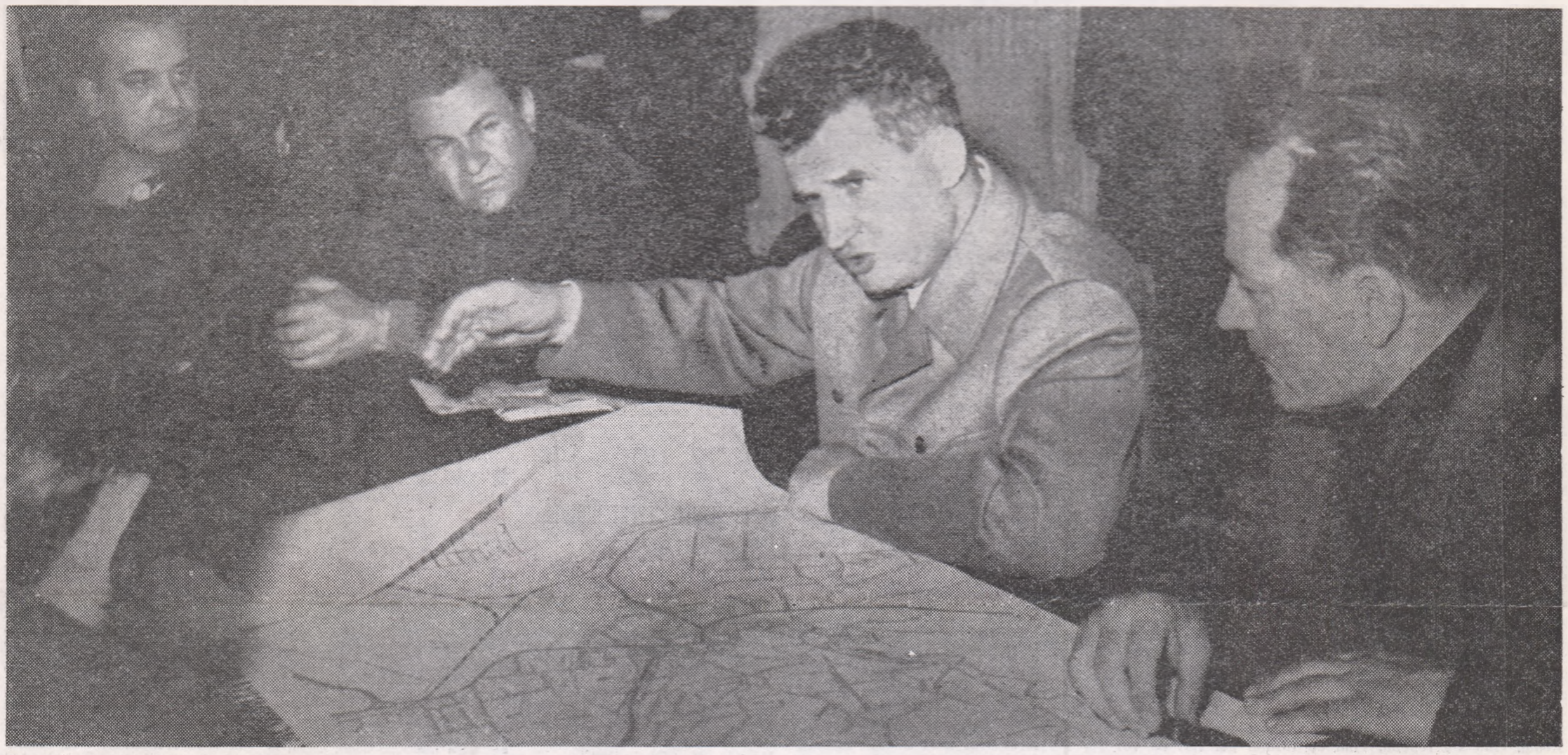
Proletari din toate țările, uniți-vă!

cronica

SĂPTĂMÎNAL POLITIC-SOCIAL-CULTURAL • ANUL V • Nr. 22 (225) • SÎMBĂTĂ 30 V 1970 • 12 PAGINI 1 LEU



Pretutindeni, secretarul general al partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu, stabilește, împreună cu cadrele de specialitate, măsurile necesare pentru înlăturarea urmărilor păgubitoare ale calamităților.

Vizita tovarășului NICOLAE CEAUȘESCU în județul Iași

O MARE ADUNARE POPULARĂ

Vasta piață din fața Palatului administrativ al județului Iași tălăzuiește la ceasul înserării de mulțimea venită din toate colțurile bătrînei astăzi tot atît de tinere capitale a Moldovei.

Sînt aici muncitori din uzinele și fabricile ieșene, profesori, studenți și elevi, militari, membri ai forțelor patriotice și ai detașamentelor de pregătire a tineretului pentru apărarea patriei. Deasupra mulțimii flutură steaguri roșii și tricolore, se văd pancarte pe care sînt înscrise lozinci care slăvesc patria socialistă și partidul, care salută pe secretarul general al partidului nostru, tovarășul Nicolae Ceaușescu.

Marea adunare populară este deschisă de tovarășul Miu Dobrescu, membru supleant al Comitetului Executiv al C.C. al P.C.R., primul secretar al Comitetului județean de partid, care a spus:

„Astăzi, cînd poporul român trece prin momente de grea încercare, determinate de dezlănțuirea oarbă a stihiilor naturii, prezența dumneavoastră pe meleagurile ieșene, și ele nemilos atinse de calamități, are adînci semnificații. Ea amplifică pînă la emoție sentimentul apropierii pînă la contopire dintre conducători și popor, constituind un temeinic suport moral în acțiunea uriașă și eroică de înlăturare grabnică a efectelor inundației.

Caldele cuvinte de îmbărbătare adresate de dumneavoastră, tovarășe Nicolae Ceaușescu, populației din județele calamitate pe care le-ați vizitat au constituit și pentru oamenii muncii din județul nostru un puternic tonifiant în lupta împotriva naturii dezlănțuite. La chemarea partidului, a dumneavoastră personal, zeci de mii de oameni — ostași ai armatei noastre, membri ai gărzilor patriotice, țărani cooperatori, mecanizatori, muncitori, cu mic cu mare, femei și bărbați — s-au ridicat ca un zid al hotărîrii și al îndîrjirii împotriva puhoaielor și au salvat tot ce omenesc se putea salva, totuși, forța distrugătoare a naturii a produs și în județul nostru însemnate pagube, care se cifrează la aproximativ 75 de milioane lei. Au fost afectate de inundații și alunecări de teren 63 de localități. A fost calamitată o suprafață agricolă de 48 100 hectare.

În aceste zile de eroism demn de a intra în istorie și în legendă, s-a manifestat mai mult ca oricînd înaltul spirit de patriotism și de solidaritate umană. Gesturi emoționante vădind o înaltă conștiință civică au fost consemnate în memoria oamenilor și în cronica acestor zile dramatice. Deși și ea greu lovită, populația județului Iași a sărit în ajutorul semenilor din alte județe, dăruind îmbrăcăminte, produse agricole, însemnate sume de bani.

Colectivele unităților industriale ieșene sînt hotărîte să contribuie din plin la diminuarea pierderilor din economie. Ele au hotărît să dea peste angajamentul inițial pe 1970 o producție marfă suplimentară în valoare de peste 34 milioane lei iar pentru ajutorarea sinistraților suma de aproape cincizeci milioane lei. Însemnate forțe sînt concentrate în agricultura județului, unde se muncește din plin pe toate terenurile care permit acest lucru.

Integrîndu-și acțiunile în efortul general pe care-l întreprinde în aceste momente de grea încercare întregul nostru popor, populația județului Iași vă asigură iubite tovarășe Nicolae Ceaușescu că nu-și va precupeți nici un moment pu-

(Continuare în pag 3)

Cuvîntarea tovarășului NICOLAE CEAUȘESCU

Stimați tovarăși,

Dați-mi voie să vă adresez dumneavoastră, tuturor locuitorilor municipiului și județului Iași, un salut călduros din partea Comitetului Central al partidului, a Consiliului de Stat și a Guvernului Republicii Socialiste România. (Aplauze puternice; urale; se scandează „Ceaușescu").

Vizita noastră în această parte a țării are loc în condiții deosebite; natura a dezlănțuit furia apelor care au inundat zeci de orașe, sute și sute de sate, sute de mii de hectare cultivate, provocînd foarte mari pagube.

Am vizitat multe din județele și localitățile care au căzut pradă năvalei apelor. Trebuie să spun că ceea ce am văzut în aceste localități întrece cu mult orice imaginație. Pierderile suferite în cele aproape 20 de zile de cînd au început inundațiile sînt deosebit de mari. Ceea ce doresc însă să menționez și aici, la Iași, este faptul că cu toate pagubele ce s-au produs, cu toate suferințele îndurate de mii și zeci de mii de oameni, se dovedește neclintita voință a întregului nostru popor de a face față tuturor greutăților, de a învinge vitregia naturii, de a asigura în continuare dezvoltarea normală a întregii noastre activități sociale. (Aplauze puternice, urale; se scandează „Ceaușescu").

Am vizitat astăzi județele Buzău, Vrancea, Vaslui și Iași. Toate au fost lovite, într-un fel sau altul, de furia apelor. Cu toate acestea, am întîlnit, ca pretutindeni în locurile pe care le-am vizitat în ultima vreme, aceeași voință, aceeași hotărîre de a asigura reluarea în cel mai scurt timp a activității economice și sociale normale. Sînt convins, tovarăși, că într-un timp scurt vom reuși să asigurăm desfășurarea în bune condițiuni a muncii în industrie, în agricultură, în învățămînt, în știință, în toate domeniile de viață ale societății. (Aplauze puternice, prelungite).

