerteze, este arestat. Apărarea acestuia îi este incredințată căpitanului Hargreaves, care în urma interogatorului la care îl supune, își dă seama că-i revine o grea răspundere. Hamp este condamnat la moarte,

pentru a servi de exemplu. Filmul lui, Losey este un rechizitoriu la adresa războiului. Din distribuția filmului se remarcă; actorul DIRK BOGARDE, interpretul avocatului Kirgnaves (a jucat și în „Casa mamei noastre”) și TOM COURTENAY, care la Bienala de la Veneția, 1964, a fost răsplătit cu Cupa Volpi pentru cea mai bună interpretare masculină.

Tot la cinematograful ARTA va fi prezentat filmul „Un cuib de nobili”, producția studiourilor Mosfilm, în regia lui I. Turgheniev. În rolurile principale apar: Leonid Kulaghin, actor al Teatrului de dramă

din Leningrad, Irina Kupcenko și Beata Tyszeiwick, actriță poloneză.

La CINEMATOGRAFUL VICTORIA — de la 18 — 24 mai va rula filmul „Splendoare în iarbă”, regizat de ELIA KAZAN, întemeietorul Actor's studio-ului, maestru al actorilor James Dean, Marlon Brando, Warren Beatty și alții. Așa cum mărturisește însuși autorul, „Splendoare în iarbă” este un film social. Lumea crede că în acest film se pune în discuție faptul dacă tinerilor le este permisă sau nu dragostea fizică. Pentru mine adevăratul subiect este descrierea sufletului Americii din acel

timp. În 1928 această Americă nu era foarte diferită de cea contemporană.

Eroii principali ai filmului sînt doi adolescenți a căror dragoste curată și pătimășă nu se va realiza. Pe de o parte, convențiile sociale, educația rigidă impusă de părinți, iar pe de altă parte interesele materiale ale acestora îi împiedică pe cei doi tineri să dea un curs natural iubirii lor. Protagonștii sînt actorii Nathalie Wood și Warren Beatty, interpretul din „Bonnie și Clyde”.

TOT LA CINEMATOGRAFUL VICTORIA: „Bănuiala”, ecranizarea binecunoscutei comedii „Puricele în ureche” de Georges Feydeau; regia este semnată de Jacques Charon. Succesul filmului este asigurat însă de distribuție: Rex Harrison în rolul dublu, Victor Claudebisse-Poche, Louis Jourdan și comicul francez Edward Desrières („Nunta lui Figaro”, „Cei trei mușchetari”, „Roșu și Negru”).

CINEMATOGRAFUL REPUBLICA — 25 — 31 mai „Inbîta lui Gramina”, al doilea film al lui Carlo Lizzani prezentat în luna mai pe ecranele noastre. Filmografia regizorului numără: „Atențiune, bandiți!”, „Cronica amanților săraci”, „Procesul de la Verona”, „Răzbnătorul”.

Filmul este o co-producție bulgaro-italiană și cuprinde în distribuție pe Gian Maria Volonte, Ștefania Sandrelli — Premiul pentru cea mai bună interpretare feminină, pentru rolul Gemma, la Festivalul Internațional al filmului de la San Sebastian.

Tot la CINEMATOGRAFUL REPUBLICA, între 18 — 24 mai: documentarul de lung metraj HELGA, producție a studiourilor din R. F. a Germaniei.

## DIRECȚIA REGIONALĂ C.F.R. IAȘI anunță:

pentru a facilita cunoașterea frumuseților patriei și petrecerea plăcută a concediului de odihnă, Căile ferate oferă următoarele avantaje:

### BILETE DE CĂLĂTORIE ÎN GRUP

la care se acordă o reducere a taxei tarifare ce poate ajunge pînă la 50%.

### BILETE DE CĂLĂTORIE ÎN CIRCUIT

cu acordarea a 12 intreruperi în timpul călătoriei, nelimitate în timp, în cadrul termenului de valabilitate al biletului (care este de una lună), modalitate de călătorie avantajoasă și sub aspectul costului, intrucit acumulîndu-se distanțele parcurse, rezultă o substanțială reducere a taxelor tarifare.

Economisiți timp procurîndu-vă bilete de călătorie pe orice distanță de la Agențiile de voiaj, din Iași str. Lăpușeanu nr. 22, precum și de la cele din orașele Bacău, Suceava, Vaslui, Birlad, Roman și Piatra Neaj.



documente

IBRĂILEANU INEDIT

Prin discuțiile privitoare la științificizarea criticii, Ibrăileanu a putut da impresia, mai ales adversarilor grăbiți, că platforma principilor sale nu diferă prea mult de aceea a lui Gherea...

căuut din talente prea puține și prea mici, pentru ca selecția aceasta alternantă să poată fi verificată cum trebuie prin istoria noastră literară.

Textul alăturat, inedit, după investigațiile noastre (aflat azi în arhiva „G. Ibrăileanu” de la Biblioteca centrală „M. Eminescu” din Iași)...

Astăzi, sint morți și unul și altul. Nici critica lui Maioreanu, nici a lui Gherea nu răspunde preocupărilor și nevoilor literare de azi.

MIHAI DRĂGAN

„Opera unui scriitor este expresia societății. Această constatare a lui Bonald, ajunsă atât de banală, se verifică, într-un sens neașteptat, când considerăm soarta unui scriitor de-a lungul unui timp mai lung.

Un critic nu poate reinvia prin teoriile sale. Știința nu reinvie niciodată. Știința veche — veche rămâne afară de foarte rare cazuri, ca, de pildă, teoria lui Lamarck, reinviată sub forma neolamarckismului.

Dar „moartea” aceasta a unui scriitor nu e o moarte naturală; scriitorul este omorât de alt scriitor sau de alți scriitori care, la rîndul lor, pot fi omorâți de scriitorul pe care-l omorîseră ei.

Dar un critic are ceva mai important decât știința lui, are o atitudine, o filozofie a vieții — și acestea pot veni din nou la ordinea zilei. Și, dacă ar fi să reinvie acum unul din acești doi critici, credem că acela ar fi Gherea. Încă o dată, nu cu teoriile lui, și nici cu atitudinea sa specială, ci cu genul atitudinii sale.

Literatura noastră are o durată prea scurtă, și ceea ce s-ar putea numi panteonul nostru literar e al-

Cînd în nuvela d-lui Brătescu-Voinești Sosenca îi spune bărbatului ei „să se trezească odată” că „urî țirgul de ropotul alegerilor”, Costache Udrea, aflat în hîrtogele lui, răspunde:

„Nu sînt făcut pentru asta, mico”. „Urî” lumea de lupte, de aspirații, și scriitorii noștri răspund și ei: „Nu sîntem făcuți pentru asta, mico”.

Această letargie a scriitorilor noștri e înconjurată de așa numita critică literară, cea mai estetică critică de azi de pe glob.

Și e de mirare că literaturii noștri, artiștii și criticii, întotdeauna atenți să nu rămîină în urma Europei, n-au băgat de seamă că în „Europa” lucrurile s-au schimbat și estetismul pur a murit. Dar mahalaua poartă

DEBUTUL LUI ION VINEA

Cînd în „Biblioteca Dimineața” a apărut Descintecul și Flori de lampă, Ion Vinea conducea de aproape trei ani Contimporanul, semnase manifeste constructiviste, colaborase la 75 H.P., Punct și Integral.

Volumul rezuma cîteva din direcțiile tematice ale nuvelei române postbelice. Modalități narative felurite, alături de piese de valoare eterogena se întîlneau ca într-un codex. Doi soldați mărșăluiesc epuizați pe un peisaj straniu, desprins parcă din alte lumi (Rătăcire); o tînă femeie, spre a-și pedepsi soțul infidel se dăruie unui cunoscut, apoi se sinucide (Talionul); un bărbier ocași își amintește procurorului că îl vîrșea la închisoare tocmai cînd briciul luneca „pe beregații încet, atent” (O clipă gree); un student se prefacă că își găsește propriul portofel, pentru a-și invita prietena la restaurant, dar fata îl convinge să ducă banii la comisariat (Ouă roșii) ș.a.

La miezul nopții, Sultana sare din pat și se așază pe blana de urs: „Se lasă pe spate peste pernele multe, într-un leșin voit” (s.n.). Lampa aruncă pe tavan fîșii de lumină iar tăcerea apăsătoare favorizează aducerile amînte. Apoi, „așa precum i-s-a spus”, goală, în fața oglinzii „Între două sfeșnice cu focul întins privesc ea într-o apă lîvidă”.

Umorul negru de calitate se îmbină cu un grotesc superior în Invitație la țară, parodie a literaturii neosemănătoriste, cu scene de neuit, ca aceea în care prietenul se scoală noaptea de noaptea spre „a roade cu braceagul” protezele soției. Stratagemă își trage seva din explorarea unui echivoc: Vlad nu se hotărăște să se culce fiindcă în noaptea aceasta cu siguranță ele vor veni; ființele nocturne așteptate erau niște banale ploșnițe însă o adevărată vrajă învâluie anecdota.

În ce are mai profund, Ion Vinea se dezvăluie un fantastic atras constant de zonele subterane ale conștiinței pe care le sondează prin intermediul analizei evocatorii și personale utilizare a mijloacelor narative scaldă narațiunile într-o uimitoare lumină contemporană.

Nu mai aparent Descintecul are o osatură epică mai strînsă, inducînd în eroare anecdotică „tradiționalistă”. Însă suportul narativ e neglijabil. Mutînd centrul de greutate pe reliefarea obsesiei ale cărei ramificații se opresc pe un instinct elementar de o sălbatică vitalitate, Ion Vinea imprimă temei banale o trespădăție modernă. Cu adevărat evoluează doar obsesia arendăsoaiei și aici se află deosebirea fundamentală dintre universul obsesiv al lui Ion Vinea și Cib I. Mihăescu. Personajele celui din urmă sînt stăpînite de o fixație declanșată de un stimul exterior și sub imperativul ei săvîrșesc o acțiune, incapabile a mai analiza eventualele consecințe ale comportamentului. La Ion Vinea, faptele anterioare sînt aduse din subconștient la suprafață și ca într-o reverie, trecutul e retrăit de imaginația ațîțătoare. În acest timp, personajul e cuprins de pasivitate, eventualele mișcări fiind dictate de însăși fantezmele dezlătănite.

permanent utilizate, dar fraza nu urmărește să-l facă pe cititor să „înțeleagă”, ci să vadă și, de aceea, analiza e realizată prin intermediul imaginilor evocatorii, toate la un loc refăcînd o atmosferă unitară ce lucrează prin sugesție asupra lectorului. Din mișcările subconștientului, Ion Vinea realizează linia epică a narațiunii; lumea fenomenală e redusă la liniile esențiale, mediul schițat aluziv, participarea individului la viața colectivității e doar accidentală.

Într-o cutie de lemn, păstrată în dulapul din zid, Pavel găsește două tuburi de sticlă, „închise și etichetate: cite o coloană randafirie peste care pumeaga un miez de vată, sub dopul de plută. Prin peretele străveziu, acea culoare plăpîncă străbătînd, contrasta neliniștitor cu eticheta cărînăuă pe care rinjea dintr-o dată oase încrucișate o hîrcă de cretă”. „Să eliberăm moartea!” gîndește și scoate un comprimat: „Cu băgare de seamă își atînse virful limbii de muchia nezmîntuită a otrăvei. Atingere, la început, inspîdă, apoi răcoarea unei arsuri pe care se grăbi să o scuiepe dinadinsul”.

Următoarele șase propoziții servesc precizării cadrului și motivării implicite a conduitei eroului: „Atunci auzi că i se aduce calul înșăuat. Tatăl său și musafirii erau duși în trăsuri spre pădure. Fusese părăsit în toanele-i rele cîn aceea zi. Porni galopul într-altă direcție, înfruntînd vîntul cu umerii săi largi. După o raită se regăsi în sufrageria pustie”. Din nou scoate un comprimat și repetă gestul. Aceeasi răcoare asociată cu o senzație acută de arsuri îi umple gura. Noaptea se visează sfîrtîmînd o pastilă între dinții și se trezește înspăimîntat. În același timp aude pașii tatălui în insomnia obișnuită căuînd chibriturile și alt gînc, aproape imediat îl paralizază: „...nu cumva bătrînul, în căutarea lui zadarnică, să scotocească și prin buzunarul său și să guste sublimatul ca dintr-un tub din acele pastile de mentă care-i plac atât”.

Celelalte două secvențe amplifică motivul și adîncesc rezonanțele lui subconștente. Chînuitor, gîndul pune stăpîni-

intotdeauna încă o vreme moda dispărută în centrul tirgului. O să vedeți că după ce s-or lungi poalele la dame, fetele de la periferie or să mai umble cu gabele goale (și mulți domni maturi or să ia aer curat pe ulițele mărginașe).

O să ajungă și la noi valul european, fie măcar din snobism. Și critica o să ia oț de ea, chiar și critica subțire, gata întotdeauna să urle ca lupii, azi tradiționalist, mine „poezie nouă” (...), sîrîtînd unde a scuiptat, scuihind unde a sîrîtat (Ah! ce expresii vulgare, „fărăoniste”...).

Dar poate o să avem o literatură vie, izvorîtă chiar din propriile noastre zbuciume. Poate scriitorul, care va trîni cu pumnul în masă să se zguduie toată, există undeva. Poate că e pe băncile școlii. Unul care să pună în proză zbuciumele noastre, să strige în versuri aspirațiile celor vii — să ne ia pe toți și să ne bată în cap, să ne deschidem odată ochii, mico!

Literatura actuală e scrisă de „suflete moarte”. Nu există în toată istoria omenirii o așa demitere de la nobletea umană ca în literatura noastră actuală.

D-I. Ralea spune în n-rul trecut al acestei reviste că în ultima jumătate de secol de fericire burheză, o înflorit estetismul bătut în toată Europa. Este adevărat că în vremea aceea era liniștea dinaintea furtunii.

Dar nici atunci literatura europeană nu era în letargia celei române actuale. „Imposibilul” Flaubert tuna de generoasă indignare înăbușită în roman, dar existentă.

„Imposibilul” Leconte de Lisle era sumbru de pesimism și gema în idealismul său de „la honte de penser et l’honneur d’être un homme”. Zola critica greii și titanii societatea burheză ori, stîngaci, dădea lecții de energie în romane „morale”. Și alții, și alții.

Unde s-a mai văzut gingășîncul impotent cu care literaturii noștri consemnează artistic frămîntările netrebnice, fără nici o semnificație, ale vieții celei noi anoste și mai banale?

Artiștii nu sînt multumii niciodată de realitate. Artiști adevărați există rar, în epoci așezate cînd în sfîrșit o triumfală ceva. Ei vreau altceva — din ce-a fost ori din ce va fi, sînt reacționari ori revoluționari. Scriitorii noștri dumeică și mestecă realitatea, nemulțumiți, ca unul care-și clătește gura (cu o limonadă călduță). Ba uneori permit și revoluții, schimbînd ordinea cuvintelor cum a fost lăsată de Dumnezeeu, punînd adjectivul să sară în capul substantivului și conjuncția la coada propoziției și crezînd că au pus dinamită în inima pămîntului. Cît sînt de subversivi...”