În toate localitățile prin care am trecut am fost întîmpinați cu căldură și în același timp cu hotărîre de către toți cetățenii. Manifestările lor de simpatie la adresa noastră, a Comitetului Central, sînt o expresie puternică a unității de nezdruncinat a întregului nostru popor în jurul partidului, a încrederii nestrămutate a oamenilor muncii de la orașe și sate, că sub conducerea comuniștilor, a Partidului Comunist Român, a conducerii sale, vor învinge toate greutățile, vor asigura înfăptuirea planului pe anul în curs, și realizarea sarcinilor pe întregul cincinal 1965—1970, punînd astfel temelie trainică următorului plan de cinci ani, dezvoltării multilaterale a patriei noastre socialiste. (Aplauze puternice).

Doresc să vă mulțumesc dumneavoastră, tuturor locuitorilor cu care ne-am întîlnit astăzi, pentru încrederea manifestată în partid, în conducerea sa; doresc, de asemenea, să exprim mulțumiri întregului nostru

(continuare în pag. a 3-a)

jurnal

FIŞE DE ROMAN *(IV)*

Pascal a spus oare că adevărul poate uneori să nu fie verosimil? Dacă istoria este doldora de asemenea exemple, dacă Măria-Sa ne arată nici mai mult nici mai puţin că, în anul cutare, inamicii şi-au furnizat reciproc ajutoare sau unul s-a lăsat călcat aici ca să-i curgă făină în altă parte, atunci întrebarea — este oare verosimilă? — aplicată uneori literaturii mi se pare o absolută eroare... Să amintim că viaţa este una şi literatura este alta, că adevărul artistic nu este identic, nu se suprapune peste celălalt, la îndemîna oricui?...

Cumplită poveste! Se vor găsi poate unii să-mi spună că este o pură invenţie, sau că fac „cazuistică", dacă într-adevăr este ceva, cît de cît adevărat în toată povestea asta. Şi totuşi are o anumită identitate, s-a consumat într-o zi precisă, într-un an precis — cel trecut — toţi care ar fi trebuit să fie prezenţi poartă un nume, au o profesie, în sfîrşit, sînt cineva sau pot deveni cineva. Acestor oameni le-a murit tatăl sau mama, nu are importanţă care dintre ei, pentru că pe amindoi îi simţim la fel, ne-am născut „din osul" lor şi, deşi au fost anunţaţi la vreme, nici unul nu s-a prezentat. De acum încolo putem bănui, putem inventa. Îi numesc indivizi, nu le mai dau nici un nume, nu le găsesc un nume de om, le-aş zice oricum, aş putea intra uşor în casele lor, să le „descriu" cu exactitate de fotografie. Procese de conştiinţă? Remuşcări? Măcar un gînd? Am exagera. Pur şi simplu, au trăit nişte zile ca oricare altele, dinainte sau pe care le trăiesc acum, după. Eventualele remuşcări, „procese de conştiinţă", vor fi cu adevărat invenţii, aici va trebui să mint, să înfrumuseţăm cîte ceva. Ce-i drept, primul, a încercat ceva, ba chiar a fost şi la florărie, dar a renunţat repede, mai ales că avea de ţinut o conferinţă (probabil de etică sau aşa ceva) şi coroanele întotdeauna i-au provocat repulsie. Apoi, pur şi simplu, a uitat: cîte n-are omul pe cap! Al doilea s-a îmbătat. A băut de necaz, a plîns şi s-a bătut cu un altul ca el într-un local, de unde a fost adunat în zori de oamenii ordinii. Curios, atunci, în ziuă, cînd era cît de cît lucid, n-a fost în stare să se explice de ce băuse, nu găsea alte cuvinte decît „mare necaz, tovarăşe". Un altul, al treilea, se afla într-o excursie cu o prietenă, cu o logodnică, sau ceva asemănător şi, cînd aceasta i-a întins telegrama — pentru că el, epuizat, dormea — s-a scuturat puţin, a citit cuvintele acelea, apoi a adormit la loc, (bineînţeles, acest episod trebuie redus şi femeia prezentată îmbrăcată corect, eventual cu pardesiul pe ea, gata de plecare!). Şi tot aşa alţi doi, un bărbat şi o femeie, cu treburile lor, blocaţi în nişte treburi foarte „urgente", s-au mulţumit să dea telegrame. Numai unul s-a prezentat, un şofer căruia i-a căzut în mînă ziarul cu „Mica publicitate". A gonit cîteva sute de kilometri şi foarte aproape de satul sau oraşul lui a fost oprit: ce căuta pe această rută, unde ducea ţevile acelea? „Am tras camionul în afara şoselei — mi-a povestit el — am închis cabina, am predat actele şi am plecat. N-au decît să dea foc camionului, am să-l plătesc tot, toată viaţa am să-l pot plăti, dar nu pot să nu mă duc acolo. Înţelegi?"

Am călătorit împreună. Mergeam amîndoi acasă, pentru că acolo era casa aceea... copilăria noastră şi, poate, nu numai ea. Nu, nu regretam casa aceea, ci doar simţeam dorinţa s-o revedem din cînd în cînd. Bineînţeles, am fi putut trăi şi fără ea, dar dacă se mai găsea, dacă era undeva...

N-am înţeles pe care din părinţi şi-l pierduse, omul era răvăşit şi n-am îndrăznit să-l întreb. Nici la cîteva zile, cînd ne-am întîlnit din nou în tren, cînd mi-a povestit despre absenţa celorlalţi. Atunci nu l-am crezut. Acum, cînd s-a repetat, cînd eu însumi am stat de vorbă cu ei, cu alţii, cînd le-am auzit justificările „fireşti", am înţeles — a cîta oară? — că totul este posibil, că adevărul poate să fie neverosimil şi verosimilul minciună.

CORNELIU ŞTEFANACHE

H. MATTYS TEUTSH: „COMPOZIŢIE"

MOMENT

DOUĂ INTERPRETĂRI

Eu nu strivesc corola de minuni a lumii... Care este sensul acestui vers blagian? se întreabă, între altele, în revista „Tribuna" (14 mai a.c.), Eugen Todoran (v. *Lucian Blaga şi structura mitică a poeziei moderne*) şi Dumitru Isac (v. *Filozofie şi poezie la Lucian Blaga*). Şi iată răspunsurile: Eugen Todoran: „...în interpretarea lui Blaga poezia se salvează, în faţa generalizărilor ştiinţei, într-o altă formă, ca „mit modern" al poeziei, prin proiectarea subiectului într-o realitate absolută, al cărei non-sens originar, contradictoriu pentru cunoaşterea raţională, se „revelează" treptat ca „neînţeles" al existenţei şi izvor al „problematicului" în poezia modernă", încît „filozofia şi poezia sînt două feţe ale aceluiaşi „mister" care se apără de cunoaşterea pozitiv-adecvată prin revelarea lui metaforică, poetică..."; Dumitru Isac: „poezia e net agnostică, mistică; autorul se afirmă nu ca un gînditor care enunţă, „misterul" ci-l cultivă, îl amplifică, îl potenţează. Pe plan liric ideea e exprimată în versurile cunoscute şi pe bună dreptate atît de citate: *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii...*" Care este concluzia cititorului în faţa acestor două interpretări? Este, pentru Blaga, poezia, în esenţa ei, o „faţă" a „misterului" în sensul că „misterul" însuşi se revelează ca act al său în poezie? Iar dacă deschiderea subiectului se face într-o „realitate absolută" — aceasta fiind „misterul" absolut — de unde un „non-sens originar" al acestuia, de vreme ce raţiunea sa de a fi este propria sa suficienţă ca interioritate în permanentă apărare? Mai mult: dacă „misterul" absolut („realitate absolută"), nu poate fi pătruns cu fatalitate de cunoaşterea pozitivă şi este vizat abia ca potenţare, nicicînd prinzîndu-i esenţa, de cunoaşterea revelatorie, adică întrucît nu e realizabil însuşi faptul de a şti dacă el are sau nu sens, de unde concluzia că acesta implică un „non-sens originar"? Mai

precis, dacă nu putem şti că are sau nu sens, cum afirmăm că este „non-sens"? Pe de altă parte, este poezia, pentru Lucian Blaga, în esenţa ei, exclusiv mistică, aşa cum reiese din concluzia lui Dumitru Isac? Dacă Eugen Todoran opera asupra accepţiei „misterului" din viziunea lui Blaga un transfer de la ceea ce este acesta în sens de concept filozofic la accepţia de mit exagerat avînd doar valoare poetică, luîndu-i astfel nota agnosticismului metafizic, de data aceasta, Dumitru Isac operează un transfer de la ceea ce este „misterul" în ordinea conceptului metafizic, care apare desigur agnostic, la o accepţie exclusiv în ordinea divinităţii, deci mistică. Conceptul de „mister" este într-adevăr problematic la Blaga, dar nu-l putem totuşi nici absolvi de agnosticism, dar nici împovăra de misticism. Aceasta chiar în planul strict al filozofiei. Cu atît mai mult, cînd urmărim în ce măsură se defineşte el ca diferenţă specifică în ordinea poeziei...