G. IBRĂILEANU

CURIER

CERCETĂRI DE ISTORIE LITERARĂ

Precizarea profesorului I. D. Lăudat făcută în succinta trecere în revistă a activității științifice a catedrelor de literatură, ce prețuiesc tomlui XV al Analelor Universității „Al. I. Cuza” și anume ca, prin lucrări tratînd „probleme majore ale disciplinelor” s-a răspuns „cerințelor etapelor de dezvoltare a culturii noastre naționale” este exemplificată prin-tul o serie de studii de istorie literară.

Trecînd peste cîteva lucrări care nu indică un coeficient prea ridicat de exigență, remarcăm în primul rînd un studiu de substanță privind particularitățile liricii lui Camil Petrescu, semnat de I. Sîrbu, autorul întrezărit aici „unele din coordonatele esențiale ale dramelor și romanelor care aveau să urmeze”. Un punct de vedere argumentat susține Maria Platon în Investigația mediului contemporan în proza lui A. Russo. Autoarea demonstrează că integrarea faptelor realității exterioare în realitatea operelor modifică orizontul imagina-tiv al prozatorului, determinînd existența unei tente aparte a romanticismului său. Informarea exactă este pusă de Elvira Sorohan în serviciul unei pledoarii privind Formajia intelectuală de o anumite factură a lui Mircea Costin, în timp ce I. D. Lăudat, analizînd cronica lui Gr. Ureche, dublează interpretarea fondului ideatic cu considerații privind valoarea estetică a acestuia. Preocuparea de mesajul mouveruui tinerilor, cultivat predieci în lirica românească anterioară anului 1930, M. Ioana Macovei, în consens cu Paul Cornea conchide că munităpă „nu este expresia unor lamentări personale, ci mijlocul activ de a comunica ideile ardente ale epocii”.

Regretăm însă că o deficiență tipografică nu ne-a permis să parcurgem articolele anunțate în summa, Personalitatea umană în teatru lui Jean-Paul Sartre de R. Ionescu și Structuri lirice la Ernst Standier de H. H. Fassel, paginile 65-69 lipsind cu desăvîrșire.

CREAȚIA DUPLICAT

Opera literară autentică reluză creația duplicat, moda, și presupune neapărat progresul literar care trebuie înțeles ca o acceptare, sedimentare de valori și nu prelucrare abuzivă de „nouăli”. Edgar Papu („Scînteia”, 29 aprilie 1970) se ridică împotriva imposturii, a creației duplicat scoasă în serie și a valorificării ideilor din literatura universală modernă care nu au nimic cu specificul literar românesc. Transplantarea unor modalități în procesul de creație necesită o selecție, o adaptare structurală și nu o adoptare formală. Edificarea unei culturii devine posibilă numai pe terenul realităților naționale și nu al împrumuturilor de orice fel care nu duc — fenomenul e verificabil — la o durabilitate în timp. Actualitatea respinge moda trecătoare, creația duplicat. Poezia tină trebuie să se despartă de influența exterioară, neroditoare și să se descopere în ceea ce are ea specific românesc.

CORRESPONDENȚĂ LITERARĂ

Tril Ioan — Departele de „împunare”, versurile trimise nu depășesc tiparele comune. Ați aștins însă un record: în numai două poezii sînt detectabile influențele cele mai variate, de la Coșbuc pînă la simbolisți.

H. Way — E foarte riscant pentru dv. că vă aflați pe raza de acțiune a bateriilor cu gelozie. Valeriu Pălinișanu — Preferețele dv., din lipsă de lectură, merg spre clișee uzate de mult. Pe lîngă aceasta, coapsele de turmuri păcatele lutului, privilegiile învelite în foi de nuc, cataractele amenințătoare ale timpului sînt amănzi de lefline.

B. Marian — Teribil de curioasă metamorfoză: „Secunda, sub forma ei de nufăr / așteptă pe lac / frumoase flori de liliac”. Comparațiile de urgență procedeul amestecării cuvintelor.

L. Mihăilescu — Incurajările noastre nu v-ar fi de folos. Mai înfrî aveți datoria să vă însușiți normele scrierii în limba română. Nu vă faceți dulci iluzii că veți obține consecrarea datorită invențiilor ortografice de tip valise-el, Intruna, același-și.

Madda Blit — „De ești clipa nimănu / și nu te-oprești la nimenia??” Serios, asta frămîntă și pe alții, însă pentru poezie întrebarea e absolut fără rost.

Bravu Aurel — La vârsta dv. această dezarticulare, acest deznăst sufocant sînt, evident, truce.

N. Constant — Ironizați sau chiar luați lucrurile în serios? A doua alternativă pare aproape imposibilă: „Curcubeul se lăsase / Peste amorul lor gingaș / Ploaia, fîtil cununaș / Norul, devenise nas”. Virgulele dintre subiect și predicat sînt prea îndrăznețe.

Valeriu Blîrgău — Mai multă lectură v-ar feri de folosirea unor cuvinte impropru și totodată de o artificializare voită a textului.



ADRIAN PODOLEANU :

„Flori galbene”



# IONEL TEODOREANU ȘI LUMEA COPILĂRIEI

La mai bine de patru decenii de la apariția lor, primele cărți ale lui Ionel Teodoreanu continuă să se bucure de aceeași primire entuziastă din partea cititorilor ca și în prima zi. Fenomenul popularității sale uriașe (explicabil, desigur, și prin unele concesiuni), are o bază reală în originalitatea artistică a scriitorului. Acest fenomen n-a fost încă explicat suficient și convingător și primul nostru mare scriitor al copilăriei moderne cîștigă încă inimile noastre fără să ne dăm bine seama de ce. Este de ordinul evidentei că opera lui Ionel Teodoreanu aparține, în totalitate, unei alte lumi decît prezentase pînă atunci literatura noastră; ca și Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu, Gib Mihăescu și chiar Cezar Petrescu, el este — prin preocupări intelectuale, sensibilitate, imaginație — contemporanul nostru. Înainte de primul război mondial se întinde o geografie a strămoșilor literari, lumea lui Vlașu și Slavici, care capătă proiecții atemporale aproape; distanțarea în timp de această lume spulberă comunicarea directă cu ea și trebuie să recurgem la intermediari intelectuali pentru a o înțelege și interpreta just. În ceea ce privește *Medelenii*, însuși misterul operei care ne atrage inconstient, dar pe care n-am reușit încă să-l sfîșiem pentru că nu ne putem distanța suficient de el, este o dovadă că el conține un fond spiritual, psihologic, în care ne regăsim intuitiv, nu logic, relațional, în timp ce *Budulea taichii* a secătuit din partea noastră mobilurile investigației.

S-a speculat mult în jurul universului copilăriei la Ionel Teodoreanu dar, cum spuneam, cîștigurile sînt încă minime și farmecul care învâluie lectura *Medelenilor* rezistă încă încercărilor noastre de a-l descifra. Se pot bănui doar unele cauze fragmentare, se pot găsi unele adevăruri parțiale. Ceea ce pare evident, deși a rămas un fapt mai puțin comentat de critică, este caracterul poetic al romanelor sale, al arhitecturii acestora, al sistemului lor intern, pentru că multe din ele (și mai ales *Medelenii*) conțin o substanță concretă extrem de vie, rod direct al unei fine și exacte observații. Romanul în sine este conceput ca un poem, în care relațiile verbale și metaforice domină relația epică și și-o subordonează. În ciuda concreteței unui mare număr de scene izolate, substanța epică a romanului e discontinuă, unitatea cărții fiind asigurată în primul rînd de unitatea viziunii poetice, abstrasă din, dar

și împotriva acestei realități concrete. Mecanismul mimează cu alte cuvinte însuși sistemul reprezentărilor la vîrsta copilăriei, în care amănuntul poate fi foarte viu sau concret, însă în ansamblu este rupt de alte reprezentări conexe, scriitorul își izolează obiectul și îl epuizează independent de celelalte obiecte cu care vine în contact. Însăși preminența elementului verbal contribuie la impresia de profundă autenticitate a multor scene pentru că acestea se realizează cel mai adesea pe seama dialogului, intuit și compus cu o acuitate inimaginabilă aproape. Dialogul este un fals dialog, care recompune linia comportamentului psihologic al personajului. Aceeași dominantă a elementului verbal dă impresia, cu totul opusă, de divagație sau în orice caz de abundență supra-rătoare, în descrieri, pe care le covrîște sub povara cuvintelor înflorite; și această impresie este îndreptățită pentru că aici vorbele nu mai pot mima obiectul ci trebuie să-l configureze plastic și abundența devine barocă. Consecuția în sine a evenimentelor și, deci, a capitolelor, mai ales în primul volum (*Hotarul nestatornic*) este cu totul întîmplătoare; aici domnește atmosfera de basm a copilăriei, un univers coerent și simetric dar subordonat altor legi decît lumea oamenilor maturi. Orice adult aici, suportă și el modificările de rigoare și din ființa lui reală, precum din pisica reginei din *Alice în Țara minunilor*, nu mai rămîne perceptibil decît zîmbetul, atitudinile care se încadrează acestui cosmos aparte. Restul există, îl putem bănuși (și atunci personajele mature pierd considerabil din aura lor, ba chiar le bănuim ușor ridicole, ca domnul Deleanu), dar rămîne fără efect asupra acestei lumi, care e o lume în sine, *neeuclidiană*: lumea copilăriei. Și nu întîmplător spațiul material ales pentru edificarea acestei lumi este „la țară”, satul, căci într-adevăr acest cadru creează cea mai mare libertate de fantazare nu numai a decorului, ci și a realităților sociale (utopice!) și pentru că, așa cum va spune Blaga mai târziu, „copilăria și satul se întregesc reciproc”.

Acest joc, această convenție, refugiul total în copilărie stîrște entuziasmul cititorului adult și — bănuiesc — mai puțin pe cel al copilului, a cărui tendință legitimă e inversă, de a-și crea, cu posibilități imaginative proprii și specifice, lumea „oamenilor mari”. Există și o astfel de încercare în ro-

man, dar ea e neconvingătoare, e „făcută” tocmai pentru că mimează copilăria, în timp ce copiii mimează seriozitățile noastre. Sub raportul acestuia, al refugiului în convenție, probabil că romanul lui Ionel Teodoreanu este singular în literatura noastră; intenția și efectul produs se situează la confluența epicului, care e exterior și secundar, cu lirismul sentimentelor primare, încă neclare, nelămurite, mai bine zis cu descoperirea lor. Celelalte volume ale trilogiei și, în măsură variabilă, celelalte romane ale scriitorului, încearcă să aclimatizeze aceeași atmosferă în cadrul evenimentelor și vieții unor oameni maturi și rezultatul nu mai este identic. Aici însă, în *Hotarul nestatornic*, plutim în plină poezie de atmosferă, într-un metaforic concretizat prin ducerea pînă la ultima limită a înfelesului expresiei, a imaginii („tăcerea părea că citește versuri”). Substanța este identică cu cea a poeziilor sale descoperite postum (cele mai multe inedite încă și aproape ignorate!), *Podul cu jucării* mai ales, forma

lor fiind cristalizată numai întîmplător astfel și nu într-o proză de aceeași factură. Ca o sinteză, ca o sămîntă purtînd în germene toate virtualitățile literaturii sale ulterioare inclusiv poezia, *La Medeleni* rămîne cel mai reprezentativ roman al lui Ionel Teodoreanu și totodată un moment deosebit în literatura noastră\*.

MIRCEA ANGHELESCU

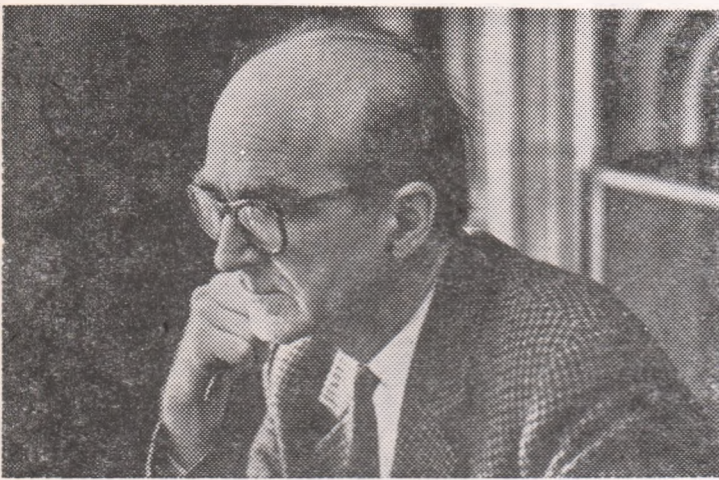
\* Primele trei volume ale ediției apărute cu cîțva timp în urmă, îngrijite și prefațate judicios de N. Ciobanu, care conțin *Medelenii* și *Ulița copilăriei*, vor fi urmate de altele cuprînzînd o largă selecție din opera scriitorului. Ni se pare absolut necesar ca această ediție reprezentativă să cuprîndă și o selecție bogată din versurile inedite amintite mai sus, folosite pînă acum doar de M. Zăciu într-un scurt articol. Măcar o parte din cele peste o mie de pagini inedite existente în Biblioteca Centrală de Stat trebuie redată, și ele, circuitului firesc al lecturii.



ADRIAN PODOLEANU:

„Strada Palatului”

## MIRCEA ELIADE: MAITREYI • NUNTĂ ÎN CER



Romanul Maitreyi poate fi definit ca un abuz copleșitor de sinceritate, de autentic, stratificat într-o emoție abstractă. Naratiunea absoarbe din toate direcțiile posibile și, fără îndoială, într-o tehnică gidiand, ceea ce s-a consumat, ceea ce se poate încă retrăi intens, adică experiența directă se traduce într-un limbaj literar a cărui realitate se identifică cu aceea a arhetipului. Romancierul nu povestește ca să fixeze un timp erotic petrecut, de altfel existent într-un jurnal ținut la zi, ci, ne propune o inițiere erotică dramatică și tulburătoare, senzuală și pură, unică și fantastică în sensul unui realism estetic. Aria lui Mircea Eliade este a unui regizor de mare suprafață: filmul se compune, există, se derulează sub impulsul autenticului, dintr-o superioară conștiință literară ce pregătește cadrele, acțiunea, temele, timpul interior al personajelor care își joacă sau, mai bine zis, nu se împotrivesc rolului pe care și-l recunosc ca o posibilă imagine de acceptat și care dovedesc o dispoziție spre imprevizibil, spre noutate, mister, spre reflecție și melancolie de tip eminescian. Totul este dirijat ca naratiunea să se despartă de pura invenție și să intre în real abrupt, necondiționat, să-l depășească, să-l supună unui regim de existență estetică. Personajele explică spectacolul erotic, de confruntări prin restituiri care sînt de-a dreptul esențiale și de necondunat cu simpla „aventură”. Decorul este pentru inițiere, dar și pentru magie, neprevăzută, pentru erupție de sentimente pe care orice tehnică epică nu reușește să le însumeze total. Exotismul mărește posibilitatea percepției de a reacționa, deschide un spațiu de deslășurare mai întins. („Gustul singularității mele în această lume de minuni mă amețise”). Allan își retranscrie aventura erotică ca să verifice realitatea ei consumată. Este un act de mare curaj: Maitreyi există numai de la nivelul experienței, al realului care trebuie continuat, consolidat, fertilizat și nu închis, sterilizat. Naratiunea este așa de vie, așa de imposibil de tradus într-o formă critică definitivă, încît esența ei nu-și găsește o definiție decît chemînd versurile lui Ion Barbu: „Ar trebui un cîntec încăpător, precum / Fosnirea mătoasă a mării de sare; / Or lauda grădinilor de ingeri, cînd răsare / Din coasta bărbătească al Evei trunchi de lum”.