CRITICA LUI GHEREA

Foarte scurt, dar dens în sugestii, se recomandă articolul lui Nicolae Ciobanu — Gherea şi posteritatea lui critică, publicat în „Luceafărul" (16 mai a.c.). Delimitînd înţelegerea criticului literar de cea a sociologului, autorul observă că „critica lui Gherea se transmite posterităţii nu sub forma unui sistem, închegat într-o sulă de precepte axiomatice, ci, dimpotrivă, acea critică se recomandă ca un mod de viaţă". Eugen Lovinescu, autorul teoriei mutaţiei valorilor, nu se defineşte doar în ordinea sentenţiozităţii suverane maioresciene, ci „datorează nebănuit de mult criticii de tip temperamental al lui Gherea", iar Gherea, constată Nicolae Ciobanu, „este un precursor al criticii impresioniste". Prin prezenţa ei vie, dinamică, mobilă nu în litera propriu-zisă, ci în subtext, critica lui Gherea, deşi Lovinescu nu a reuşit să sugereze aceasta, a contribuit, prin supleţea ei, la realizarea aspiraţiei spre sincronizare cu spiritul modern al criticii europene. Gherea se va defini astfel mereu ca o prezenţă actuală, esenţialul ţinînd mai ales de spiritul criticii desfăşurate de marele înaintaş şi nu atît de litera ei...

SUPERLATIVE STATISTICE

O notă publicată de „România literară" la rubrica „Arlechin" unde să omologheze mensual performanţele teatrale. Criteriul este statistic, funcţionînd după formula: se iau zece cronicari din capitală, interogaţi fiind asupra spectacolului căruia, în luna respectivă, i-ar acorda distincţia: cel mai...!

Cel mai „ce"? Cel mai bun? Din ce punct de vedere? Geografic? (din Capitală!). Dacă facem însă abstracţie de acest criteriu... estetic, cu ce mai rămînem? Cu... infailibilitatea actului critic?

Dar, în primul rînd, cei zece nu-s totdeauna aceiaşi, ci mereu alţii. De unde relativitatea concluziilor statistice, determinate de media gustului respectivului juriu ad-hoc. Dacă, de pildă, juriul din martie s-ar pronunţa asupra spectacolelor din februarie, ar rezulta cu siguranţă un alt spectacol „cel mai". Şi vice-versa.

Apoi, dacă este de înţeles ca doi din zece să numească un alt spectacol „cel mai", de neînţeles este ca doi să nu se pronunţe, deoarece găsesc că nici un spectacol nu-i „reprezentativ"! Pentru ce? Pentru luna februarie, martie, sau aprilie? Pentru capitală? Pentru „Arlechinul" „României literare"? Pentru arta teatrală?

A fi „cel mai" nu înseamnă neapărat a fi şi reprezentativ? Mai ales că, într-o asemenea formulă totul e posibil, fiind vorba de un superlativ nu numai statistic dar şi foarte... aleatoriu!

RISCURILE REPERTORIULUI

Poetul Corneliu Sturzu, directorul Teatrului Naţional „Vasile Alecsandri", a răspuns la cîteva întrebări ale „Tribunei" (19/693) în legătură cu repertoriul teatrelor. Maturitatea cu care tînărul director tratează această problemă fundamentală a activităţii unui teatru ne face să credem într-o viitoare stagiune model a prestigioasei scene ieşene.

Reţinem apoi, din opiniile exprimate, una care ar trebui să fie mai larg dezbătută; vorbind despre necesitatea unui profil distinct al teatrului, C. S. propune ca acesta să se realizeze pe baza repertoriului romantic, foarte preţuit de publicul ieşean. Deşi prin profil noi nu înţelegem unilateralizarea repertoriului, soluţia propusă poate fi încercată — eventual în urma unei discuţii largi cu publicul.

Vorbind despre dramaturgia originală şi în special de cea actuală, directorul Sturzu nu-şi poate ascunde neîncrederea şi vorbeşte de nişte riscuri pe care teatrele şi le asumă atunci cînd joacă autori români de azi. N-am înţeles exact care ar fi aceste riscuri; poate căderea unela sau alteia din piesele jucate? Dar am văzut căzînd şi piese celebre, chiar după ce erau celebre — ele sau autorii lor. Şi apoi cîte capodopere ale literaturii dramatice universale n-au căzut la premieră? O editură cînd tipăreşte un volum al unui tînăr poet sau prozator nu ştie dinainte cum se va vinde. Dar îl tipăreşte. Aşadar nu de riscuri trebuie să vorbim, ci de încredere şi neîncredere. Dar dacă nu putem renunţa la cuvînt, atunci să amintim o veche şi banală zicală: „cine nu riscă nu cîştigă". Probabil că şi poetului Sturzu îi este cunoscută, de vreme ce spune hotărît: „noi ne-am asumat acest risc".

TANGO LA NISA,

piesa lui Mircea Radu Iacoban, care ţine afişul Teatrului Naţional de cîteva luni, va fi prezentată pe alte două scene din ţară: la Teatrul Naţional din Craiova (regia Valentina Balogh; în rolurile principale — Tudor Gheorghe, Valeriu Dogaru, Vasile Cosma, Iosefina Stoia, Elena Gheorghiu ş.a.) şi la Teatrul „Giuleşti" (regia Geta Vlad; în rolurile principale — Silviu Stănculescu, Dorina Lazăr ş.a.).

Este un semn că „riscul" ce şi l-a asumat conducerea Teatrului Naţional din Iaşi cînd a lansat piesa are urmări pozitive.

NAŢIONAL ŞI UNIVERSAL

Dezbaterea iniţială de România literară *se anunţă vie şi interesantă. Primele intervenţii (M. Ungheanu şi P. Popescu) se axează pe definirea unor coordonate esenţiale ale raportului sus amintit. M. U. readuce în discuţie argumentul absenţei în literatura noastră a rigorilor clasice şi a suflului greco-latin în epoca de formaţie. Universalitatea reclamă o relaţie cu clasicismul estetic şi o anume concepţie despre om — şi, plecînd de aici, apare întrebarea firească: de ce lipseşte din literatura noastră homo faber ca tip dominant? Se manifestă în această absenţă incapacitatea etnică de concretizare artistică în orice fel de literatură? E mai firesc a spune că un anume tip de experienţă socială a lipsit poporului român decît că structura noastră etnică este incompatibilă cu o anume literatură. Reţinem ideea cunoscută a românului-făurar, absent în mod inexplicabil din literatura naţională.*

Spirit mai practic, P. P. este interesat nu atît de explicaţii şi determinări, cît de ceea ce se poate întîmpla în direcţia unei mai largi cunoaşteri a creaţiilor noastre în lume. Dificultăţile traducerilor din limba română nu pot fi argumente absolute în ultimă instanţă. Zadarnic vom avea în cadrele naţionalităţii scriitori, pentru noi, de valoare, dacă aceştia nu circulă şi mai ales nu sînt prezenţi în raportările absolute. Organizarea e vitală la nivelul instituţiilor şi fermitatea criticii intervine la adresa non-valorilor, ce se strecoară în preţioasele antologii menite să ducă chipul României prin geografii exotice. Căci, dacă o cultură se justifică, în primul rînd, cantitativ, calitatea (condiţia axiologică) nu poate fi ignorată. Ecoul acestei intervenţii va deschide probabil multe uşi şi ferestre, va face puţin... curenţi, pe aripa căruia vor zbura conformismul şi alte isme

N. IRIMESCU

Drepturile de autor cuvenite pentru acest număr colaboratorilor interni şi externi ai redacţiei noastre au fost cedate, prin consens unanim, pentru ajutorarea sinistraţilor, urmînd a fi depuse la contul 2.000.

SCRISOARE DESCHISĂ

Întrucît revista „România literară", contrar practicii obişnuite, nu a publicat *scrisoarea de răspuns* ce i-a fost trimisă, în urmă cu aproape o lună, de către Editura „Junimea", îi facem loc în paginile revistei noastre.

către:

REDACŢIA REVISTEI „ROMÂNIA LITERARĂ"

În legătură cu nota *„Inconsecvenţe ieşene"*, publicată în nr. 19 al revistei „România literară", am plăcerea să vă aduc la cunoştinţă următoarele:

1. Cunoaştem modul în care semna Ibrăileanu.

2. Ştim că se cuvine respectată „voinţa autorului" de a semna astfel.

3. Pe coperta cărţii „Spiritul critic în cultura românească", editată de „JUNIMEA", scrie G. Ibrăileanu (anexăm un exemplar tipărit). Fotografia la care se referă nota Dvs. reprezintă (după cum, de altfel, lesne se putea observa) *maketa* coperţii. Graficianul care a executat-o nu era, se vede, în curent cu „luarea notă" scrisă de M. Sevastos în „Viaţa Românească". Venind în întîmpinarea lungii note pe care avea s-o publice „România literară", Editura a modificat la timpul cuvenit (februarie 1970) semnătura în discuţie.

Reeditarea „Spiritului critic" a mai făcut obiectul unui material publicat de „România literară" (datorat prestigiosului condei al lui Eugen Simion). În respectivul articol erau condamnate (înainte de a se vedea cartea) cele cîteva (mici) intervenţii ale editurii în textul lui Ibrăileanu. Întrucît o discuţie serioasă pe marginea acestor intervenţii nu poate fi purtată în absenţa citatelor în cauză, îl rog pe distinsul critic să le propună unei dezbateri largi, publicîndu-le eventual, chiar în paginile „României literare". În acest scop am trimis pe adresa tov. Eugen Simion un exemplar al noii ediţii.