Maitreyi are o existență imprevizibilă: sensibilitatea ei este invadată de reflecție (scrie versuri, e prietena lui R. Tagore, ține conferințe despre esența frumosului), dar și de o brutală, vulcanică erupție a simțurilor. E o enigmă, un mit, un vis, e un personaj coborît de pe pinzele picturilor vechi care au descoperit în cîntarea cîntărilor o temă a voluptății

erotice paradoxale și de nedefinit. Realitatea personajului este pretutindeni derutantă: naivă, ironică, exuberantă, melancolică și cu accese repetate de plîns, ea reprezintă femeia în toată costumația în care este capabilă să apară. Relația erotică (Allan — Maitreyi) este în esență și o experiență a literaturii. Posibilitățile literaturii sînt puse la încercare: devin un sir de rivalități care trebuie să-și găsească o formă de a exista, de a se justifica. Rațiunea de a fi a experienței este realul, iar a literaturii — traducerea lui într-un limbaj. Concurența valorică este supusă unui întreg flux de metamorfoze: timpul epic trebuie să recunoască timpul experienței reale care determină conștiința literaturii. La Mircea Eliade cele două structuri (experiență-narațiune) se suprapun, comunică, delinesc și o voință de neutralizare, dar și de identificare absolută. Personajul nu-și recunoaște viața decît de la nivelul experienței și nu al lucidității: „Îmi lămurii perfect aceasta: că eram vrăjit, nu îndrăgostit. Și, ciudat, înțelegeam nu în ceasurile mele de luciditate — multe-puține cite mai aveam — ci în clipele din pragul experiențelor decisive, în clipele reale, cînd începeam să trăiesc. Reflecția nu mi-a relevat niciodată nimic”. Inițierea erotică explică, favorizează declanșarea emoțiilor narative. Comunicarea devine un act de o reală și

### CRONICA LITERARA

misterioasă restituire. „...ne priveam fix, fermecați, stăpîniți de același fluid suprafiresc de dulce, incapabil să ne împotrivism, să ne scuturăm de farmec deșteptîndu-ne. Mi-e greu să descriu emoția. O fericire calmă și în același timp violentă, în fața căreia sufletul nu opunea nici o rezistență: o beatitudine a simțurilor care depășea senzualitatea [...]. Apoi am început să ne atingem mințile, lăra a ne despărți, totuși, ochii. Stringeri barbare, mîngieri de devot”. Scenariul nu-și schimbă ritmul de derulare, nu-și dereglează decorurile spre alte suprafețe numai atunci cînd relația Allan-Maitreyi este descoperită. Realitatea erotică intră în derută, mecanismul alt de perfect se rătăcește în aproximații, devierii neașteptate. Morala indiană este lege și europeanul nu-i înțelege rațiunile. Boala erotică se transformă în boală morală, într-un dialog apropiat de o stare anormală care nu poate fi lucidă decît prin singurătate și meditație. Retrăirea scenelor din casa lui Sen este rațiunea de a fi a lui Allan. E și sensul esteticii literare a lui Mircea Eliade ale cărui principii, ca și ale lui Camil Petrescu, sînt autentice experiențe totale: „Eram însetat de concret, de viață nemijlocită, de prezență. Pe mine mă chinuia tocmai amintirea ei carnală, tocmai ceea ce era viu și imediat și nelocuibil în lăptura ei, și pe această Maitreyi de suflet și carne o doream, pe ea o înțilneam în filmul meu de toate zilele”.

Spontaneitatea și brutalitatea reflecțiilor epice, o derulare cinematografică lentă dau naratiunii un caracter de poem straniu, tragic, o durată a experienței care salvează ideea de operă închisă. Maitreyi e tipul de femeie cel mai enigmatic și imprevizibil din literatura română. Otilia lui G. Călinescu este inocența, materialitatea unui realism captat principiuului de linăitate, de utilitate urbană, de acceptare, pe cînd Maitreyi este o spovedanie metalizică unică, de

voluptate carnală, o elegie înflorită din păcat și refuz al dogmelor indiene. Otilia e numai puritate, iemeia obișnuită pe care Felix Sima o transpune în ramele idealității, pe cînd Maitreyi este văpaia, strigătul primitiv al fecundității, realitatea destrămîndu-se ca să cucerească, să asimileze ideea de comunicare absolută. Personajul e mai real decît realitatea de care încercăm neînștiși să ne apropiem, s-o verificăm dacă există într-adevăr sau e numai o iluzie. Dragostea devine o existență vitală care dirijează rațiunea de a fi, dar și o dramă a condiției umane. Nuntă în cer, devine, în acest sens, un dialog erotic imposibil de realizat. Ideologia povestirii se reduce la ideea evadării în eros. *Beata* e Maitreyi, o imagine a feminității. Enigma ei e iarăși de nedezlegat. Conștiința literară verifică și aici experiența autentică, actul de irezistibilă înențitate al comunicării directe, ritual biblic, mioritic și de o transcendență totală: „Maitreyi continuă, totuși, cu o simplitate care începe să mă cucerească. Vorbea apei, vorbea cerului cu stele, pămîntului, pămîntului. Își sprijini bine în iarbă pumnii purtînd inelul și făgădui:

— „Mă leg pe tine, pămîntule, că eu voi fi a lui Allan, și a nimănui altuia. Voi crește din el ca iarba din tine. Și cum aștepți tu ploaia, așa îi voi aștepta eu venirea, și cum îți sînt fie razele, așa va fi trupul lui mie. Mă leg în lăpta ta că unirea noastră va rodi, căci mi-e drag cu voia mea, și tot rău”, dacă va fi, să nu cadă asupra lui, ci asupra-mi, căci eu l-am ales. Tu mă auzi, mamă-pămînt, tu nu mă minți, maica mea. Dacă mă simți aproape, cum te simt eu acum, și cu mîna și cu inelul, întărește-mă să-l iubesc totdeauna, bucurie necunoscută lui să-i aduc, viață de rod și de joc, să-i dau. Să fie viața noastră ca bucuria ierburilor ce cresc din tine. Să fie îmbrățișarea noastră cea dintîi zi a monsoanelor. Ploaie să fie sărutul nostru. Și cum tu niciodată nu obosești, maica mea, tot astfel să nu obosească inima mea în dragostea pentru Allan, pe care cerul l-a născut departe, și tu, maică, mi l-ai adus aproape”.

Prima reeditare a prozei lui Mircea Eliade cuprinde și un substanțial studiu de sinteză asupra operei. El aparține lui Dumitru Micu care reușește să deliniească excelent personalitatea și creația scriitorului. Dumitru Micu își deslășoară discursul critic respectînd și restituind o conștiință literară care tinde spre universalitate și sinteză. Literatura lui Mircea Eliade este explicată, definită într-un text care tinde spre totalitate: activitatea de început, publicistica, preocupările științifice, literatura propriu-zisă. Gidismul scriitorului este căutat în „natura morală a personajelor”. Potrivite sînt și apropierea de Giovanni Papini, André Malraux, D. H. Lawrence, Aldous Huxley. Nu lipsesc concluziile proprii: „Viața fiecăruia — o continuă interogație a vieții. Cum trăim? Toată literatura lui Mircea Eliade, toată eseuistica lui (ca, de altfel, creația multor scriitori) e în această întrebare”. Excepțional sînt analizate romanele („Santier e o carte vie, radiograma unui spirit robust și mobil, flămînd să cunoască și să experimenteze totul, rece și, totuși, comunicativ, revărsat în afară. O carte traversată de undă lute și limpede a emoției intelectuale”), proza fantastică etc. Studiul este o sinteză remarcabilă care restituie un mare scriitor și mai ales o conștiință estetică unică în literatura română, căci „Creația (sa) în totalitate fascinează, incită și tulbură, întregînd temperatura arderilor intense, tensiunea marilor întrebări”.

Opera sa este un havuz al vitalității și imprevizibilității morale și filozofice, o partitură deschisă unei existențe misterioase, de o autenticitate care sperie și seduce numai decît spiritul.

ZAHARIA SANGERZAN



## CLAUDE SERNET

Poet de origine română stabilit din fragedă tinerețe în Franța. Publică în limba franceză câteva volume ce-ar putea ocupa „vreo douăzeci de centimetri pe un raft” (Jacques Gauthier) printre care: „Comemorări”, „O zi și o noapte”, „Zi după zi”, „Etapă”. Premiul Antonin Artaud pe 1962. Conștiință mereu frământată, aplecată asupra actului poetic drept modalitate incompletă de a traduce o lume. Sentimentul indoielii însoțește obsesiv creația. Parte din poemele sale sînt incluse de Eluard în volumul antologic „Honneur des Poètes”, „piesă” importantă în dosarul poetic al Rezistenței. Prezentăm mai jos versiunea românească a două dintre ultimele sale poeme, reunite sub un singur titlu:

## NOAPTEA DINAINTEA NOPTII

Lisei și lui Jean-Marie Dunoyer

... Atunci deodată

(e ca un pas în preajma ușii)

Cînd pragul orelor trosnește  
Și gem încheieturile memoriei  
Aud iubirea împreună cu durerea lumii  
Cuvînt după cuvînt și scrum după cuvinte  
Iubirea ce va fi singurătate  
Și nu un zvon de vară și nici groază  
Acolo, îi aud împreunarea  
(O, ca un pas ce trece — în altă parte)  
Împreună cu durerea lumii  
Topită-n singe și mereu în preajmă  
Iubire și dureri, cărări prin mătrăguna  
Cernitului april în toil unei ierni cernite.

Plecasem din acel april cernit, sălbatic  
Sălbatic în strînsori, cernit în mîngiere  
April de muguri negri și de febre negre  
Și iată ajungînd din urmă drumul  
Mă pomenesesc în ierni cernite, fără vise  
Fără de viscol, fără zurgălăi de stele  
Iarnă de negre somnuri, de căderi nocturne  
La ghimpele amar acum întîrzii  
Nu pentru-al rupe  
A-i desface firul reinnodat de-un strigăt  
Întîrzii să aud din adîncimi de cămuri  
Iubirea, acolo, ce nu-i zvon de vară și nici groază  
Neadormită-n ale sale zdrențe  
Ci-mpreună cu durerea lumii  
Iubire veche ce va fi singurătate  
Ce mă numește totuși și mă poartă  
Spre-a regăsi iubirea

Iubire gravă și-austeră  
Nevoie de iubire, de răcărire clară  
Nevoie de-a trăi prin depășirea vieții  
Străfulgerind cu focuri moarte fulger  
Nevoie de orbiri, de certitudini  
Doar dacă sînt cu toate blinde azururi  
Iubire însetată ce arde și rămîne  
Doar ea, atît doar rămîne  
Și neavînd iubire să se-mpreuneze  
(O, ca un pas grăbit în preajma ușii mele)  
Se-mpreunează cu durerea lumii  
Se împlinește alunecînd prin mătrăguna  
În toi de neagră iarnă

Și m-a cuprins deodată o iubire (sau aproape)  
Un dor nestăvilit, nevoia de a rupe  
Cu numele ce-l port, de-a rupe chiar cu mine  
Cu viața mea trăită adesea dinainte  
Cu tot disprețul lumii care se află-n preajmă  
Cu oarba-i disciplină și cu rigoarea-i vană  
Dorința de a rupe cu ale mele rînduri  
Dorința de a rupe cu vechile furtuni  
Cu fulgeru-n virtute, cu tunetul ce minte  
Și umilința născută din regrete  
Orgoliul ce capcană și temniță imi este  
Și mai întii rațiunea care răcățește  
Cu visul ce mi se deșteaptă-n amintire  
Cu drumul meu, cu praful din popasuri  
Uitarea cîștigată, azurul ce-i pierdut  
Și timpu-ntrig ce-a trebuit să-l aflu  
Mîndria sărutării, amărăciunea stînsă  
Și jocurile luate mereu de la capăt  
Jocul neprihănirii și al căutării  
Jocul celei din urmă stele  
Și mi-a venit așa ca o beție  
Deodată, o iubire (sau aproape)  
Un dor nestăvilit, nevoia de a rupe  
De-a rupe, de-a pleca, de a pleca din nou  
Fără de amintiri și fără alte lanțuri  
Nici prag păzit și nici acoperiș de spume  
Și smuls căldurii unui foc aievea  
Unei suflări din previzibil scrum  
Aș vrea mereu să port o cupă goală  
Să torn amețitoare sete și-apă nouă  
Și să mai port scinteia unei nașteri  
Ce va fi coaptă-n sori înalți și lacomi  
Călcă-voi peste pași nișînd umbra  
Și făuri-voi vorbe fără de rostire  
Tăinice vorbe, poate vorbe viitoare  
Voi părăsi cărarea și-ale mele ritmuri  
Și liber voi urma dorința de a rupe  
Nevoie crescîndă de-a rupe și a spune  
Și voi pleca din nou, într-adevăr  
Într-adevăr?

Spre ce destin?

Spre ce liman?

Spre ce uitări se schimbă mătrăguna-n păsări  
Al indoielii strigăt în credință?  
Ce-mi pasă? Va fi mereu la capăt de arhipelag  
O insulă virgină, un adăpost de spumă  
Un foc de zori va fi mereu la orizontul aspru  
Tremurător scînteie și deopotrivă cîntă  
Un cuib de buze ce mă strigă  
Ce-mi pasă, de ce l-aș căuta și l-aș atinge?  
Indiferent de semn să-mi mai rămînă doar  
Un dor nestăvilit, nevoia de a rupe  
De-a rupe cu biata mea iubire (sau aproape)  
De-a rupe și de-a spune  
— Ruptură caldă, credincioasă  
Strălucitoare și sfîșiere!

Prezentare și traducere:  
DANIEL DIMITRIU

## TREI CAPODOPERE

După extrem de sumara creație dramatică a secolului al XIX-lea, după încercările de mai tîrziu ale lui Tom Robertson și Sir Arthur Pinero și după demodarea eleganței spiritului ascuțit al lui Oscar Wilde, secolul al XX-lea englez debutează în dramaturgie sub umbra copleșitoare a lui Shakespeare. Urmînd lui Keats, Wordsworth, Coleridge și Tennyson, Robert Bridges creează și el drame nereușite în vers alb, shakespearean.

De un mult mai mare succes se bucură acum creațiile dramatice în proză, îndesebi cele ale lui Shaw. De data aceasta Ibsen este cel care prilejuiește apariția unei noi maniere — cea a pieselor rotunde, bine încheiate, întregi. Acțiunea va câștiga din ce în ce mai mult teren, ajungîndu-se, în cele din urmă, la „Cursa de șoareci”.

Tradiția shakespeareană, pe de altă parte, înregistrează un ultim triumf: o capodoperă dramatică în versuri, opera unui mare poet care a scris și una dintre cele mai reușite piese ale secolului. T. S. Eliot nu este un om de teatru, în felul lui Ionescu sau Beckett. În primul rînd el nu știe să inventeze și, de aceea, Eliot se întoarce pentru subiect cu șapte secole în urmă. De asemenea, T. S. Eliot revine glorios pe scena engleză prin reabilitarea versului în dramă și nu a dramei în versuri. Mai mult, el împrumută de la grecii antici corul, mijloc de realizare artistică fundamentală — „Omor în catedrală”.