Fiind convins că veţi da publicităţii cu promptitudine scrisoarea de faţă, vă asigur, stimate tovarăşe redactor şef, de stima pe care cu consecvenţă ieşeană o păstrez pentru Dvs. şi publicaţia „România literară".

MIRCEA RADU IACOBAN
redactor şef al Editurii „Junimea"

SPORT

DESPRE INFAILIBILITATE

Se împlineşte exact un secol de cînd **infailibilitatea** a fost proclamată dogmă: conciliul Vaticanului hotăra, în 1870, că papa, în exerciţiul solemn al misiunii sale... etc., etc. Contestată şi ironizată şi ridiculizată, **infailibilitatea**, uşor deghizată, şi-a aflat, se pare, un ultim şi inexpugnabil refugiu: **arbitrajul**. Să-i fi acordat vreun conciliu cuvenita bulă de împuternicire? Ştie domnul. Eu unul, ca şi dumneavoastră, atîta ştiu: că arbitrul se bucură, între hotarele dreptunghiului de gazon, de marele drept al hotărîrii inatacabile. Dacă cineva te ghiontește pe stradă şi-l dai în judecată, hotărîrea ditamai tribunalului poate fi, prin lege atacată, re-supusă discuţiei ş.a.m.d. Dar dacă, pe teren, vreun arbitru răcit strănută-n fluier şi te opreşte la doi metri de linia porţii adverse, n-ai nici cea mai mică posibilitate să conteşti fluierul buclucaş şi inoportun, cerînd cuvenitele reparaţii. Şi zău, nu-i drept. Oameni fiind, arbitrii, (chiar împodobiţi cu ecusoane precum un geamandan ce-a jucat sîrba meridianelor ori ca un şlep pavoazat de ziua marinei) rămîn supuşi greşelii. Greşind, trebuie (sau, mai bine-zis, ar trebui) să plătească — şi nu oricum, ci în conformitate cu bătrînele şi sănătoasele principii ale dreptului. Ce-aţi spune dacă individul X v-ar fura rufele de pe frînghie şi tribunalul l-ar pedepsi cu o lună închisoare, uitînd... să-l oblige şi la restituirea rufelor furate? Aţi spune că hotărîrea n-a fost luată de un complet judecătoresc, ci de colectivul clasei mici a grădiniţei cu orar redus de pe strada Clemenţei, colţ cu aleea Bizareriei. Exemplul dat mai sus nu vrea să sugereze, doamne ferește, că printre arbitrii de fotbal ar exista indivizi necinstiţi, interesaţi s.a.m.d. Nici vorbă de aşa ceva. Toţi arbitrii noştri sînt blînzi, drepţi şi cinstiţi şi bine intenţionaţi, precum eroii pozitivi din prozele lui Şerban Nedelcu. Uneori, e drept, mai **greşesc**, scuturînd frînghia cu rufe străine, greşesc fiindcă oameni sînt. Dar... după urecheala ce li se cuvine, nimeni nu le mai cere... rufele înapoi! Lucru normal? Mă tem, tare mă tem, că nu. Cu ce poate încălzi sancţionarea unui arbitru pe orăşenii din tîrgul Z, a cărui echipă a retrogradat din divizia A, B sau C datorită miopiei cine ştie cărui Tică Potir îmbrăcat în negru şi cu ecuson desenat de Pădureanu la stînga, unde-i inima? Meciul rămîne bun jucat, bun pierdut, arbitrul bun sancţionat, cu alte cuvinte, **operaţia reuşit, pacientul mort**. Iată, de pildă, cîteva secvenţe din zbuciumata istorie a echipei ieşene „Politehnica". La Bucureşti, meciul cu „Steaua": militarii au învins, după cum afirmă la unison ziarele, marcînd din ofsaid. La Oradea, ieşenii au pierdut meciul încasînd nu unul, ci două goluri înscrise din ofsaid clar! La Arad, Lulu Mihăilescu a anulat 2 (două) goluri izbutite de „Politehnica" pe motiv de (cel mult) secetă în Tanganica. La Ploieşti, ieşenii pierd cu 1–2, golul victoriei fiind înscris absolut neregulamentar. Presa a protestat, arbitrul a fost suspendat, iar hoţul de păgubaş... trage ponoasele, şonticăind pe la îngrata periferie a clasamentului, acolo unde nu-i îndurare şi nici tihnă.

Socot, de aceea, că **infailibilitatea** (fie ea şi deghizată) arbitrilor este o pacoste, practica inatacabilităţii rezultatului de pe teren putînd duce la inechităţi flagrante, uneori chiar strigătoare la cer. De ce să sacrificăm **adevărul** de dragul unei **dogme**? Doar nu mai sîntem la 1870!

M. R. I.

P. S.

Am rugat stăruitor corectorii „Cronicii" să urmărească atent modul în care urma să se tipărească foiletonul publicat în numărul 20 (223), la rubrica „SPORT". Se dezbăteau acolo chestiuni de gramatică elementară şi nu voiam ca fatalitatea **cronică** a greşelilor de tipar să dea apă la moară cui nu trebuie. În pofida tuturor măsurilor de prevedere, a apărut un **i** în loc de **l** şi, fapt extrem de grav, un **ce-l** în loc de... **cel!!** Nu ştiu dacă este vorba de neatenţie sau de rea voinţă. Pînă voi afla, mă grăbesc să cer cititorilor cuvenitele scuze.

În timpul marii adunări populare din Iași.

Cuvîntarea tovarășului NICOLAE CEAUȘESCU

(urmare din pag. 1)

popor care, în aceste zile, muncește cu eroism și hotărîre pentru a înfrînge greutățile. În aceasta noi vedem încă o dovadă a ataşamentului profund al tuturor cetățenilor patriei față de partid, față de patria noastră socialistă. Sîntem convinși că unitatea noastră se va întări și mai mult, va deveni și mai puternică. Nu există forță în lume care să poată împiedica mersul înainte spre socialism și comunism al poporului român. (Aplauze puternice, urale).

De aici, de la Iași, doresc să adresez cele mai calde mulțumiri tuturor cetățenilor patriei noastre care s-au oferit — fiecare cu posibilitățile de care dispune — să vină în ajutorul sinistraților. Fiecare a dat ceea ce a putut, dar din toate acestea s-au adunat sute și sute de milioane de lei, s-au strîns nenumărate bunuri materiale care, fără îndoială, vor ușura suferințele celor care au căzut pradă inundațiilor. Acest răspuns prompt, această solidaritate constituie, de asemenea, o grăitoare dovadă a unității de nezdruncinat a poporului nostru, a înaltei conștiințe socialiste a națiunii noastre. (Aplauze prelungite).

Pe acest front de luptă împotriva inundațiilor, armata patriei noastre a fost la datorie, dînd dovadă de un eroism deosebit. Doresc, de aceea, ca și de aici, de la Iași, să adresez tuturor militarilor forțelor noastre armate calde felicitări și mulțumiri pentru felul cum și-au îndeplinit misiunea, îndatoririle față de popor. (Aplauze puternice; se scandează „Ceaușescu-Ceaușescu").

În aceste zile, gărzile patriotice și unitățile de pregătire militară a tineretului au intrat, de asemenea, și ele în acțiune. Alături de armată, de toți cetățenii din localitățile inundate, ele au dat dovadă de eroism de abnegație, demonstrînd din plin că sînt formațiuni puternice pe care poporul nostru se poate bizui în orice împrejurare. Țin să felicit din inimă aceste formațiuni și să le urez să îndeplinească întotdeauna, în cele mai bune condițiuni, înaltele obligații ce le au față de popor, față de patria noastră socialistă. (Aplauze puternice).

Este adevărat, tovarăși, greutățile prin care trecem sînt mari. Ele vor fi, însă cu siguranță, învinse. Avem ferma convingere că prin munca unită a întregului nostru popor, rănile pe care calamitățile naturii le-au pricinuit țării vor fi în scurt timp vindecate. De altfel, tovarăși, știți bine că de-a lungul istoriei poporul nostru a îndurat multe suferințe, a avut de înfruntat multe furtuni — și a reușit să le învingă pe toate. Trecînd peste piedici mari națiunea noastră s-a dezvoltat și s-a ridicat tot mai puternică și mai unită. Sîntem convinși că și greutățile de azi — provocate de natură — vor fi învinse prin unitatea poporului. Vom reface localitățile, uzinele și cooperativele calamitate, vom asigura ca ele să fie și mai puternice, să realizeze o producție și mai mare decît pînă acum. (Aplauze prelungite).

Cunoșteam sentimentele poporului nostru, cunoșteam încrederea lui în partid, dar manifestările din aceste zile mi-au confirmat încă și încă o dată cît de unită este întreaga noastră națiune socialistă în jurul partidului, ce puternică forță reprezintă orînduirea noastră socialistă care a deschis poporului drum larg spre o viață demnă, făcîndu-l de neînfrînt. (Aplauze puternice).

Cunoșteam, de asemenea, prestigiul și simpatia de care se bucură poporul român, patria noastră, pe arena mondială; dar manifestările de simpatie, de solidaritate și sprijin venite din partea a zeci și zeci de popoare din toată lumea — din țările socialiste, din celelalte țări, din partea a numeroși șefi de state și oameni politici, a numeroase organizații internaționale, a unor organizații economice și firme străine, a unor cetățeni din diferite state — au demonstrat încă o dată cît de mare este acest prestigiu. S-a văzut încă o dată de cîtă simpatie se bucură poporul nostru în lume, datorită politicii marxist-leniniste, promovate de partidul și statul nostru, politică de prietenie și colaborare cu toate țările socialiste, cu toate forțele antiimperialiste, cu toate popoarele lumii. (Aplauze puternice; se scandează „P.C.R.— P.C.R."). Doresc de aici, de la Iași, să adresez mulțumiri tuturor acelora care în aceste zile de grele încercări pentru poporul nostru ne-au exprimat sentimentele lor de prietenie și solidaritate, ne-au acordat ajutorul lor. Le mulțumim și îi asigurăm de prietenia și stima noastră. Noi vedem în toate acestea și o manifestare a dorinței popoarelor de a trăi în pace și colaborare. (Aplauze puternice).