Scrisă în 1935 cu ocazia comemorării martiriului lui Thomas à Becket la Canterbury, piesa este o extindere dramatică a temei din „Miercuria censei”.

Dacă „Othello” era în primul rînd un studiu al geloziei și nu al personajelor în acțiune, un studiu al geloziei întruchipate de un personaj și nu al unui personaj gelos, „Omor în catedrală” înlocuiește gelozia prin tentație. Deși reprezentat pe scenă, conflictul este interior. Ambii eroi interesează nu mai puțin la un anumit punct. Atunci cînd le aflăm trecutul, cînd le descoperim resorturile sufletului nici Othello și nici Becket nu mai sînt eroii principali. Lor le aparține trecutul; prezentul este al pasiunilor care intră pe scenă și le iau locul.

Piesa este de un echilibru aproape perfect, fiecare parte începe cu un cor al femellor din Canterbury și tot cu un cor sfîrșește întreaga piesă; la mijloc ni se oferă un interludiu, o predică, a arhiepiscopului care ne pune în expectativă. În liniștea de mormînt a catedralei se aude vocea viitorului martir — puternică, fermă și convingătoare, atît pentru public cit, mai ales, pentru el însuși. La mijlocul piesei eroul se explică. Cititorul și spectatorul mai primesc o explicație asemănătoare, în mare parte cu pretenția de scuză, în finalul piesei. Antiteza șocantă din titlu — omor, catedrală — este continuată prin contrastul dintre săracii din Canterbury și forțele uriașe care se înfruntă deasupra lor. Mai departe vom asculta vocele jeluitoare ale corului și reluarea, întărită de autoritatea preotului, a numărului fatidic șapte. Se așteaptă luna decembrie, iarna, iarna vieții sau a morții. Semnificația propozițiilor staccato și accentuată de numărul mare de voci. Versurile au un mare număr de silabe și îmbrățișează, parcă, pe cele ce urmează, le copleșesc și creează fundalul larg pe care faptele se vor precipita cu repeziunea versului scurt. Mai mult, respirația lor include referiri la timp, una din temele preferate ale lui Eliot. E vorba de timpul etern care rămîne deasupra grabelor înspăimîntați de ceea ce n-au făcut în timpul unei vieți prea scurte. Personajele, acțiunile și vorbele lor par sulocate de vastitatea înconjurătoare. Importanța individului, a lui Becket chiar, e limitată pe toate coordonatele. De aceea, cînd corul își va deslășura din nou, spre sfîrșit, versul larg, sacrificiul lui Becket va apărea inutil. Totul se petrece în prezența corului care comentează cu autoritate imparțială, superioară și eternă. El este vocea destinului.

Dialogurile lui Becket cu el însuși sînt magistral reprezentate pe scenă. Tentațiile l se reprezintă pe rînd, eroul le respinge cu vehemență pe toate, dar se lînguește cu ultima, cea „de a conduce din mormînt”. Corul sesizează atmosfera încărcată care stă sub

semnul unui tunet îngrozitor. Moartea plutește deasupra scenei, teroarea de ceea ce va urma stăpînește totul Eliot lasă faptele în suspensie iar Becket își rostește celebrul monolog și predica.

Moartea îl tentează pe erou tot mai mult. De fapt, ultimele cuvinte le rostește cînd pășise deja pe tărîmurile ei. În final cavalerii își formulează scuzele în proză: criminalii sînt lipsiți de solemnitatea și măreția versului shakespearean precum și de distanța pe care timpul o crease între ei și public. Secolul al XII-lea se adresează direct, de pe scenă, secolului al XX-lea aliat în saad. Contraste, paralizme, ironii.

Tot în prima parte a secolului nostru e manifestă tendința spre o proză poetică reprezentată de Sygne, Joyce și Dylan Thomas. Aceștia vor facilita apariția teatrului absurdului. Primul scrie două capodopere ale teatrului irlandez, dintre care una, Călăreți spre mare, nu acoperă mai mult de zece pagini. Compatriotul său Yeats scrie în 1939, cu un an înainte de moarte, Pisica din lună, în care doi cersetori așteaptă nici-el-nu-știu-ce la marginea drumului. Rezentantului cel mai de seamă al teatrului absurdului, va fi tot un irlandez, iar în capodopera sa în așteptarea lui Godot vom întîlni, de asemenea, doi vagabonzi care așteaptă ceva sau pe cineva. Tema cheie a piesei lui Beckett este timpul și ironia timpului. Cel doi vagabonzi așteaptă ajutor sau moarte, dar nu primesc nimic. Poziția lor, atît pe scenă cît și în realitate, este absurdă, așteptarea lor e la fel de absurdă, acțiunile lor — la fel. E suficient să amintim hotărîrea la care ajung în final — cea de a pleca — după care nici unul din ei nu se mișcă. Timpul revine, așadar, ca o preocupare majoră a autorului — timpul și relația om-timp; este vorba, de fapt, de absurditatea acestei relații.

Acțiuni, iluzii, ilozofii — nici unele nu pot schimba nimic. Toți sînt sortiți morții. Mesajul lui Beckett este sumbru; el este de fapt produsul unui dialog sec, absurd, grotesc uneori, al unei piese fără acțiune și caracterizare de personaje, al unei piese absurde.

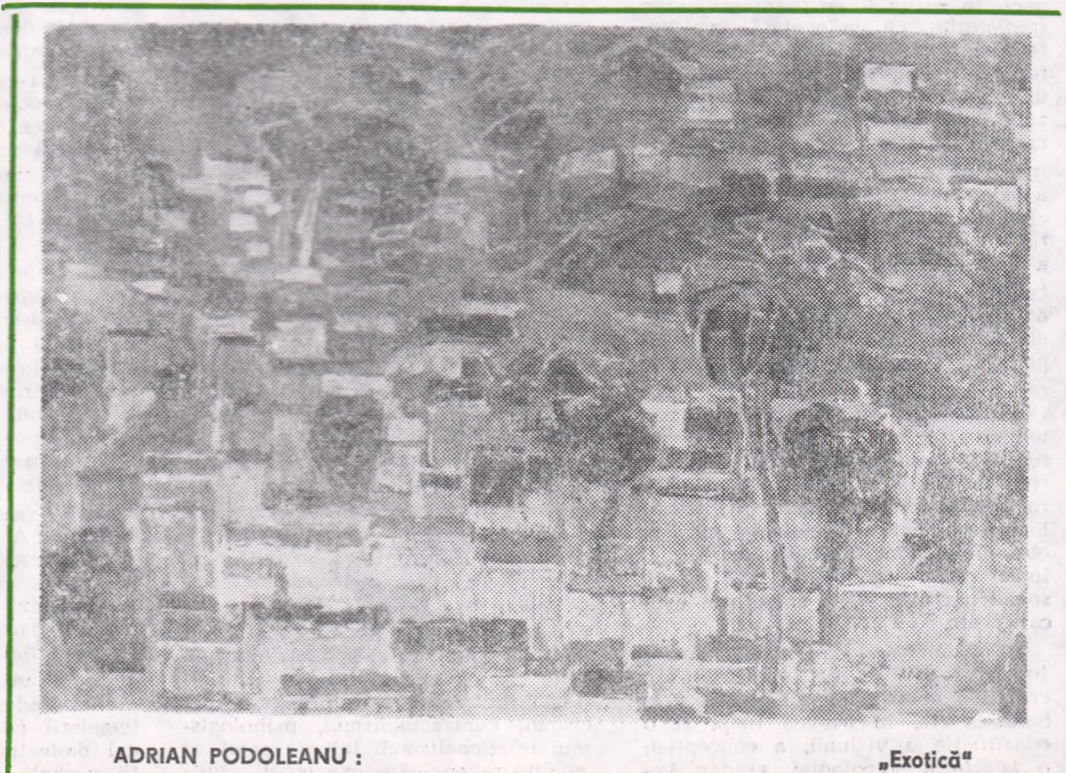
Paralel cu teatrul absurdului se dezvoltă cel al furioșilor. Nietzsche și Strindberg devin influențele majore; George Devine, John Littlewood, Arnold Wesker și Harold Pinter sînt reprezentanții curentului. Cel mai cunoscut și mai talentat dintre ei, John Osborne se află în fruntea unei revoluții în teatrul unei adevărate renașteri. Piesa Privește înapoi cu mînie a avut o influență vitală asupra creației dramatice engleze de după 1950, anul primei ei reprezentări în Londra.

Marele succes al piesei a fost asigurat de personajul central. Spre deosebire de el, eroina nu este bine individualizată. Ea vine dintr-o societate căreia Jimmy îi declarase război și răspunsul la întrebarea firească „de ce s-a căsătorit cu el?” este dat de eroina însăși. Este așadar, între altele, o piesă a războiului dintre clase.

Unul din procedeele majore folosite de Osborne este, prin urmare, folosirea celorlalte personaje în scopul reliefării eroului central. Unele nu-l pot înțelege, li sînt mult interioare: altele — colonelul printre ele — încearcă să-l explice pe Jimmy, ridicîndu-l astfel, atît în ochii lor cît și ai publicului. Antiteza rămîne unul din procedeele majore. Furia este și ea rezultatul unui contrast: al contrastului dintre ceea ce Jimmy încearcă să facă și ce face în realitate. Aceasta este și ironia centrală a piesei, o piesă despre omul modern, despre modul lui de viață, despre nedumerirea și furia lui.

De la acțiune și sacrificiu la așteptare și apoi la furie. Sacrificiul apare inutil, așteptarea, la rîndul ei, nu-i ajută cu nimic pe Estragon și Pozzo iar furia lui Jimmy nu-și găsește concretizarea. Trei piese, produse ale unei îndelungate tradiții dramatice, deși ale unor curente cu totul diferite, revin toate, de fapt, la unul din mult folositele subiecte ale literaturii moderne: nedumerirea eroilor într-o societate pe care nu o înțeleg, imposibilitatea oricărui fel de protest individual. Drama Angliei moderne — dramaturgia ei.

ȘTEFAN AVADANEI



ADRIAN PODOLEANU:

„Exotică”

## CURIER

NOI ȘI EUROPA

Surprinzînd în revista „Ramuri” două „contribuții” (în numerele din martie și aprilie) semnate de C. D. Papastate: e vorba de niște înșălări școlărești, de niște rezumate conștiințioase și plate, șocînd în primul rînd printr-un limbaj critic cu totul precar. Mai întii, un studiu (?) despre Eugen Ionescu; de aici aflăm că în unele piese Ionescane „se simte importanța decorului, a intrigii și a acțiunii”, că „Beranger trăiește” o complexitate de stări sufletesti; că „tehnica dramatică a lui E. I. este variată, însoțită de o dramaturgie atîngînd tinuturi (?) bogate în surprize și nuanțe”. Nu lipsesc nici subtile considerații de natură stilistică: „Limbajul personajelor teatrului său reprezintă (?) uneori incoherența delirului...”; „Perioada, calamburul, incoherența, renetițiile, folosirea inovatoare a limbajului, procedeele schemelor ritmice și poetice ale lui au dus la crearea unei noi specii dramatice: farsa tragică”. Pe alocuri, formulările lui C. D. Papastate amintesc de limbajul erilor lui Caragiale: „Teatrul lui E. I. prezintă o notă distinctivă. El combate (sic!) clișeele și convenționalismul din vorbirea cotidiană, automatismele prezente atît de frecvent la anumite categorii sociale...”. În fine, atragem atenția tuturor celor care s-au preocupat de noul teatru (M. Esșlin, L. C. Pronko, G. Serreau etc.) că a spusă o problemă a definirii lui a fost rezolvată: „Teatrul lui E. I. se caracterizează printr-o frământare vie și contradictorie, înfățișînd existența umană într-un continuu efort lipsit de înțeles. De aici și numele acestui teatru de teatru al absurdului”. Atît. Scurt și surprinzător. Din celălalt articol, despre Simone de Beauvoir, ar trebui să reproducem lungi și savuroase fragmente. Să notăm doar cîteva observații fundamentale: Balzac, Tolstol, Dickens, au fost „preoccupat să expună (!) realitatea socială și omenească a timpului”; în romanul modern „modalitățile de creație se diferentiază, tot de romancierii n.n.) folosind însă mijloace prin care să izbăvesc sensibilitatea și imaginația pentru a putea convinge pe cititor”. „Cu toate limitele inerente oricărei opere de artă care ia drept punct de plecare o idee (aici: suspensie l.n.n.) subordonînd totul tezei pe care și-o propune, Simone de Beauvoir este una dintre figurile reprezentative ale romanului francez contemporan...”. Așa da! Răsuflăm, în fine ușurați. Izbindu-ne cu perseverență și forță critică imaginația și sensibilitatea. C. D. Papastate reușește, în permanență să ne convină că, în contextul actual al criticii românești astfel de articole sînt niște apariții anacronice.

## BORGES ȘI TIMPUL

Sub acest titlu, Gilles Lapogge prezintă în La Quinzaine littéraire (nr. 90) trei cărți care, apărînd aproape simultan în capitala Franței, traduc în centrul atenției liturgica fascinantă a scriitorului argentinian. E vorba, în primul rînd, de un demult așteptat Borges par lui-meme; autor — E. R. Monegal. Lapogge scoate în evidență două calități esențiale ale studiului lui Monegal: „onestitatea”, caracterul sistematic al cercetării (convulsiilor excurs biografice, descriere riguroasă a operei) și situarea creației borgesiene într-un cadru geografic strict delimitat: orașul Buenos-Aires, care este pentru Borges ceea ce a fost Dublinul pentru Joyce și Praga pentru Kafka. Traduceri în franceză ale cărților inițiale lui Evaristo Carrigo și Croniclele lui Bustos Domecq vin să completeze imaginea pe care și-a lăsat-o cititorul european asupra operei lui Borges. Evaristo Carrigo e o fantasmă evocare a capitalei argentinene de la începutul secolului. Croniclele lui Bustos Domecq (scrie în colaborare cu A. Bloy Casares) pot furniza un admirabil argument celor care nu cred în critica literară: e vorba de niște comentarii asupra operei unor scriitori și pictori care nu există. O critică care se naște din neant. Așa cum spune G. Călinescu (în Istorie, ca știință metafizică și sinteză epică), „propunerea culva de a se întocmi o istorie literară, cu scoli, lexice inventate pe de-a-tregul, nu-i fără ilozofie”; ceea ce conținea este „sistemul enic”. Lui G. Călinescu l-ar fi plăcut, fără îndolală, și aceste Cronicle ale lui Bustos Domecq.