Nu intenționez să mă ocup acum de problemele internaționale, dar nu pot să nu mă opresc la faptul că, în aceste zile, cu toate greutățile prin care trece țara noastră, am găsit timp să ne întîlnim cu tovarășii sovietici. Vizita pe care am făcut-o împreună cu alți tovarăși la Moscova, întîlnirile cu tovarășul Brejnev și alți conducători ai Partidului Comunist al Uniunii Sovietice sînt menite să dezvolte și mai mult relațiile de colaborare și prietenie dintre partidele și popoarele noastre. Această întîlnire a fost stabilită mai de mult, încă de la vizita pe care am făcut-o toamna trecută în U.R.S.S. Ea a fost stabilită în mod precis, în aprilie, în jurul datei la care a și avut loc. Am considerat că este bine și necesar să facem această vizită. Ne-am dus la această întîlnire cu dorința sinceră de a contribui la dezvoltarea relațiilor dintre partidele și popoarele noastre, la întărirea colaborării dintre partidele comuniste și muncitorești, dintre toate țările socialiste. Avem convingerea că aceasta corespunde intereselor tuturor statelor socialiste — deci și României și Uniunii Sovietice — tuturor partidelor comuniste, mișcării revoluționare internaționale, tuturor forțelor antiimperialiste, întregii omeniri care se pronunță pentru pace și colaborare internațională. (Aplauze puternice, se scandează „Ceaușescu — Ceaușescu").

În politica noastră internă și internațională noi vom continua să aplicăm ferm directivele Congresului al X-lea al partidului pentru făurirea societății socialiste multilateral dezvoltate, ceea ce corespunde atît intereselor fundamentale ale poporului român cît și cauzei generale a socialismului și păcii în lumea întreagă. (Aplauze puternice). Vom continua, de asemenea, să milităm cu toată hotărîrea pentru dezvoltarea colaborării cu toate țările socialiste, să acționăm consecvent pentru a face ca neînțelegerile și divergențele care există să rămînă de domeniul trecutului; sîntem convinși că se poate realiza aceasta și vom lupta neîncetat pentru a asigura întărirea unității tuturor țărilor socialiste. (Aplauze puternice). De asemenea, dorim să dezvoltăm relațiile cu partidele comuniste și muncitorești în spiritul principiilor marxist-leniniste, ale egalității în drepturi, respectării dreptului fiecărui partid de a-și hotărî de sine stătător linia politică, considerăm că numai pe această bază se poate asigura progresul general al mișcării comuniste și muncitorești internaționale, se poate întări solidaritatea internațională a tuturor celor ce muncesc. (Aplauze puternice). Vom acționa în continuare și ne vom aduce contribuția la stingerea focarelor de război din Indochina, din Orientul Mijlociu, la restabilirea păcii în aceste zone, la dezvoltarea colaborării internaționale, la respectarea normelor dreptului internațional de către toate statele. Vom milita cu toată hotărîrea pentru a face să triumfe în relațiile dintre state principiile egalității în drepturi, respectul independenței și suveranității naționale, neamestecul în treburile interne, pentru a asigura dreptul fiecărui popor de a-și hotărî singur dezvoltarea fără nici un amestec din afară. (Aplauze prelungite). Avem deplina convingere că forțele care se pronunță astăzi pentru colaborare și pentru pace sînt mai puternice decît forțele imperialismului, că acționînd unite, cu fermitate și hotărîre, ele vor asigura pacea. Poporul român își va aduce din plin contribuția la apărarea păcii, la dezvoltarea colaborării internaționale, la victoria socialismului. (Aplauze puternice, urale; se scandează „Ceaușescu — Ceaușescu").

Dragi tovarăși,

Peste tot — atît în județele pe care le-am vizitat azi, cît și în alte regiuni ale țării în care am fost de curînd — mulți dintre dumneavoastră, din cei cu care ne-am întîlnit, au scandat numele meu. Eu văd în aceasta o expresie a încrederii în Comitetul nostru Central, în politica partidului, în faptul că, în munca încredințată de partid și de popor, mă străduiesc să îndeplinesc cu cinste sarcinile. Țin să vă asigur că pentru mine nimic nu este mai presus decît interesele partidului, ale poporului, decît lupta pentru triumful socialismului și comunismului în patria noastră, în întreaga lume! Voi face tot ceea ce este posibil pentru aceasta! (Aplauze puternice; se scandează „Ceaușescu și poporul").

Dați-mi voie, tovarăși, ca, în încheiere, să vă urez din toată inima multe succese în activitatea dumneavoastră, activitate care, în anul acesta, va trebui să fie și mai intensă, să se desfășoare cu și mai multă forță. Vă doresc să realizați în cele mai bune condițiuni tot ceea ce v-ați propus! Tuturor — multă sănătate și fericire! (Aplauze puternice, prelungite, minute în șir — ovații și urale; se scandează „Ceaușescu — Ceaușescu" — „P.C.R. — P.C.R.").

O MARE ADUNARE POPULARĂ

(urmare din pag 1)

terile și priceperea în eroica și dramatica bătălie de refacere, pentru ca peste tot viață pașnică și frumoasă a minunaților noștri oameni de pe minunatele noastre meleaguri românești „să pulseze din nou la cea mai înaltă tensiune".

În cuvîntul său, Ștefan Vrînceanu, muncitor la Uzinele de fibre sintetice, a spus:

Avem astăzi nespusa bucurie de a vă primi în mijlocul nostru, în bătrîna cetate a Moldovei, întemeiată în anii socialismului, sub conducerea încercatului nostru partid comunist.

Muncitorimea ieșeană este animată de cele mai puternice sentimente patriotice în aceste zile grele, cînd pe întinse regiuni ale țării noastre, inundațiile au produs importante pagube. Strîns uniți în jurul Partidului Comunist Român, în jurul dumneavoastră tovarășe Nicolae Ceaușescu, noi ne înzecim eforturile pentru a recupera cît mai mult din producția întreprinderilor care și-au întrerupt activitatea din cauza calamităților naturale.

Vibrînd la unison cu întreaga țară colectivul de muncă al Uzinei de fibre sintetice din Iași și-a sporit în aceste zile angajamentele în întrecere cu încă 3 850 000 lei, ceea ce înseamnă că pînă la sfîrșitul anului, vom da o producție marfă suplimentară de aproape 42 milioane lei.

Prezența dumneavoastră, tovarășe Nicolae Ceaușescu, pe meleagurile ieșene este încă un prilej care ne mobilizează forțele și ne dă certitudinea că eforturile noastre vor fi încununate de succes.

Încredințăm conducerea de partid și de stat, pe dumneavoastră personal mult stimate tovarășe Nicolae Ceaușescu, că nu vom precupeți nici un efort pentru îndeplinirea angajamentelor asumate, conștienți fiind că numai printr-o neobosită muncă, România socialistă vă prospera în continuare.

Acad. Cristofor Simionescu, rectorul Institutului politehnic „Gh. Asachi", în cuvîntul său a spus:

Iubite și stimate tovarășe Ceaușescu,

În ceasul mai dificil prin care trecem acum prezența dv. ne aduce îmbărbătare, ne întărește în hotărîrea de a vindeca cît mai repede rănile țării ne face sensibilă voința și ritmul de energie după care își potrivește mersul înainte întregul nostru popor.

Nădăjduim să vă convingeți, cum, v-ați convins desigur vizitînd altfel alte județe lovite de furia apelor, că noi, cei din Iași sîntem alături într-o solidaritate de neclintit cu toți cei care au avut de suferit și că resimțim durerea lor ca pe propria noastră durere.

Vă pot asigura în numele oamenilor de știință ai universităților și ai studenților din Iași că nici un efort și nici un sacrificiu menite să aline suferința și să refacă economia la nivelul anterior calamității nu ni se vor părea prea mari. Dorim și vom face tot ce depinde de noi ca urmările acestei încercări să se șteargă cît mai repede, ca nimic să nu se clintească din planurile de dezvoltare economică și culturală a țării. Greutățile datorate forțelor oarbe ale naturii nu ne-au slăbit setea de progres, ci dimpotrivă ne-au strîns și mai puternic în jurul partidului și conducerii sale, ne-au făcut mai clare ca oricînd unitatea și înălțimea idealurilor noastre.

Luînd cuvîntul, muncitoarea textilistă Elena Timofte a spus:

Însuflețiți de puternice sentimente de dragoste față de patrie, față de viitorul ei socialist, muncitorii, tehnicienii și inginerii din Combinatul textil ieșean au hotărît să dea pînă la sfîrșitul anului o producție suplimentară de încă 7 500 000 lei. Convins de necesitatea urgentării îndeplinirii acestui angajament, în ultimele două duminici colectivul combinatului, participînd la lucru cu toate forțele, a realizat o producție suplimentară de aproape 2 300 000 lei, materializată în mii de metri de țesături de mătase și bumbac, zeci de mii de tricotaje, confecții și însemnate cantități de fire de bumbac.