## CĂRĂRILE CREAȚIEI

Iată o colecție care s-a impus de la început: Les Sentiers de la Création (editor — Skira, Geneva). Condușă de Gaëtan Picon, colecția își propune să ofere celor mai reputați scriitori de astăzi posibilitatea de a-și expune opiniile asupra propriilor lor opere, asupra literaturii și artei. Ediția prestigioasă și de data aceasta grafică impecabilă; prezentare grafică și pus în valoare de sugestive ilustrații. Autorul are libertatea de a-și alege el însuși „formula” cărții sale: Aragon (Je n'ai jamais appris à écrire ou les Incipit) analizează, cu excepțională luciditate, primele momente decisive, după el) ale creației onerale, cînd aceasta prinde contururi, se organizează, începe să se structureze; Michel Butor (Les mots dans la peinture) își interzice mărturiile și aprecierile privind propria persoană și vorbește despre pictură — despre Dürer și Holbein despre lucrările dintre litere și reprezentările picturale, dintre realitate și pictură abstractă, Eugen Ionescu (Déconvertis) se arată din nou obsedat de universul copilăriei.



# PARADOXUL CUNOAȘTERII DE SINE

(urmăre din pag. 1)

tunci care este adevărata metodă a cunoașterii de sine?

Dacă apropierea de mine, întimitatea prea mare cu obiectul cunoașterii mele mă îndepărtează de adevăr, rămâne să vedem dacă îndepărtarea și detașarea de „eu”, obiect al cunoașterii, nu mă apropie de mine, de adevărul despre ființa mea. Iată că sintem în fața unui paradox: cu cât mai departe de mine, cu atât mai aproape de mine; interesul cunoașterii de sine se cere să fie cât mai dezinteresat! Așașarea de obiectul cunoașterii trebuie să fie cât mai detașată de acest obiect!

În fond, rezolvarea acestei contradicții nu este dificilă în clipa când ne dăm seama de aparența absurdității enunțului. Afirmația se referă la procesul însuși la obiectivării oricărei cunoștințe, al oricărei informații. Aproximarea de un obiect pe măsura depărțării de el înseamnă examinarea obiectului din două puncte diferite, de pe două trepte și niveluri deosebite, dar compatibile între ele și nu exclusive. Procesul obiectivării este și o operație de transformare, transfigurare a semnificației obiectului; obiectul devine din ce în ce mai obiectiv.

Obiectivarea înseamnă și un proces de ridicare a conștiinței pe o treaptă superioară, de deindividualizare, de des-

centrare, de trecere de la treapta unei relații directe și imediate subiect-obiect. La treapta unei relații indirecte și mediate, adică cu ajutorul unor verigi intermediare, între mine ca subiect și mine ca obiect.

Istoria se desfășoară în zig-zag: atitudinile, părerile oamenilor trec de la o extremă la alta. Constatând rezultatele îndoielnice și negative ale metodei introspecționiste, unii psihologi renunță la această metodă și, o dată cu metoda, la faptul însuși al observației interne; aruncă copilul din leagăn. S-a constatat, în adevăr, că altă autobiografie seamănă mai puțin, decât descrieri făcute de alții, cu viața celor care și-au descris-o. Rousseau, de exemplu, diferă mult de autoportretul său, alte autobiografii și memorii seamănă puțin cu autorii acestor opere. De ce? Explicațiile sînt diferite: autojustificarea, exhibiționismul, nevoia de a-și descărca anumite „complexe” (catarsis), nevoia de nemurire etc.

Oricare ar fi explicația, constatarea a impus folosirea altor metode, obiective. Se renunță la observația internă în favoarea extrospecției, a observației externe. Intrucît nu ne putem încrede în datele interne ale conștiinței, renunțăm cu totul la conștiință! Părăsim căile de interiorizare și autoexaminare și trecem la un examen extern, așa cum am face în investi-

garea unor gize oarecare, a unui fenomen meteorologic sau astronomic cercetîndu-ne din afară, așa după cum am face cu orice persoană străină, în mod imparțial, fără nici o preferință, fără nici o părținare. Pînă acum am fi de acord, dar unii psihologi merg mai departe: examenul trebuie făcut fără a ține seama că obiectul examinat ar avea ceea ce se cheamă conștiință! Să ne limităm la înregistrarea numai a relațiilor între situație și reacție externă, vizibilă, înregistrabilă a individului. Această este poziția extremistă a psihologiei behavioriste, a psihologiei comportamentului.

Dar, chiar dacă soluția ar apărea ca admisibilă, cît timp este vorba de cunoașterea altora, ea devine cu totul absurdă în momentul când se pune problema cunoașterii de sine: cum ne putem cunoaște pe sine făcînd abstracție de conștiință, de subiectul care cunoaște? Cînd ne propunem să cunoaștem pe alții, nu-i întrebăm cum se cunoștie ei, pe ei înșiși, ci înregistrăm, ca pe o bandă de film, comportările lor, le punem în relație cu situațiile respective și astfel rezolvăm problema. Lăsăm conștiința de o parte, o înlăturăm și creăm o psihologie fără conștiință.

Nu este greu, însă, să ne dăm seama că aceleași acțiuni sau semnificații diferite în funcție de motivația din care au izvorât. Motivația dă sens

conduitei și vizează interiorul, dincolo de aspectul vizibil al actului motor. O dată cu viața interioară apare intenția, motivația, fantezia, minciuna și autoamăgirea.

Iată un exemplu din literatură. O soție grijulie, plină de atenție față de soțul ei, nu știe ce să facă pentru a-l menține pe acesta cît mai mult în viață. Toată sollicitudinea era îndreptată spre soț: soție ideală. Autorul nu-velei ne dezvăluie, însă, că interesul soției de a prelunge viața soțului derivă din teama că, murind, soțul o va lăsa fără nici un fel de susținere materială. Era normal să-l îngrijească, fiindcă menținerea sănătății soțului avea ca efect menținerea însăși vieții ei. Este o motivație, dar care ne face să vedem deosebirea dintre cele două sensuri ale „aceluiași” act: scopul de a îngriji pe cineva din motivul conservării proprii și motivul iubirii orientată spre altul.

Poziția behavioristă nu se poate menține. Nu putem rămîne la simpla înregistrare a aspectului extern al conduitei, al reacțiilor și expresiilor exterioare și să nu pătrundem mai adînc în motivația și lumea internă a individului. Unii behavioriști și-au corectat concepția. Ei recunosc că există o variabilă intermediară între extern și intern, între stimul și răspuns; introduc ceea ce repudiaseră inițial: conștiința. Au fost obligați să adauge: în spatele reacțiilor și a conduitei noastre mai este ceva prin care se răfrînge situația externă și stimulii interni.

Orice influență trece, ca

printr-o prismă, prin întreaga noastră experiență; prin lumea noastră internă, dobîndind sens individual, specific și deosebit de la o persoană la alta.

Soluția se impune, deci, între cele două extreme. Conștiința despre noi înșine servește la ceva, dar să nu ne încredem în ea prea mult. Să fim critici cu privire la propriile opinii despre persoana noastră, fiindcă adesea cădem în cursă, pozînd față de noi, ca și față de alții. În jurnalul său, Jules Renard mărturisește, că, atunci cînd se fotografiază, „crede că se naște un zeu”. Voim ca imaginea noastră în oglindă să ne apară într-o formă din cele mai favorabile posibile.

Trebuie să folosim ambele metode, fiindcă orice conștiință este o conștiință de ceva și nu există introspecție care să fie o sesizare directă și infailibilă a realității psihice. Admitem datele introspective, dar ca date supuse unei interpretări cît mai obiective posibile. Să nu identificăm, deci, interioritatea cu subiectivitatea nici exterioritatea cu obiectivitatea; datele interne le putem gîndi obiectiv, după cum date externe le putem interpreta subiectiv.

Exteriorizarea stărilor psihice este o condiție necesară pentru actul de obiectivare, fiindcă expresia stării psihice o face vizibilă pentru altul și prin intermediul altuia ne-o obiectivăm nouă înșine. Astfel, de exemplu, „limbajul — după cum spune Henri Delacroix — este necesar gândirii, fiindcă îi permite să ia conștiință de sine.”) Important, deci, nu este atît să privim un fapt psihic din-

untru sau din afară, ci să-l examinăm cît mai obiectiv, mai detașat de propriile noastre interese și pasiuni.

De altfel, Lenin a caracterizat foarte lapidar procesul de obiectivare, cînd a spus, că: „Mișcarea cunoașterii către obiect poate întotdeauna să meargă numai dialectic: a da înapoi pentru a mîeri mai bine — reculer pour mieux sauter (savoir?)”.

Criteriul întimității servește unor filozofi contemporani să explice succesiunea istorică în procesul de apariție și formare a științelor. Separarea de obiectele astrale prin mii și milioane de ani lumină a favorizat întîietatea, pe firmanentul științelor, a astronomiei. Fizica a apărut înainte de tehnică, medicina înainte de psihologie, zoologia nevertebratelor înainte de aceea a primatelor, iar etologia umană este una din cele mai noi științe de astăzi.

Obiectivarea eului, cristalizarea imaginii „adevărata despre sine se produce prin reversibilitatea imaginii despre sine cu imaginile altora despre noi, prin capacitatea de a ne privi cu ochii altora și a privi pe altul cu ochii noștri. O dată cu acest proces se produce și o ascensiune a semnificației pe un plan spiritual, adică al valorilor umane, impersonale. Aceasta înseamnă în primul rînd că eul nu poate fi explorat decît în unitatea lui indivizibilă cu situația, cu ambianța.

1) Henri Delacroix, *Le langage et la pensée*. F. Alcan, 1930, p. 414.

2) V.I. Lenin, *Culete filozofice*, Ed. de stat pt. lit. polit. Buc., 1956, p. 253.

## INTERVIU cu prof. dr. V. ARVINTE

Rep.: — Știu că se lucrează în prezent la întocmirea unui atlas lingvistic. Cititorii revistei noastre, marea publică în general, cunosc puțin din această activitate de întocmire a atlaselor lingvistice.

V. A.: — Da, se cunoaște puțin din activitatea de cercetare lingvistică pe care o întreprindem. Aceasta din două motive: primul ar fi acela că, personal, nu am dorit să facem publicitate înainte de a avea o bază materială care să ne permită conturarea viitorului atlas. Nu mă conving afirmările fără un asemenea fundament, cele de genul: voi face, voi drege..., fără ca în prealabil să fi început a face, în mod real, ceva. Acum însă, cînd pot prelungi vîltoarea lucrare, cînd am strîns mai bine de jumătate din material, se pot spune cîteva lucruri.

Rep.: — Nu înainte de a ne spune și cel de al doilea motiv.

V. A.: — Lingvistica este considerată de multă lume ca un fel de matematică statistică a limbajului viu — un domeniu arid, fără spectaculozitate, lipsit deci de un interes cotidian.

Rep.: — Cum ar putea fi infirmată o asemenea concepție?

V. A.: — Sînt foarte multe de spus. As aminti doar, pe scurt, cîteva dintre aspectele științifice posibile de abordat cu concursul atlasului lingvistic — ca instrument. În primul rînd studiul geografic al limbii vii a poporului formează, în sine, o importanță cercetare de ordin lingvistic; un atlas lingvistic este un instrument de lucru important pentru orice cercetător al acestui domeniu. Concluziile care pot fi trase prin studiul diferențial sau prin compararea unor lucrări similare au

o importanță deosebită pentru româniștii. Menționez rolul atlasului de a aduce lumii noi în clarificarea uneia dintre problemele fundamentale ale culturii românești: formarea limbii și poporului român. Istoria literară și literatura în general datează acestei cercetări o serie de clarificări cu privire la raportul dintre limbile de cultură și graiurile populare, problema bazei dialectale a limbilor literare, datarea și localizarea textelor vechi etc. Toate aceste aspecte relevante pentru alte științe formează caracterul necesar al cercetării lingvistice.

Rep.: — Ce ne puteți spune despre viitorul atlas la care lucrați?

V. A.: — În primul rînd vă aș vrea să subliniez că pentru „Atlasul lingvistic al Moldovei și Bucovinei” lucrăm într-un colectiv pe care aș dori să-l prezint aici, deoarece ne revin, tuturor, responsabilități egale, fiecare anchetator fiind și autor. Este vorba de S. Dumitrescu — cercetător la Institutul de Lingvistică, Ion Nută și Ion Florea de la același institut. Adrian Turculeț de la catedra de limbă română a Universității Ieșene și de subsemnatul. Este o colaborare pe care o prețuiesc mult și care îmi dă dreptul de a reafirma părerea cu privire la necesitatea încrederii reciproce între colaboratorii aceleiași cercetări.

Rep.: — Cu părere de rău că nu putem extinde această discuție vă rog să revenim la Atlas.

V. A.: — „Atlasul lingvistic al Moldovei și Bucovinei” se întocmește în „Noul atlas lingvistic român, pe regiuni” — operă științifică de interes național la care sînt angajați, de mai multî ani, colective de cercetători din București, Cluj și Timi-

șoara. Ca și alte atlase regionale — unele apărute deja, altele în curs de apariție — acesta va prezenta, față de lucrările similare din trecut, avantajul densității mărite a rețelei de puncte anchetate. Teritoriul Moldovei și Bucovinei a fost împărțit în cinci zone, fiecare dintre noi avînd zona sa proprie de cercetare. Metoda noastră de lucru nu diferă de cea folosită în alcătuirea celorlalte atlase regionale românești, ceea ce va asigura unitatea lucrării în ansamblu. Continuăm, cu unele îmbunătățiri, cercetarea preconizată de S. Pușcariu și aplicată de E. Petrovici și S. Pop. Menționez că România se află printre primele țări din lume în ceea ce privește aplicarea acestei cercetări.

Rep.: — În ce stadiu se află lucrările în momentul de față?

V. A.: — Paralel cu activitatea de strîngere a materialului pentru atlasul colectivului nostru adunăm pe bandă de magnetofon și texte populare — probe de grai — care se păstrează în arhiva fonogramică a Centrului de Lingvistică. Este un material prețios pentru sintaxa graiurilor populare. Totodată se fotografiază obiecte și unele caracteristice diferitelor zone de interes etnografic. Am depășit o jumătate din punctele de anchetă de pe teritoriul propus. Materialul, o dată strîns, va fi interpretat și caracterizat de fiecare cercetător în parte. Pentru a asigura unitatea lucrării ne întîlnim periodic și analizăm în comun rezultatele obținute. Intenția noastră este de a termina o primă etapă a lucrării în cursul anului viitor. Repet, este o muncă complexă, de mare răspundere științifică.

AL. PASCU



ADRIAN PODOLEANU:

„Turnul Goliei”

## CARTEA ȘTIINȚIFICĂ: CONFRUNTĂRI SOCIOLOGICE

O introducere în sociologie se cuvine să fie, de fapt, o fundamentare a teoriei sociologice. Căci dincolo de cercetarea principiilor acestei științe se impune și efortul de decantare a problemelor ei; analiza elementelor esențiale se cere concentrată treptat într-un tot integrator; procesul de sinteză a laturilor analizate trebuie să se înalte pînă la însăși relevarea funcției sociale a sociologiei. Într-un asemenea orizont de dimensionare a chestiunilor de sociologie — vizare a științei de la introducere la fundamentare — se înscrie desigur lucrarea lui Traian Herseni — *Prolegomene la teoria sociologică* (Editura Științifică, București, 1969).