Zilele trecute, de la combinatul nostru au plecat spre Fabrica „Argeșeana" din Mediaș pachete cu diferite obiecte de lenjerie pentru familiile sinistrate, iar o echipă formată din 8 muncitori cu o înaltă calificare s-a deplasat pentru a contribui la repunerea în funcțiune a fabricii. Exemplul dumneavoastră personal, iubite tovarășe Ceaușescu, prin participarea directă la organizarea și conducerea acțiunilor de înlăturare a efectelor negative ale inundațiilor, ne mobilizează și mai mult la îndeplinirea angajamentelor ce ni le-am asumat pentru întărirea continuă a economiei naționale, a patriei noastre socialiste.

Stela Neicu, studentă la Facultatea de istorie-filozofie a Universității ieșene, a spus în cuvîntul său:

Studențimea ieșeană, alături de toți locuitorii municipiului nostru este profund mișcată de dragostea ce o arătați față de întregul popor, de cuvintele cu care ne îmbărbătați în aceste clipe deosebit de grele prin care trece scumpa noastră patrie.

Sîntem convinși că urmînd îndemnurile înțelepte ale partidului, muncind cu perseverență vom reuși nu numai să învingem calamitățile provocate de stihiile naturii și să recuperăm pagubele materiale, ci să mergem înainte spre atingerea marilor teluri stabilite de al X-lea Congres al scumpului nostru partid.

Alăturîndu-ne eforturilor generale, noi cei 24 000 de studenți ai acestui străvechi centru de cultură, ne-am angajat să contribuim și cu posibilitățile noastre modeste la vindecarea grabnică a rănilor provocate de stihiile naturii.

Mica noastră contribuție vine să reflecte ceea ce omul adevărat de pretutindeni are mai valoros: omenia.

În numele celor pe care îi reprezint, vă mulțumim încă o dată pentru grija și dragostea ce ne-o arătați și vă încredințăm pe dumneavoastră personal iubite tovarășe Nicolae Ceaușescu, întreaga conducere de partid și de stat, că studențimea ieșeană va urma cu încredere politica înțeleaptă a partidului; că va face totul pentru a deveni buni specialiști, buni constructori ai societății noastre socialiste multilateral dezvoltată.

Întîmpinat cu vii și puternice aplauze, cu ovații îndelungate a luat apoi cuvîntul tovarășul Nicolae Ceaușescu.

★

Vizita tovarășului Nicolae Ceaușescu a celorlalți conducători de partid și de stat în județele Buzău, Vrancea, Vaslui, Iași a prilejuit noi și vibrante manifestări ale profundei unități politico-morale a întregului nostru popor în jurul Partidului Comunist Român, a Comitetului său Central, în frunte cu tovarășul Nicolae Ceaușescu. Profund încrezătoare în politica marxist-leninistă a partidului, politică îndreptată spre înflorirea patriei, spre ridicarea ei pe noi culmi ale civilizației și progresului, națiunea noastră socialistă, care încă o dată, în aceste zile a făcut dovada înaltei sale conștiințe patriotice, își manifestă dîrzenia, hotărîrea, voința de a munci cu abnegație, de a se mobiliza pînă la ultima picătură de energie pentru împlinirea printr-o muncă susținută de zi cu zi, a marilor sale ideaturi.

Ion MĂRGINEANU
George Radu CHIROVICI

CURIER

HENRI MATISSE

Deşi s-a născut în 1869, la Cateau, Matisse este comemorat în 1970. Dar, deşi întîrziate, festivităţile au căpătat un caracter mondial. Demn de reţinut că acest bun prieten al lui Teodor Pallady nu are decît un mic muzeu în localitatea sa natală şi că principalele sale opere nu se află în Franţa. De altfel, aşa se întîmplă cu majoritatea artiştilor a căror consacrare vine tîrziu.

Abia în 1956, la doi ani după moartea pictorului, muzeul de artă modernă din Paris i-a organizat prima expoziţie, urmată de o alta, în 1958 la galeriile Hayward din Londra. Şi imediat a început o adevărată goană după lucrări de Matisse. În 1961 Parisul organizează o expoziţie de lucrări decorative, Moscova, Leningradul, New-York-ul dovedesc de asemenea că posedă lucrări valoroase ale artistului.

Aşa se face că pentru a organiza retrospectivele din această primăvară, cei trei fii ai lui Matisse au fost nevoiţi să împrumute lucrări din toate ţările, dar mai ales din Uniunea Sovietică, Statele Unite şi Danemarca. Au reuşit însă un Matisse integral, adică ceva realizat pentru prima dată la Paris. În galeriile de la Grand Palais se află pictura, la Biblioteca naţională stampele, iar la galeriile Dina Vierny desenele şi gravura.

La rîndul lor, librăriile din toate ţările etalează lucrări monografice şi studii închinate marelui impresionist. Dintre cele multe să cităm „Matisse his art and his public" de Alfred H. Barr, „Matisse, ce vivant" de Raymond Escholier", „Matisse" de Gaston Diehl şi „Matisse, le mot de notre temps" de J. Lassaigne.

ZILELE CULTURII MUZICALE

Festivalul organizat la Piatra-Neamţ şi care se apropie de sfîrşit (24—31 mai crt.) a prilejuit o foarte reuşită îmbinare între toate genurile muzicale, exemplificate prin zeci de concerte, organizate atît la P. Neamţ, Bicaz, Roman şi Tg. Neamţ, cît şi în numeroase comune din judeţ.

La susţinerea acestor manifestaţii artistice au contribuit Filarmonica de stat din Iaşi (orchestra simfonică dirijată de Ion Baciu şi corul dirijat de Ion Pavalache), Conservatorul din Iaşi (prin solişti şi prin formaţia corală „Animosi" dirijată de Sabin Pautza), Conservatorul din Cluj (prin orchestra de cameră dirijată de Miron Şoarec), Ansamblul folcloric din Suceava, orchestrele de muzică populară „Doina Moldovei" şi „Plaiuri bistriţene". Cu acest prilej au fost comemoraţi Ludwig van Beethoven şi George Enescu, iar numele compozitorului pietrean Gavriil Galinescu a patronat fazele zonale ale unui amplu concurs pentru formaţiile corale de amatori. Un bine organizat simpozion pe tema „Enescu, genial interpret şi compozitor" a reunit comunicări susţinute de prof. George Pascu, lector Mihai Cozmei şi asistent Melania Boţocan de la Conservatorul „G. Enescu".

Atît concertele, cît şi conferinţele, prezentările, medaliioanele — tot ce ni s-a oferit în această săptămînă impun „Zilele culturii muzicale" de la P. Neamţ ca pe o manifestare necesară a figura pe agenda fiecărui an, ele contribuind din plin la cultura muzicală a unui public foarte larg şi receptiv.

EXPOZIŢII

În salonul central al „Casei Armatei" din Iaşi s-a deschis o expoziţie de uleiuri şi acuarele. Prin unele din lucrările expuse, Olga şi Radu Orac dovedesc simţul continuităţii, respectul faţă de bunele tradiţii ale înaintaşilor. Reuşita unora din peisajele în ulei semnate de Radu Orac, evidenţiază mai ales judicioasa folosire a armoniei cromatice. Reţin atenţia şi acuarelele Olgăi Orac, cu aceeaşi temă, mai spontane, dar mai puţin susţinute. Desenul este ingenios, pata de culoare de multe ori potrivită stării psihologice care se exprimă. Comunică sentimentul, fără să insiste asupra stabilităţii lui. O selecţie mai atentă, o exigenţă mai mare a expozanţilor ar fi reuşit să mi-l prezinte poate mai unitar. Printr-o muncă susţinută, cu mai puţină grabă, stilul personal se va contura probabil în anii care vin.

★

Tot la „Casa Armatei" s-a deschis, cu prilejul zilei Victoriei, o expoziţie de fotografie artistică, realizată de militari. În alb-negru, aspecte din pregătirea de luptă, în munţi sau pe rîuri, în straniile irizări acvatice, ne dau acelaşi sentiment al dragostei faţă de peisajul ţării.

Teatrul Naţional „Vasile Alecsandri"

TARTUFFE

de MOLIÈRE

Molière lipsea de multă vreme de pe scena Teatrului Naţional din Iaşi şi în general din repertoriul teatrelor noastre. El este însă atît de mare ca dramaturg al tuturor timpurilor, încît a-l ocoli înseamnă a frustra publicul de valorile cele mai alese ale teatrului universal. În acelaşi timp, a-l juca pe Molière oricum, fără a înţelege substanţa tragică a comediilor sale, fără a-i asigura o interpretare regizorală şi actoricească de înaltă ţinută artistică, înseamnă a rămîne în afara universului său atît de dens şi de încărcat de surprize. Probabil că aşa se explică circulaţia redusă a pieselor sale pe scenele noastre; o sfială, o teamă, o neîncredere în forţele proprii determină teatrele să fie rezervate. Avem însă destule teatre cu colective artistice excelente care ar putea aborda mai frecvent dramaturgia lui Molière. Teatrul Naţional „Vasile Alecsandri" este unul dintre acestea şi abordarea lui „Tartuffe", „fructul celei mai înalte străduanii a geniului comic" (Puşkin), este un semn al maturităţii, de atîtea ori dovedite, a colectivului artistic precum şi al schimbării treptate a politicii repertoriale promovate de conducerea teatrului.

Pornind de la ideea, exprimată în caietul de sală, că „fără măiestrie artistică — în sensul deplin al cuvîntului — teatrul lui Molière nu-şi poate afla o reprezentare scenică pe măsura lui, măsură care este aceea a capodoperei", Marietta Sadova a concentrat cele mai subtile mijloace pentru rotunjirea rafinată a unui spectacol moliieresc privit cu ochi modern. Procedeele dramaturgului de obţinere a comicului au fost tratate de regie cu pătrundere şi fineţe: conturarea unor caractere puternic contrastante, insistenţa, măsurată, pe situaţii, pe gesturi şi evidenţierea efectelor de limbaj. Acolo unde s-a simţit nevoia unei îngroşări a caracterelor, regizoarea nu a ezitat: Orgon de pildă, are momente în care atinge dimensiuni caricaturale, fără însă a fi strident, fără a sparge unitatea de stil a spectacolului. Sesizînd cu precizie şi adîncime intenţiile lui Molière şi valenţele pînă astăzi păstrate ale textului, Marietta Sadova a subordonat acţiunea piesei studiului microscopic al personajelor, acestea fiind — în spectacol — unităţi caracterologice pregnante, cu un comportament care nu e determinat atît de acţiunea piesei cît de logica lor interioară. Spectacolul este un model de pătrundere inteligentă şi subtilă a subtextului piesei, de comunicare cu gîndurile nescrise ale autorului şi de aducere a lor în actualitate. Comicul se revarsă din acea atît de specific moliieresică contradicţie între aparenţă şi esenţă, concentrată aici într-o construcţie genială cum este personajul titular, etalon caracterologic, tip etern al ipocriziei şi al falsului bigotism.

Efortul regiei spre unitatea de stil a interpretării a dat rezultate excelente; deşi din distribuţie fac parte actori din cele mai diferite generaţii, ansamblul s-a prezentat unitar, inadvertenţele în rostirea versului sau în controlul gesticii fiind puţine şi mărunte. Regia a mizat mult pe simplitatea jocului şi pe firescul vorbirii, cenzurînd ostentaţia în frazare şi ţinută scenică. Toate acestea au fost posibile căci la dispoziţia regiei a stat un grup de excelenţi actori, în frunte cu maeştri ai scenei — Ştefan Dăncinescu şi Anny Braesky.

În rolul titular, Ştefan Dăncinescu a căutat şi a găsit o linie originală a personajului, situîndu-l pe un postament nou în galeria de întruchipări scenice pe care Tartuffe a cunoscut-o de la Du Croisy încoace. Textul e generos în formulări la adresa personajului: „smerit făţarnic", „fals îndreaptă lume", „sfînt mişel", „mucenic cucernic... cu două feţe", „suflet de nemernic". Interpretul şi-a concentrat viziunea pe trăsătura fundamentală a personajului, pe ipocrizia, pe cucernicia făţarnică, aducînd toate celelalte trăsături doar ca linii discrete care completează un portret deja conturat. Interpretarea maestrului Dăncinescu are precizia şi rafinamentul unei bijuterii, o bijuterie diavolească, cu sclipiri de răutate şi întuneric, ascunse sub masca smerită a cucernicului. Izbucniri pătimaşe în scenele cu Elmira, autobiciuire în faţa lui Orgon, violenţă cînd devine stăpîn pe situaţie, toate aceste stări sînt pregnant conturate, înalta clasă a actorului evidenţiindu-se însă cu acuitate în trecerile subtile de la o stare la alta, treceri foarte frecvente în cazul lui Tartuffe. Creaţia maestrului Dăncinescu este dintre acelea care rămîn definitiv în memoria spectatorului, fiind totodată puncte de referinţă permanente pentru criticii şi istoricii teatrului. Galeria de interpreţi celebri ai acestui rol se îmbogăţeşte acum cu încă un nume: Ştefan Dăncinescu.

Aleasă distincţie, prestanţă scenică, rostire splendidă a versului clasic, iată calităţile ce trebuie evidenţiate mai întîi în cazul interpretării Doamnei Pernelle de către artista emerită Anny Braesky. Rechemarea d-sale pe scenă — după o nedreaptă şi pretimpurie pensionare — este un gest frumos al conducerii teatrului, gest căruia distinsa artistă i-a răspuns cu nobleţe, oferind un model de interpretare şi de dăruire totală pe scenă.

De mare succes se bucură în acest spectacol Carmen Barbu care întruchipează o superbă Dorină, personaj specific comediei clasice, caracterizat prin ingeniozitate, bun simţ, spirit de observaţie şi analiză, comentînd cu inteligenţă şi atitudine critică acţiunile stăpînilor ei şi determinîndu-le în bună măsură. Carmen Barbu s-a întîlnit perfect cu personajul, înzestrîndu-l scenic cu sclipitoare vivacitate şi dezinvoltură comică; dovedind o poftă de joc rar întîlnită şi o mare capacitate de a comunica (discret totuşi), cu sala, efectuînd totodată şi legătura permanentă între celelalte personaje, Carmen Barbu — şi ea o nedreptăţită a distribuţiilor din ultimii ani — îşi demonstrează clasa înaltă din care face parte. De asemenea, Sorin Lepa, mai convingător, mai sigur şi mai complex de la un rol la altul — are aici o foarte izbutită interpretare. Orgon al său este puternic individualizat, pe alocuri îngroşat cu bună ştiinţă pînă la caricatură, servind drept un foarte potrivit mediu pentru încolţirea în voie a făţărniciei lui Tartuffe. Virginia Carabin Raiciu (Elmira) are fineţe şi discreţie, armonie în ton şi gest; Dionisie Vitcu (Loyal) compune cu binecunoscuta-i minuţie şi inteligenţă o figură pitorească de şef-portărel; Boris Olinescu este degajat, elegant şi spune versul cu distincţie; Aurora Roman e cuceritoare în rolul Marianei. Actriţa are o evoluţie foarte promiţătoare. Patetic, ca de obicei, Valentin Ionescu (Damis). Ceea ce trebuie remarcat ca o deosebită realizare a regiei este perfecta omogenizare a interpreţilor, rotunjirea măiestrită a ansamblului. Avînd şi decor inspirat, de o exactă adecvare, îmbinînd eleganţa cu funcţionalitatea (Marga Ene), spectacolul rămîne ca cel mai bun al actualei stagiuni ieşene.

ŞTEFAN OPREA

„La peinture a quelque chose d'infini"
Van Gogh

ARTĂ ŞI LIBERTATE

(II) SEMNIFICAŢIA LIBERTĂŢII ÎN ABSTRACŢIONISM

Arta ultimului veac acceptă alte criterii de înţelegere a libertăţii umane exprimată prin artă.

Pentru sensibilitatea modernă figurativul însemnează încătuşarea în forme invariabile, aceleaşi de la începutul ciclurilor. De aceea arta ar avea drept scop eliberarea omului de servitutea mimesisului. Mai mult: se încearcă nu numai ieşirea din real, ci ieşirea din definit, convertirea lucrurilor cunoscute în semne cu înţeles multiplu.

Dacă impresionismul a eliberat arta de similitudinea fotografică, fauvismul de realismul strict al culorii, cubismul de acela al formei, suprarealismul de raporturile normale dintre obiecte sau dintre obiecte şi spaţiu, — abstracţionismul a înfăptuit suprema eliberare: ieşirea din formele cunoscute. Se ajunge la linii pure, la culori pure, la simple ritmuri şi organizări cromatice care propun un ansamblu de semne fără referinţă la realitate şi, de aceea, cu semnificaţie disponibilă.

Se înfăptuieşte, în felul acesta, o îndoită eliberare. Pe de o parte, sînt descătuşate elementele primordiale care alcătuiesc alfabetul formelor reale, adică liniile şi culorile, şi li se dă posibilitatea de a se prezenta în starea lor preobiectuală, restituindu-li-se virtualitatea unor nenumărate reconturări. Pe de altă parte, prin această indeterminare, i se dă contemplatorului libertatea unei interpretări polivalente. Tabloul sau sculptura devenind un simplu cîmp de sugestii, un ansamblu de îndemnuri senzoriale, oferă fiecărui contemplator o altă lectură şi aceluiaşi spectator de fiecare dată o nouă lectură. Diversele componente formale şi cromatice se aşează mereu în noi raporturi, în noi configuraţii, în funcţie de structura momentului afectiv care recepţionează. Este ceea ce s-a numit „opera deschisă".

Metamorfoza continuă a operei deschise depinde prin urmare de faptul că elementele plastice, datele senzoriale propuse dezvoltă tensiuni formale şi cromatice nerezolvate, ele urmînd a fi sintetizate şi transformate în rezonanţe emoţionale variind cu liniile asociative aflate în avantscena psihică în ceasul contemplării, cu lungimile de undă sufleteşti capabile de a fi puse în vibraţie în acea clipă. Conţinutul contemplării este rezultanta interacţiunii dintre energiile tensionale latente ale tabloului, conceput ca „un ansamblu de relaţii între forme, linii şi suprafeţe, asupra cărora urmează să se facă şi să se desfacă sensurile care i se dau" (Schneider) şi aparatul reacţional al spectatorului (model afectiv, moment afectiv, fond de experienţe trăite, bogăţie asociativă, putere imaginativă).