Sociologia — ca știință care finalizează în sensul omului — implică perspectiva antropologică. Antropologicul, evident, nu înțeles în accepția metodei antropologice feuerbachiene, ci considerat în spiritul concepției materialiste asupra istoriei, caracteristic dialecticii marxiste. De aceea sociologia — sau antropologia socială — trebuie să plece de la distincția — de ordinul esenței — între cele trei nivele de ființare a omului privit în sens antropologic, respectiv dimensiunile fizică, psihică și socială, — act hotărîtor pentru însăși delimitarea acesteia ca particularitate, ca speci-

fic. În baza acestei distincții de principiu, sociologia — urmărită ca realizare a statutului de știință — se prezintă ca un teren permanent contradictoriu, ca neîncetată confruntare și înfruntare a mai multor curente, direcții, școli și sisteme. Aici unitatea se află în diversitate, rezultă din ea. Prin urmare, a concretiza o introducere în sociologie înseamnă a opera o amplă cercetare a doctrinelor fundamentale ale sociologiei. Sociologia însă nu poate rămîne exclusiv o zonă a reflexiei, a teoreticului. În mod necesar, aceasta trebuie să fie intervenție activă în concret, deci instrument al acțiunii, practicii. Ea nu contemplă, ci transformă; mai precis, este reflexie pentru a transforma. Ideea că sociologia nu înseamnă doar o teorie a societății conduce în lucrarea lui Traian Herseni la distingerea, în conținutul acesteia, a unor ramuri specializate cum sînt sociologia economică, sociologia juridică etc., cît și a unor ramuri aplicative, între care sociologia industrială, sociologia urbană, ci sociologia educației etc.

Totodată — dacă-i vizăm sociologiei condițiile de știință — o critică a doctrinelor sociologice trebuie să fie, în același timp, și o construcție a viziunii, a concepției; o istorie a sociologiei, așadar, im-

plică și o sistematică a ei. Trebuie să ne aflăm, deci, în unitatea dintre istoria acestei științe și o sistematică a științei. O asemenea unitate — cu dialectica ei — o regăsim în *Prolegomenele* lui Traian Herseni, astfel că sociologia, dezvoltată ca istorie, autorul o structurează și ca sistematică: *Sociologia individualistă, Sociologia integralistă, Sociologia unor așa-zise „dincolo” și „dincoace” de individualism și integralism, Sociologia dialectică*. Partea finală a cărții — *Linii de convergență* — cum era de așteptat, structurează din confruntarea acestora „unitatea sociologiei ca știință, dacă nu în concepțiile și metodele ei, cel puțin în problemele pe care le urmărește și tendințele generale pe care le manifestă” (p. 109).

Delimitările operate aici își au desigur specificul lor. Dar, în ultimă temei, fiecare pleacă totuși de la un unic dat: raportul individ-societate. Confruntarea rezultă din diferențierile de concepție în înțelegerea acestui raport. Individualismul sociologic exagerează locul și rolul individului, ei atribuie insului — în exclusivitate — sensul de întîietate, de factor prim (mecanicismul, contractualismul, psihologismul relaționalismul. Integralismul, în poziție, revendică — exacerbă — întî-

ietatea societății (naturalismul, istoricismul, sociologismul, universalismul). Unilateralizarea ambelor poziții a dus la unele încercări de a căuta sensul raportului individ-societate undeva „între” cei doi termeni — extremitar luați pînă atunci —, înstînd asupra îmbinării acestora într-o a „treia realitate” — hipostaziată, desigur — care propune unitatea dintre individ și societate fie doar într-un conținut exclusiv spiritual (nooloștii Sombart, Spranger, Wershofen etc.), fie într-o esență originară a conștiinței (fenomenologii Max Scheler, Th. Litt, Th. Geiger, M. Heidegger, J.P. Sartre, K. Jaspers etc.).

Fundamentarea propriu-zisă a metodei dialectice de cercetare în planul filozofiei de către Hegel, a însemnat totodată și o perspectivă dialectică pentru sociologie. Dar la Hegel, dincolo de justetea metodei, peste spiritul ei dialectic, se întîlnește metafizica; hegelianismul, de aceea, pentru sociologie, ca de altfel pentru filozofia însăși și pentru toate celelalte științe, rămîne o achiziție valoroasă doar în ordinea metodei. A fost necesară opera de demistificare a contradicției dintre metodă și sistem la Hegel, act creator realizat de Marx, cînd dialectica este unită cu realul, real înțeles materialist și istoric, altfel că abia în viziunea marxistă sociologia are adevărata posibilitate a întemeierii ca știință. În baza metodei dialectice de analiză a realității sociale, marxismul a înfăptuit

într-o sinteză amplă cea mai completă și cu adevărat științifică teorie sociologică.

Reactualizarea întregii problematice abordate pe parcursul cărții este făcută de Traian Herseni în *Linii de convergență*. Interpretarea vieții sociale, cum arată autorul, trebuie să surprindă perspectiva evoluționistă, analiza existențială a societății, analiza funcțională a vieții sociale, relațiile dialectice între natură și societate, între viață și societate, să vizeze apoi problemele conștiinței de sine, a cauzalității, a autonomiei și autodeterminismului, a finalității. Sociologia, în acest fel, apare necesară nu numai specialistului, ci fiecărui om, avînd rolul de a-l călăuzi în opera de „analiză și critică a fenomenelor sociale și pe această bază, să-l ajute la integrarea lui conștientă și activă în viața social-istorică” (p. 177). Ea este instrument de cercetare științifică a societății, dar și instrument de educare a conștiinței sociale.

Lucrarea lui Traian Herseni, în principal, se certifică în sensul ambelor desiderate. Deosebit de fertile este ideea autorului că sociologia, dincolo de stricta ei sferă de specialitate ca știință, „poate contribui la conștiința de sine științifică a societății din care cititorii înșiși fac parte” (idem), că ea poate fi astfel un instrument eficient de optimizare a realizării unității valorice dintre conștiința de sine a individului și conștiința socială.

VASILE CONSTANTINESCU



cronica ideilor științifice

# SENSURI ALGORITMICE

In sens actual termenul de algoritm are o accepțiune precisă: prin algoritm înțelegem succesiunea de operatori care, aplicați unor date inițiale, ne conduce la rezultatul urmărit.

Strins legat de multe dintre preocupările de vîrf ale ciberneticii, teoria algoritmilor a cunoscut în epoca modernă o largă dezvoltare, lucrările lui A.A. Markov, Kleene, A. Church etc. făcînd epocă. Într-o cunoscută lecție de deschidere a cursului său, Dan Barbilian distinge două mari linii de gîndire matematică: linia algoritmică și cea axiomatică. Celei de a doua i se atașau în mod organic lucrările lui Barbilian, care încerca să extindă metoda axiomatică la sfera cît mai cuprinzătoare. Nu a reușit oare Dan Barbilian și un curs de axiomatizarea mecanicii?

Desigur că nouă ne vine să afirmăm superioritatea uneia din aceste metode asupra celeilalte, dar fără îndoială că știința progresa prin ambele metode, care de altminteri, se întîlnesc împreună încă din zorii științei grecești: Euclid ne-a lăsat Elementele — tentativă monumentală de construcție axiomatică, dar tot de la Euclid avem algoritmul ce li poartă numele și care ne permite să determinăm cel mai mare divizor comun a două numere date.

Axiomatica a cunoscut un moment de extremă importanță în jurul anului 1900, cînd s-a pus problema Fundamentelor matematicii. În acea epocă, David Hilbert, Felix Klein și alți iluștri matematicieni căutau să stabilească cît mai riguros adevărurile matematice, eliminînd orice presupunere neexplicitată, precizînd exhaustiv, axiomele. În această privință „Programul de la Erlangen” (1872) a marcat o dată importantă: programul cerea studierea diferitelor geometrii din punctul de vedere al grupurilor de transformări — linii pe care se înscriu și unele dintre eforturile lui Barbilian.

Dar ar fi eronat să credem că preocupări axiomatiche nu au existat și anterior anului 1900, după cum ar fi greșit să subestimăm aspectele algoritmice.

Dintr-un anumit punct de vedere, algoritmi sînt indispensabili practicului, deoarece calcularea efectivă presupune întotdeauna aplicarea unor algoritmi.

Dar algoritmi intervin din plin și în probleme teoretice, extrem de abstracte, cum ar fi problema decidibilității. Înainte de a trece mai de-

parte, este interesant să subliniem unele aspecte etimologice.

Termenul de algoritm provine de la numele unui matematician de cultură arabă, uzbecul Mahomed al Horezmi — „Mahomed din Horezm”. De la numele său deformat de pronunțarea europeană, provine cuvîntul algoritm; tot de la el provine termenul de algebră, numele acestei ramuri a matematicii provenind de la titlul unei lucrări scrise de al Horezmi.

Ar fi însă greșit să credem că algoritmi încep cu al Horezmi, deoarece din todeauna rezolvarea problemelor aritmetice a însemnat aplicarea unor algoritmi. În timpul civilizației alexandrine se dispuneau de sisteme de algoritmi cu ajutorul cărora s-au elaborat tabele matematice ale unor funcții mai complexe. Specifică celorlalte, considerînd că elaborarea tabelelor matematice cunoscute în civilizația egipteană sau sumeriană sînt calculate cu ajutorul unor algoritmi prea simpli pentru a fi menționați.

Ultima afirmație este numai în parte adevărată, deoarece matematica sumeriană era destul de dezvoltată și studiile istoricilor (vezi de ex. A.A. Vaiman, Sumero — vavilon-skaia matematica, Moscova 1961, Izd. vostocinol lit.) ne prezintă o matematică surprinzător de dezvoltată — este drept, pe linia practicii, nu a considerațiilor axiomatiche — din care nu lipsesc probleme de stereometrie, rezolvări de ecuații algebrice de gradul doi, calcule numerice etc.

În epoca modernă algoritmi se dezvoltă o dată cu calculele numerice, iar numeroasele metode de calcul datorate lui Newton arată interesul pe care acest geniu îl avea și pentru problemele concrete.

După ce fundamentele matematice au format obiectul unei analize amănunțite — ca rezultat și al apariției geometriilor neeuclidiene — s-au utilizat metode algoritmice pentru rezolvarea anumitor probleme privind sfera unor teorii matematice moderne, de exemplu în cadrul teoriilor formale.

La sfîrșitul secolului trecut apare figura singulară a lui Hoene Wronski, matematician și vizionar mesianic, al cărui nume este legat de așa numitul wronskian — entitate matematică (determinant) intrată în patrimoniul matematicii clasice. Wronski a sesizat rolul imens al algoritmilor și a încercat să dezvolte o matematică bazată numai pe algoritmi. Dar încercarea sa a e-

șuat.

Astăzi algoritmi formează alt obiect de studiu în sine — în legătură cu sistemele formale, dar au și variate aplicații practice privind calculatoarele electronice legate de automatizarea unor munci intelectuale. Există o explicație pentru aceasta: în fiecare moment calculatoarele digitale sînt modele ale algoritmilor dați prin programul ce se execută. Marea lor viteză de lucru și capacitatea lor de a opera cu mase mari de date, îi fac extrem de utili în societatea contemporană.

În principiu, orice algoritm cunoscut poate fi transmis unui calculator de dimensiuni corespunzătoare. De asemenea, este necesar ca algoritmul să se refere la sisteme în care există un număr finit de axiome exprimabile, un număr finit simboluri, regulile de operare aplicîndu-se de un număr finit de ori.

Nenumărate activități intră într-o sferă caracterizată astfel: în scris utilizăm repertoriul practic finit al cuvintelor — ca și regulile gramaticale care probabil sînt de asemenea în număr finit. Acest probabil se referă la faptul că pînă în prezent nu dispunem de o gramatică exhaustivă a nici unei limbi naturale.

Traducerile intră și ele în aceeași categorie și tocmai de aceasta există încercări susținute de a utiliza calculatoarele în traducere numită uneori mecanică, alteori automată.

În principiu, este foarte simplu: traducerile se efectuează căuțînd în dicționar cuvintele și în gramatică regulile gramaticale. Dar ambele elemente — vocabular și gramatică — pot fi transferate memoriei unui calculator. În realitate, atunci cînd traducem, nu conținem mereu în dicționar sau în gramatică deoarece în prealabil am memorat regulile și cuvintele necesare.

Dar experiențele de traducere automată sînt vechi — de circa 15 ani. La început rezultatele au fost promițătoare, dar treptat au stagnat. La ultimile congrese specialiștii au evidențiat un anumit marasm în această privință: regulile cu care se operează în limbă sînt atât de numeroase, încît nu pot fi toate transferate mașinii. Nu sînt încă mașini destul de deștepte, sau oamenii mai au încă de lucru în această privință? Probabil sînt adevărate ambele alternative.

Să reținem în treacăt un aspect istoric, dar sesizant: atunci cînd mașinile au început să fie instruite spre a traduce, unii rătăcioși și-au adus a-

minte că, cu secole în urmă, Montesquieu afirmase că traducerea nu este un act care să solicite gîndirea. Afirmația se întîlnește în Scrisorile persane. În scrisoarea 128, Rica îl scrie lui Usbek următoarele, referitoare la o scenă petrecută într-o cafenea pariziană: Un traducător spune altei persoane că tocmai a tradus pe Horațiu și că de 20 de ani nu se ocupă decît de traduceri. La care geometrul răspunde: „Cum! Doamne, sînt 20 de ani de cînd dv. nu mai gîndiți? Dv. vorbiți pentru alții, și el gîndesc pentru dv.?” Și după alte câteva considerații privind traducerile, adaugă: „De ce nu vă ocupați mai degrabă de cercetarea altor adevăruri frumoase, pe care un calcul ușor ne face să le descoperim în fiecare zi?”

Dialogul pare spiritual, dar sub această aparență simplă de idel se rîdică unele din dificultățile majore ale interpretării unei eventuale valori operative a algoritmilor.

Montesquieu neagă intervenția gîndirii în actual traducerii — iar pentru noi singura explicație posibilă a acestei atitudini ar fi presupunerea unei cunoașteri depline a algoritmiilor: utilizați în cazul traducerii, deoarece nu se poate nega existența unui cert travaliu intelectual și în efectuarea traducerilor.

Din contră, Montesquieu admite calculul ca mijloc de descoperire a unor noi adevăruri. Se ridică iar o problemă spinosă: orice adevăr descoperit prin calcul are o valoare semnificativă pentru spiritul uman?

Răspunsul este evident: nu! Există calcule semnificative — acelea care ne conduc la descoperirea unor sensuri mai adînci. Într-o epocă îndepărtată, efectuarea unor calcule aritmetice era un lucru greu, considerat atunci creator. Astăzi fiecare exercițiu de geometrie elementară, așa cum figurează el în orice manual de geometrie, poate fi intitulat teoremă. Dar nici o revizită de matematică nu ar admite publicarea sub numele de teoremă, a unui astfel de banal adevăr matematic. Ceea ce dovedește fragilitatea gîndirii lui Montesquieu, ca și dificultatea de a descoperi adevăruri majore.

În realitate, constatăm că algoritmicizarea e un proces continuu, început din timpuri străvechi și care astăzi dă rezultate extraordinare în sfera economiei concrete. În domeniul intelectual algoritmi pîtrund mai timid, datorită complexității activității desfășurate de creier.

Pentru om, apare sarcina nouă a descrierii algoritmice a diferitelor activități. În acest fel, puterile calculatoare electronice pot elibera pe om de povara efectuării activităților descrise algoritmic, deschizîndu-i noi perspective, cu adevărat creatoare.

EDMOND NICOLAU

# CURIER

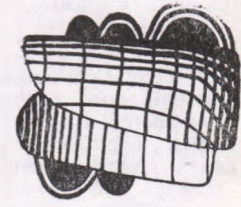
„CĂUTĂRI TEORETICE

LA GUSTI”

Recenta traducere în românește a scrierii Egoismus und Altruismus — lucrare cu care Gusti și-a susținut doctoratul — și a altor lucrări caracteristice începuturilor gîndirii sale, îi prilejuește lui Nicolae Bellu (Contemporanul nr. 18), cîteva reflecții inedite asupra valențelor operei renumitului sociolog român. Preocupările vizînd gîndirea lui Gusti, după cum se știe, au impus definitiv personalitatea acestuia în știința sociologiei sub aspectul cercetărilor sociologice concrete. Nicolae Bellu abordează un alt aspect al problemei: direcția critică a gîndirii teoretice la Gusti, deci descrierea „a ceea ce constituie filonul căutărilor teoretice, adeseori cunoscute, ale subtilului gînditor”. Sînt luate în dezbatere o serie de elemente concrete: întemeierea de numirii de științe sociale, reabilitarea de Gusti pe baza naturii acestora. În opoziție cu așa-numitele științe ale spiritului; definirea socialului ca realitate obiectivă, delimitînd-o calitativ de celelalte forme ale realității; nearea de către sociologul român a rolului eolomului și altruismului, ca pozitii polare fundamentale ale existenței practice și descoperirea implicăției economice ca motivație a voinței practice; ideea de progrese, afectînd altă existență economică precum și existența sensibilă, spirituală a omului etc. etc.

Materialul, atît prin gîndirile punctate, cît și prin rațiunea cel-animă, are darul să însemne un punct generator de opinii fructuoase în confruntare.

C. V.



PENTRU BIBLIOTECARI

Este remarcabilă activitatea pe care o desfășoară Cercul de comunicări și referate ce funcționează la Iași sub egida Asociației bibliotecarilor din R. S. România.

Constituit la începutul acestui an, Cercul s-a dovedit un instrument de seamă în munca de perfecționare profesională a bibliotecarilor, în momentul cînd se constată o sporire substanțială a lucrărilor de publicitate precum și a numărului de cititori înscrisi la bibliotecă.

Participarea la activitatea Cercului a unui număr tot mai mare de lucrători din instituțiile de învățămînt și din diverse centre, precum și temele abordate, asigură un deosebit interes teoretic și practic discutiilor.

În cadrul sedințelor care se organizează periodic sînt dezbătute alți probleme de bibliografie și documentare (cum au fost de pildă: istoricul documentării în România, probleme ale documentării în orașul Iași, informarea bibliografică a cadrelor din bi-

blioteca tehnice, bibliografie și documentare în universități străine), cît și probleme de organizare și dezvoltare a bibliotecilor.

PIETRELE LUNARE

După șapte luni de muncă, 142 de savanți și cercetători aparținînd la opt națiuni și-au expus rapoartele lor asupra celor 21,5 kilograme de rocă și praf lunar aduse pe pămînt de echipajul navei Apollo-11 din Marea Liniiștii. Nu a fost găsită nici o urmă de materie organică, nici apă. În schimb, multe elemente rare pe pămînt: crom, titaniu, iritium, plumb, bismut. Cercetătorii au mai izolat trei elemente necunoscute pe pămînt: unul singur a primit un nume împrumutat de la marea lunară de unde provine. Profesorul G. Wassenburg de la Institutul de tehnologie din California, savanții Devany și Evans de la Jet Propulsion Laboratory au fotografiat suprafața rocilor lunare mărte pînă la 3.860 de ori. Pot fi văzute crătere minuscule, căptușite de o substanță vitrificată. Este dovadă că luna a fost bombardată de averse de particule cosmice. Aceste pietre au o vechime de 3.500.000 ani. Savanții își exprimă convingerea că viitoare expediții vor aduce roci datînd de la nașterea sistemului solar.

(după „Paris Match”)

MODA COSMICĂ

Pentru a asigura cosmonauților navelor spațiale „Apollo” securitatea lucrărilor în gara cabinelor spațiale, cercetătorii N.A.S.A. transformă ad-hoc în croșieri cel mai modern din lume cu confecționat costumele de zbor din următoarele materiale:

- țesături din fibre fluorocarbonice rezistente la uzură și er-brazile.
- țesături din fibre de sticlă nelătmabile în atmosfera de oxigen.

- pelicle de polimide aluminate, reflectorizante termice.
- pelicle din poliesteri, aluminate.
- fibre poliesterice, neșesute ca material de separare.
- țesături poliamidice întăritoare.
- țesături poliamidice impregnate cu cauciuc pentru echilibrarea presiunii.
- țesături din clorură de polivinil.

După cum se vede costumele purtate de astronauți au necesitat destul de mult... cercetare științifică.

(după Plastique Informations)



# PERSONALITATEA ȘI NORMA MORALĂ

Norma morală are o natură complexă și un destin dialectic. Încercăm să iluștrăm acest lucru folosînd, în prealabil, unele premise. Morala nu este numai regulă, normă, sau numai act realizat, ci o rezultantă calitativă, un sistem de raporturi.

Morala presupune alegerea dintr-un șir de comportări posibile a celeia care promovează imperativul social ca tendință; selectîndu-le numai pe cele valoroase din punct de vedere social, eticul le ridică la rangul de modele. Selecția operează prin motivație morală. Aceasta din urmă este, prin excelență, un demers axiologic, o judecată de valoare morală.

Normele oglindesc cerințele conviețuirii într-o manieră generalizată. Orice normă prescrie activități sau prohibiții, nu pentru un singur individ, ci pentru grupuri sociale determinate, sau pentru întreaga comunitate socială. Norma nu e orice fel de regulă, ci numai una cu valabilitate universală, model de comportare care comunică cerințele sociale într-o formă necondiționată. Ea face abstracție de împrejurările și rezultatul material al acțiunii concrete, dar reclamă în același timp un anumit conținut moral pentru acțiune, conținut care reprezintă unitatea în diversitate a comportamentului uman. Forța normativității morale decurge din convingerea care se formează în practica conviețuirii sociale. Ceea ce explicitează interacțiunea normei cu realitatea, interacțiune în care norma nu se prezintă numai ca valență imperativă a realității, ci ființează ea însăși cu realitate datorită practicii morale a societății. Normativitatea izvorăște din realitatea socială. Dacă normativitatea regulilor juridice este legată de anumite particularități de formă, normativitatea moralei consistă în conținutul ca atare al normelor. Normativitatea moralei nu se împlințe în formalitatea imperativelor sale, ci în funcționalitatea lor valorică.

Anumite însușiri, sentimente umane condiționează acțiuni moralmente pozitive, iar altele, acțiuni negative. În cadrul conviețuirii sociale, primele însușiri umane sînt considerate ca valoroase, iar ultimele, ca antivalori. Insușirile pozitive sînt rezultatul „proiectării” active în planul conștiinței individuale a valorilor morale. Idealurile și normele generează, pe baza unei judecări de valoare a subiectului, acțiuni valoroase (în funcție de ceea ce corespunde normelor morale, acestea comunică valori;

fiind validate de societate ca modele de comportament, normele se transformă ele însele în valori.

Principiile și normele morale oferă, cum se poate vedea, un model ideal de comportare. Latura normativă a eticii face abstracție de factorii esoterici sau exoterici conștiinței individuale; aceștia imprimă însă un caracter „tensional” judecății morale, lucrării deciziei și înfăptuirii acțiunii. Omul, după cum observa Hegel, nu poate cunoaște efectiv multiplicitatea în sine, pluralitatea circumstanțelor, asocierile lăturale și cele mai îndepărtate urmări ale actelor sale. Apare așadar, aici o antinomie: deși valoarea morală a acțiunii virtuale cere cunoașterea deplină a împrejurărilor desfășurării sale, precum și a consecințelor, doar acțiunea realizată permite cunoașterea acestora în totalitatea lor aproximativă. Comportamentul uman, reacție vie la imperatiile morale prin șirul continuu de acțiuni, observăm că rezolvă dar și reproduce permanent această antinomie dintr-un plan în altul, din treaptă în treaptă.

De asemenea, însuși actul alegerii are în vedere raporturi interumane care obligă individul la angajări diverse și chiar contradictorii. Deși omul nu are de ales, de cele mai multe ori, una dintre extremele posibile (jertfă de sine — conservare egoistă, iubire — ură etc.), personalitatea sa este „scindată”. Omul se reconstruie ca unitate psihologică numai în și prin acțiune. Dar depășirea stării antinomice pregătește ea însăși o nouă antinomie.

Deși au cauze multiple, antinomiile acțiunii sînt, într-un fel, reflexul naturii antinomice a normelor. Norma morală însăși este antinomică: fiind uniformă și impresională, înfăptuirea sa depinde de împrejurări; ea este obiectivă, dar se exprimă prin conștiința morală a individului; abstractă fiind, privește cazuri concrete; relevîndu-se ca anticipare, ca posibilitate prospectivă, norma nu devine realitate (fapt moral) decît în măsura în care se realizează posticipat; ea există, în acest ultim sens, după ce s-a realizat. Norma tinde să cuprindă cazuri concrete care nu există decît ca atare, dar abstrage nota lor generică, omîțînd (nu negînd) totuși secundarul: fiind aceeași pentru toate împrejurările, „se vrea” valabilă pentru singularitatea fiecăruia. . .

Cum se poate constata, norma supraviețuiește în judecata de valoare a subiectului, dar nu în forma sa abstractă, imperioasă, ideală, ci ca imperativ concret, personalizat, real, actualizat. Judecata morală are deci acest rol de „traducere”, interiorizare a normei morale obiective.

S-ar putea pune întrebarea: individul, împlinind o acțiune morală, „ascultă” de norma obiectivă sau de cea subiectivă (mai precis, subiectivată)? Aceasta este însă o falsă problemă pentru că norma subiectivă este norma obiectivă transpusă în hainele subiectivității prin judecata morală.

Invocînd adevărul prin care normele sociale se metamorfozează în fapt moral efectiv, cu condiția prealabilă a transformării lor în „fapte de conștiință”, putem desprinde în continuare atît realul prospectiv, cît și posticipativ al conștiinței morale însăși. Primul rol presupune elaborarea judecății de valoare ce pregătesc decizia; al doilea exprimă capacitatea conștiinței morale de a retroacționa normativ în cadrul relațiilor interumane și asupra acestora. Acest al doilea rol privește deci conștiința morală a grupului sau a comunității sociale.

Natura antinomică a normelor aruncă, de asemenea, o lumină proprie și în descifrarea „mecanismelor” conștiinței. Norma morală poartă un destin dialectic; prin negațiile și polarizările sale, norma se metamorfozează, pentru a reveni apoi „la sine”, îmbogățită. Dar adevărata revenire a imperativului la sine se petrece în planul conștiinței, căci omul însuși se constituie și reconstituie ca personalitate în cosmosul interiorității sale, interioritate cosmică autentic umană.

Așa după cum marxismul, în genere, nu este doar un mod de a cunoaște lumea, ci și de a o transforma, și etica nouă dobîndește valențe transformatoare asupra omului. Antinomiile normei morale reprezintă o verigă de bază în înțelegerea momentului subiectiv al acțiunii sociale, moment deosebit de complex. Numai țînînd seama (și) de ele, etica se ridică la rangul de știință creatoare. Însă acest atribut al eticii marxiste este sui-generis: ea recrează omul nu cu mijloace din afara lui, căci legile eticii sînt expresia condensată a cunoașterii mereu redate a legilor înseși ale subiectivității umane; etica forează adîncurile universului uman făcînd să izvorască energii și valori. Posibilitățile transformatoare ale eticii se întruchipează în cele ale omului însuși.

I. HUMĂ



CHRISTIAAN BARNARD:

## TRANSPLANTUL (III)

— Ideea mi-a venit azi, stînd în pat! Nu mi-am dat seama că tocmai asta îl uimea și mai mult. De ce?

Am tăiat încet și cu grijă, așa cum îmi impusesem. Am lăsat două deschizături la virful inimii și două vase ieșind din ventriculele sale: artera pulmonară cu bifurcația ei și aorta care conținea în lăuntru ei cateterul adaptat la tubul ce duce singele la mica pompă coronară.

Acum eram gata să așezăm inima în noua ei locuință. Cu înfinită delicatețe, Rodney o luă aducînd-o deasupra toracei gol al lui Washkansky. O clipă am privit la inima aceea, întrebîndu-mă dacă va mai merge vreodată!! Părea atît de mică și de neînsemnată, prea mică poate spre a putea face față la toate sarcinile pe care și le asuma. Inima unei femei este — în general — cu 20 la sută mai mică decît o inimă de bărbat; iar inima mare a lui Washkansky își făcuse un culcuș care era aproape dublu ca mărime față de măsura normală. Singură, singurică în atît spațiu, biata inimă părea tare mică și neînsemnată.

Am făcut apoi primul pas care consta din a coase cele două deschizături dinspre virful inimii donatorului cu cele două jumătăți ale capacului care aștepta, cosînd de jur împrejurul marginilor și apoi pînă la peretele central — ecranul despărțitor.

Mai înții trebuia să ne ocupăm de atrium-ul stîng. Se afla în partea posterioară a inimii, și o dată gaura închisă, nu mai puteai să faci nimic. Aici deci, mai mult decît oriunde, se impunea eliminarea absolută a oricărei greșeli ce ar fi putut provoca pierderi, pe linia de sutură. Am practicat deci două suturi continue, cosînd din lăuntru inimii, în vreme ce Rodney deplasa atrium stîng pentru a-mi permite să intervin în zonă. Dar și Bossie împreună cu Francisc acționau cu devaricatorii și cu aspiratorii, anticipîndu-mi orice mișcare.

Lucram cu fir de mătase 4-0 și cu două ace, cosînd, mai înții dintr-o parte, apoi din nou spre centru. Cînd am sfîrșit cu partea cea mai depărtată, Rodney lăsa să recadă inima, pentru ca să-mi permită să completez restul atriumului stîng dinspre afară. Apoi am controlat cu atenție linia de sutură.

— Aici trebuie să fim absolut siguri, am spus; acestea este un punct asupra căruia nu mai putem să revenim.

Rodney îmi arată o mică găurică în cusătură, pe partea stîngă a atriumului. Da, aveam dreptate! Mai dădui o recusătură, cu un fel de contrafort.

— Asta îl putea costa viața pe pacient.

Tot în același chip am continuat apoi cusătura la atrium drept.

— Iată-ne ajunși la jumătatea drumului, zic.

Corpul inimii era acum complet, cu cele șase vase ale sale la locul lor. Dar mai avem acum cele două artere mari: pulmonara și aorta. Pulmonara — tăiată, așa cum am spus — la punctul de bifurcare pentru a corespunde aceleia a primitorului — nu ne mai cauză nici o dificultate și o suturăm repede și ușor.

Aorta, în schimb, prezenta o problemă diferită, în legătură cu irigarea inimii însăși. De cînd o adusesem în sală — adică la ora 3.01 dimineața — inima Denisei Darvall fusese irigată încontinuu cu singele lui Washkansky,

cu temperatura coborîtă la 32 de grade. Singele venea de la pompa de irigare coronariană, intrînd în ciotul aortel blocate, apoi scoborînd spre inimă, numai pentru a întîlni acolo valvula aortică închisă. Aceasta obliga singele să meargă numai în unicele debușuri care îi mai rămneau — arterele coronare din artă, chiar deasupra inimii — și astfel iriga mușchiul cardiac.

Ciotul aortei donatorului, conținînd cateterul, trebuia să fie deci cusut la aorta rămasă de la Washkansky; aceasta conținea cateterul prin care singele proaspăt îi intra în corp, de la mașina plămîn-inimă. Era posibil să unim pozitiv cele două capete ale vaselor? Rodney gîndea că se poate, chiar dacă am fi dispus de o zonă și mai mică unde să unim, prin sutură, o arteră destinată să primească presiunea maximă a inimii. Lucrul nu era deloc cert; trebuia să mă hotărîsc între două metode: să continui a iriga inima, încercînd totodată să unesc marile vase într-un perimetru mult mai strîmt sau mai degrabă să înlătur cantitatea aceasta suplimentară de sînge și să obțin astfel un surplus de spațiu de care aveam nevoie. Eram incurcat.

— Rodney, cred că am face mai bine să excludem irigarea. Eu voi face o jumătate pe partea mea, tu, o jumătate pe partea cealaltă.

Era de acord.

— Dați drumul la pompa coronară!

Johan apăsă pe întrerupător și deodată inima își perdu și culoarea roză și tonul, devenind albastruie. Lipsită, acum, de orice alimentare de viață, inevitabil că ar fi început să se deterioreze repede. Am privit atunci la ceas; era la 5.15'. Orice minut conta. Înlăturăm acum și cateterul; nu mai era nevoie de el.

Cînd aorta fu unită și pensele înlăturate, inima ar fi putut să fie irigată direct cu singele lui Washkansky, sînge cald din trupul lui.

— Incepeți încălzirea!

— Încălzim — spune Johan, care știa că trebuie să ridice cu încetul temperatura pînă la 34 grade.

În același timp, Ozzie începu să facă să treacă un curent de apă caldă, într-o saltea de plastic, pe deasupra trupului lui Washkansky.

Am controlat fundul aortei donatorului, la unghi, creînd o deschizătură mai amplă, corespunzînd vasului dilatat al lui Washkansky. Cînd Rodney puse cap la cap cele două vase, văzurăm că tot mai persistă o diferență prea mare și că mai e nevoie să se taie, fie de la donator, fie de la primitor. Am hotărît să elimin surplusul de aproape doi centimetri de la primitor, pentru că se putea mai ușor restringe și pentru că voiam să-mi rămînă cît mai mult din țesutul cel nou decît din cel vechi. Apoi am început sutura, folosînd pe cea de R—O care este mult mai fină și lasă golurile cele mai mici. Lucram dinspre partea mea, apoi Rodney începu dinspre ei; completăm astfel anastomoza.

În vreme ce el lucra, am privit ceasul: era 5.30'. Oxigenul, ca și singele, fusese suspendat de un sfert de oră și tot nu sfîrșiserăm. Minutetele se scurgeau cu încetinelă, iar Rodney, în vremea aceasta, sutura, repede și bine, pînă ce dădu și ultima împunsătură; erau orele 5.34'.

Am mai redus din strînsoarea „lacets"-urilor venoase și am lăsat ca puțin sînge să se infiltreze dincolo de catetere,

umplînd micile spații dintre împunsături. Și din nou ne pomnîm cu o nouă pacoste. Aerul închis în vene începu să bolborosească prin linia de sutură în artera pulmonară; un semn de pericol real care arată că aerul se află strîns sub presiune în sistemul arterial al plămînilor. Trebuia să împiedicăm imediat acest lucru.

— Un bisturiu cu lamă-stilet.

Se mai produse o întîrziere și, ridicînd ochii, am văzut-o pe Jordan cum se grăbea să pună lama în instrument.

— Mai repede!

Îmi puse mînerul în mînă; cu o singură mișcare am deschis o gaură în artera pulmonară. O bolboroseală de aer care iese; am introdus un aspirator ca să mă asigur că tot aerul rezidual ieșise. Pe partea stîngă, aerul avea o poartă de ieșire prin ambușura din ventricol, numai că se înclinase spre partea de sus. Cînd am fost absolut sigur că inima este în fine eliberată de tot aerul, am închis gaura din artera pulmonară și am mai slăbit pensa hemostatică ce bloca aorta. Inima se încordă mai înainte ca singele să se răspîndească în mușchi: sînge cald.

Aceasta avu un efect imediat și stupefiant: inima începu să fibrileze. Acolo unde acest fenomen era un prevestitor de moarte, aci el era, dimpotrivă, acum, un semn de viață; primul semn de viață de cînd inima Denisei Darvall avusese ultima bătaie, cu trei ore în urmă. Inima voia deci să trăiască! Emoția noastră răsună prin vocea lui Ozzie; emoție stăpînită conștient, dar revelatoare a speranțelor noastre!

— Am... am... urme de... fi... fibrilare... se pare... da, se pare că activitatea... crește!...

Poate că ar fi început să bată și de la sine! Așteptam ca lucrul acesta miraculos să se producă, în vreme ce tenșiunea creștea în sala unde fiecare parcă ne țineam și respirația! Era momentul pe care l-am așteptat toată noaptea aceea care părea fără sfîrșit! Coordonarea aceastei! Pentru ea luptasem, ea trebuia să fie culmea spre care ne îndreptam, depășînd cele două mari bariere: coordonarea morții a două inimi; unirea între ele; și mai rămînea cea de a treia barieră: inima străină, astfel unită cu un alt trup, o inimă clinic, moartă, cu un trup viu, va începe oare să bată ca și cînd ar fi acum un organism unitar sau ea acționase împotriva ei însăși, murînd astfel prin propria ei incapacitate de a se uni! Se putea să fie sau într-un fel sau în altul. De multe ori, în experiențele noastre pe cîini ajunsesem la aceste puncte, dar descoperisem numai că inima cea nouă refuza să se supună, să intre în noul ei lăcaș, limitîndu-se doar să aibă un început de fibrilare, pentru o foarte scurtă durată și în cele din urmă, să moară!

Aceasta se întîmplase cu cîini pe care i-am sacrificat în mod deliberat, prelevîndu-le inima, vie și teafără! Inima aceasta, în schimb, nu avea un avantaj de felul acesta. Nu era vie atunci cînd am prelevat-o. Am așteptat să moară. Am așteptat douăzeci de minute pînă ce a început să bată. Poate că am așteptat prea mult? Poate că nici nu va mai bate vreodată?

Dacă lucrul era adevărat, trebuia să-l știm de abia după ce vom face să înceteze fibrilarea... dar poate că nu vom reuși nici să o facem să înceteze! Mușchii aceștia care acum se contractau fiecare separat și fără de ritm, trebuiau puși imediat în imobilitate, cu ajutorul unei descărcări electrice. După aceea, poate să apară posibilitatea ca ei să înceapă să se contracte împreună, în ritmul lor natural.

(Va urma).

Trad. dr. P. P. IONESCU

GIOVANNI GUAESCHI

## FIȘA

Agentul Merletto dădu raportul: „Josefina Tricot, născută Jean, în etate de cincizeci și opt ani, văduvă dinainte de război, nu prea înstărită. Nu face politică. Găsită moartă la domiciliu. Are pe frunte urma unei lovituri cu un fier de călcat”.

— Apartamentul... cîte camere are? întrebă comisarul.

— Trei, plus o bucătărie. Am notat totul, răspunde agentul.

— Scriboasă atacere, mormăi comisarul. Se știe care e ultima persoană care a urcat la bătrînd?

— Un om care vinde cărți pe abonament. Un vlăjgan de un metru optzeci, solid, blond, cu ochi albaștri. Portăreasa e absolut sigură.

— Bun. Șterge-o și adu-mi-l.

Două ore mai tîrziu agentul Merletto revine.

— Vinzătorul de cărți pe abonament, n-am găsit decît un ul, un oarecare Belizarie; dar mi s-au promis cîșiva pe diseară.

— Cum arată Belizarie asta?

— Un metru cincizeci, slab, chel, ochi negri.

— Inscrîși în vreun partid?

— Fără partid.

— Bun. Știi că nu-mi place să am bătăi de cap cu partidele. Adă-l încoace.

Între Marc Belizarie, patruzeci și cinci de ani, fără partid, slab, chel și tremurător.

— Sînt în regulă, îngăimă.

Am autorizație să vînd cărți.

— Da' ca să ucizi babe ai autorizație? spuse rînjînd comisarul.

— Eu? se miră mărunchelul.

O palmă zdravănd a agentului Merletto îl trîzni.

— Sînt un cetățean liber, fîpă mărunchelul. N-aveți dreptul să ridicăți mîna asupra mea!

— Are dreptate! aprobă comisarul. Nu trebuie să ridicăm mîna asupra lui.

Și, luînd o greutate de pe birou, o lăsa să-i cadă pe picioare.

Cînd pliorul mărunchelului reuși să atingă din nou podeaua, comisarul îl întrebă:

— Mărunchelul blîgi că el habar n-are de nimic. Asta păru să-l întristeze foarte mult pe comisar. Apăsă pe un buton.

— Ajută-l nițel să-și amintească! spuse comisarul unei namile care apăruse în prag.

Namila îl înhăță pe omuleț de guler și dispăru. Agentul Merletto ieși și el. (Se duse să facă noi cercetări în apartamentul bătrînei).

Un sfert de oră mai tîrziu, namila intră tînjind sub braț un pachet de zdrênțe.

— Ce-i cu rahatul ăsta? îl întrebă comisarul.

— E al de l-am luat mînalnate, explică namila, punînd pachetul de zdrênțe pe un scaun. A mărturisit totul. A mărturisit că el e al de-a spart seiful lui bijutierul.

— Ce ai cu bijutierul? răcni comisarul. E vorba de o babă căreia i-au spart capul!

Cum dracu poți să nu pricepi atîta lucru?

— Nu vă înervați, spuse namila reluînd omulețul de pe scaun. Nu mi-ai spus nimic, am crezut că-i vorba de chestia de ieri. Da-l o treabă de zece minute, îl lau de la-nceput.

În clipa aceasta intră agentul Merletto.

— Alarmă falsă! fîpă agentul Merletto. Baba nu e moartă; s-a n-tors acasă. A zis că s-a cocoțat pe un scaun ca să ia fierul de călcat care era pe

## Proză umoristică

dulap, a căzut și fierul i-a venit în cap.

— Stop! fîpă comisarul către namilă. Lasă-l!

— Nu se poate! A recunoscut că a spart seiful lui bijutierul.

— Și ce mă doare pe mine ce a recunoscut el? urlă comisarul. Pe aia cu bijutierul l-am prins acu' trei ore, cu briliantele la ei.

După care comisarul se adresa omulețului al cărui cap abia mai ieșea din gulerul cămășii.

KARINTHY FRIGYÉS

## HALANDJAH

Povestea asta mi s-a nîmplat la cafenea.

Un domn se așează lingă mine — un tînr modest, cu maniere excelente. Începem o conversație, vorbim de una, de alta. Un moment de tăcere după care, brusc, tînrul modest îmi spune:

— Scuzați-mă, nu vi se pare că acest chelner este kiseră pirțoc tambu?

— Pardon? făcut eu apropiindu-mă de el. Nu vă aud...

El repetă politicos:

— V-am întrebă dacă chelnerul este kiseră pirțoc bala-buș și întodeauna?

Rosesc. Ce-o fi avînd în ureche de nu înțeleg ce-mi spune acest om? Vorbește doar cît se poate de clar.

După o scurtă pauză răspund:

— Vă rog să mă scuzați, e un zgomot îngrozitor în cafenea asta. Îmi pare rău și mă simt jenat, dar tot nu v-am înțeles.

Tînrul modest pare tulburat. Mă privește cu un aer întrebător, de parcă ar bănui că-mi rîd de el. Apoi, oare-

— Ce părere îți dai cîte greutăți mi-ai făcut? Ar trebui să te arestez pentru simulare de crimă, nepricopsitul. Ia-o din loc, da' vezi, fii atent!

— Mersi, blîgiu omulețului. Vă mulțumesc frumos. Vă cer iertare. Dar este prima oară cînd mă arestează. N-am experiență.

Plecă. Înclinîndu-se respectuos în dreapta și-n stînga.

— Fă-l dosar! ordoană comisarul. Nu-mi prea place mie mutra lui...

pînă ce ajungi să nu mai pricepi ce spui: patiserie, tapiserie, sapiserie, tepiserie... sarapetrie...

— Imi vijlie capul. Arunc o privire spre noua mea cunoștință. Tînrul modest mă privește fix, puțin dezamăgit și uimit că nu reușesc să-l răspund la o întrebare așa simplă. Tăcerea care s-a lăsat între noi e penibilă. Din stradă se aud clacsoanele mașinilor.

Mă trec fiori, mă gîndesc la cimitir. Clacsoanele automobilelor vor continua să se audă cînd eu mă voi odihni în cimitir, zăcînd la doi metri sub pămînt...

— Dacă chelnerul... ce...? Încerc, cu o ultimă speranță, simțînd cum mă părăsesc forțele.

— Dacă chelnerul poate în această cafenea să kiseră pirțoc harambac bembava agni ru sau, mă rog...

Hotărît, în felul acesta nu pot continua.

— Dar bineînțeles! spun cu o voce sigură. Bineînțeles că da!

— Atunci dați-mi mie, aduc eu.

— Ce??

Se uită la mine cu totul descumpănit.

— Cele cinci coroane, ce altceva?!

Mirarea sa pare fără margini. Bolborosec:

— A, da... evident...!

Cu o mînd tremurătoare îl întind bancnota de cinci coroane. După care, iute, mă retrag în bar. Genunchii mi se înmoale. Este sfîrșitul. Alți de tînr! Totul se termină, și sînt atît de tînr!

Un amic mă ia de braț:

— Despre ce ați vorbit, tu și cu tipul de Halandjah?

— Cu cine? Dumnezeule!

— Cu tipul de Halandjah. Ce, și tu ai luat plasă?

Mă privește în ochi, înțelege totul, începe să rîdă.

— Bănuiam. Ei bine, alți că individul a inventat halandjahul. Își prepară frazele cu cuvinte aiurite și, după ce te zăpăcește complet, te aranjează de cinci coroane.

Îmi reiau poziția demndă, dau genunchilor o alură fermă. Îmi măsoz amicul cu una din cele mai ironice priviri pe care le am.

— Nu mai spune?! Chiar îți închipul că m-am lăsat dus?! Am mîrosit imediat șmecheria. Mă iei drept un traler? Îmi pare rău...

Trad. P. G.

## cronica

săptămînal politic, social, cultural

Colegiul de redacție:

AL. ANDRIESCU, N. BARBU (redactor șef adj.), CONST. CIOPRAGA, ION CREANGĂ, AL. DIMA, ILIE GRĂMĂDĂ, DAN HATMANU, MIRCEA RADU, IACOBAN, GAVRIIL ISTRATE, LIVIU LEONTE (redactor șef) GEORGE LESNEA, P. MILCOMETE, ȘTEFAN OPREA (secretar general de redacție) CR. SIMIONESCU, CORNELIU STURZU, CORNELIU ȘTEFANACHE (redactor șef adj.), NICOLAE TAŢOMIR.

Prezentare grafică VALER MITRU