Independenţa de imagine, de amintirea pur optică a lumii, dă astfel posibilitatea artistului de a inventa un grai universal care să exprime, pe de o parte, stimulii cosmici liberi de orice determinare, păstrînd posibilităţi poliintenţionale, să exprime deci lumea „în realitatea sa absolută", dincolo de accidental şi provizoriu; dă posibilitatea consumatorului de artă să aleagă, mai precis, să creeze din nou, la un mod personal, tabloul sau sculptura respectivă, să devină el însuşi co-autor, eliberat de constrîngerea unei opere închise, perfect definite; dă posibilitatea transformării în substanţă sufletească a senzorialului denudat, eliberat de referinţa la real. „La extrema sa limită, la extrema sa deschidere, scrie Jean Leymarie, pictura se sustrage spaţialităţii, reflectă mai puţin lumea, se mulează pe fluxul vieţii interioare". Prin focul relaţiilor libere, opera de artă intenţionează să devină, după expresia poetului Audiberti, „o creaţie continuă, o revelaţie continuă".

*

Arătam în prima parte a acestui studiu (Cronica 21/70) că prin frumos se înţelege realizarea unei armonii, a unui finit organizat astfel încît, prin satisfacerea reciprocă a componentelor conform legii proporţiilor, este exclusă ideea de indeterminare, ameninţarea cu dislocarea de către infinit, fapt care generează sentimentul posibilităţii formelor, posibilităţii existenţei în ordine umană, această senzaţie de certitudine fiind întărită în figurativ de conferirea unui înţeles bine definit operei de artă şi de exersarea armoniilor, a frumosului, pe formele cunoscute, care au reuşit să devină reale, viabile. Ori, apare evident că renunţarea la forma definită şi abordarea unei creaţii cu un coeficient variabil de indeterminare (formal, deci ontologic, sau ca semnificaţie, deci epistemologic), însemnează de fapt renunţarea la frumos, intervenţia unor criterii estetice noi: gradul de indefinire, gradul de disponibilitate interpretativă, gradul de tensiune pusă în libertate, o dată scos tabloul sau statuia de sub obsesia lucrurilor cunoscute. Dispare perfecţiunea în sensul desăvîrşirii unei opere închise, perfect articulată, perfect conturată ca înţeles. Categoria perfecţiunii este înlocuită cu cea a „posibilului", după cum remarcă Umberto Eco*, adică gradul echivocului, coeficientul germinativului, coeficientul de evocări şi asociaţii generate de operă. Universalul ca prototipar este înlocuit cu potenţialul proliferativ, cu multipotenţa genetică a unei imagini, cu cantitatea făgăduinţelor emoţionale. Criteriului estetic i se substituie un numai cel al **posibilităţii** dar şi cel al **intensităţii** (altitudinea tensiunii sufleteşti pe care complexul de stimuli izbuteşte să o declanşeze), criteriul nuanţei (coloratura structurii imaginative indusă de operă).

Mai mult încă. „Nu se mai judecă în funcţie de modul cum s-a realizat o operă, ci în felul în care a fost pusă o problemă artistică" (Umberto Eco). Ne găsim de fapt în zona intenţiilor pure, a preexistenţialului. Se poate măsura distanţa pînă la frumos care însemnează perfecţiunea formelor (şi a semnificaţiilor), definirea lor absolută.

Pe de altă parte, dacă figurativul considera cîmpul realului un ansamblu de semne care trebuiesc preschimbate în substanţă sufletească, în grai inteligibil care să vorbească **despre spirit, arta informală preschimbă vizibilul cunoscut în** semne ambigui, anonime, în scopul reţăinuirii realului, cu nădejdea că semnalele senzoriale denudate vor putea avea acces în zonele invizibile ale universului, vor căpăta puteri miraculoase în stare să smulgă ecouri ale acelor tărîmuri.

*

Să vedem care sînt limitele libertăţii pe care opera deschisă, abstracţionistă, o oferă, în comparaţie cu arta figurativă.

1. Mai întîi, aşa cum precizează Umberto Eco, este de la sine înţeles că indeterminarea în abstracţionism nu poate fi absolută. Există o anumită dominantă intenţională, o anumită direcţie de orientare a interpretărilor. Libertatea infinită ar duce la dizolvarea operei de artă, care ar semăna cu norul lui Polonius sau discursul final al oratorului mut din **Scaunele** lui Eugen Ionescu. Curentul reacţiilor şi asociaţiilor optice şi imaginative trebuie dirijat către o anumită constelaţie de înţelesuri, altfel comunicarea ar fi imposibilă. Trebuieşte un echilibru între maximum de abatere faţă de structuri asimilate, experimentate, trăite, „logice", „raţionale" şi minimum de aluzie la aceste structuri, puncte de plecare pentru construirea unor noi configuraţii reprezentaţionale. Pentru ca opera să se închege, să ia fiinţă, pe fondul masei de informaţii anonime trebuie să existe indiciul vag al drumului către o anumită serie de tîlcuri care să excludă o altă familie de înţelesuri.

2. Pe urmă să nu uităm că, în realitate, contemplatorul transformă semnele plastice abstracte în reprezentări fizice şi conceptuale care aparţin experienţei sale anterioare, adică lumii cunoscute, „figurative", din care arta informală încearcă să evadeze. Foarte rar un joc formal şi cromatic pur realizează convertiri în tensiuni sufleteşti libere de orice întruchipare mentală coincidentă sau tangentă cu imagini din realitate, libere de orice contaminare cu reprezentări asimilate. Reacţia imaginativă este obligată să apeleze la formele ştiute şi la raporturile dintre ele, care constituiesc sursa curentă a emoţiilor sale şi care i-a structurat de-alungul vieţii aparatul asociativ şi imaginativ. În modul acesta metafora plastică ce lucrează cu semne extrareale, extrafigurative, întoarce privirea contemplaţiei către figurativ, către real. Nu se realizează astfel decît un joc al întoarcerii, con-

NICOLAE MATYUS: „Muzică"

R. M. RILKE: AUGUSTE RODIN

Două piscuri ale artei universale se întîlnesc pe coperta unui volum (apărut de curînd în editura Meridiane) : Auguste Rodin de Rainer Maria Rilke. Un eseu datat 1903, și o conferință din 1907 dezvăluie sensibilitatea, subtilitatea îndrăgostitului de artă Rilke, unul dintre cei mai frecvenți ambasadori ai genialității sublimului sculptor .Însumînd fugare însemnări biografice, cartea se oprește într-o atentă analiză asupra sculpturilor lui Rodin de pînă la 1907, „Notele autorului" aducînd amănunte referitoare la restul operei demiurgului. Privită în context istoric, și ne referim aici la decăderea sculpturii de după Michelangelo, ajunsă în a doua jumătate a secolului al XIX-lea doar un „confortabil meșteșug", opera lui Rodin a însemnat o adevărată redeșteptare, o răzvrătire creatoare de noi universuri artistice. Aprecîind eloqios arta antică sau arhitectura evului mediu (catedralele), citind pe Dante, Baudelaire, marele artist și-a croit cu răbdare singuraticul său drum. (Rilke vede aici, în această răbdare consecventă, o pregnantă „concordanță" cu natura), opera maturizîndu-i-se „singură cu sine".

Cercetînd suprafața lucrurilor, Rodin descoperă peste tot viața, viață pe care nu se sfiește să o oțere în plenitudinea experienței ei la Salonul din 1864, guvernat încă de exigențele artei academice (e vorba de Omul cu nasul zdrobit). Tăcerea este singurul răspuns primit de îndrăzneții novatori. Artistul lucrează mai departe, singura rațiune a existenței sale fiind munca, munca continuă ce-l duce spre aflarea „gestului" (Omul din primele timpuri), a primului „om care umblă" (Ioan Botezătorul), a mîinilor, care, fără a aparține unui corp anume, alcătuiesc o lume de imagini evocatoare și, în sfîrșit, spre Poarta infernului, operă capitală a cărei măreție cu greu poate fi descrisă în cuvinte. Și totuși, Rilke a făcut mai mult : a re-creat-o cu ajutorul cuvîntului-imagine artistică, lăsînd posterității un exemplu inegalabil de prezentare a unei opere plastice. Vorbind despre sutele de desene, autorul le socotește drept o „revelație independentă și originală a personalității" marelui artist, dovadă certă a laturii impresioniste a creației sale. El caută mereu veșnicia, ceea ce se repetă, ceea ce rămîne universal valabil de-a lungul tuturor timpurilor. Ilustrative în acest sens, sînt celebrele grupuri Victor Hugo (înconjurat de muze) și Burghezii din Calais. O cucerire însemnată a lui Rodin a fost așa numita „participare a aerului", adică sălirea spațiului, aerului, luminii să ia parte activă la crearea sculpturii, care, astfel, poate fi „oarecum recunoscută) în independența sa cosmică"

Ultima mare operă a lui Rodin rămîne Balzac. Rilke, arătînd munca imensă desfășurată de marele sculptor în vederea elaborării acestei statui, dă un adevărat model de creare a unui portret.

Admirația neprecupețită, încrederea absolută a lui Rilke în genialitatea operei lui Rodin transpar pe fiecare pagină a acestei magistrale scrieri, adevărată capodoperă a genului, o carte care îmbogățește tezaurul valorilor spirituale universale.

L. B.

crochiu

OPȚIUNEA (II)

La mulți artiști moderni persistă nostalgia obiectului, hrănită poate și de instinctul de apărare împotriva însingurării. Luchian, țintuit în șezlong, adună ulcele frumoase și flori frumoase de strat și de cîmp și își umple cu ele însingurarea. Arătam, în însemnarea trecută, că englezul Nicholson (1894), care traversează un anotimp artistic răzvrătit, nu poate înlătura moderna tentație a obstracției, dar nici nostalgia, buna și liniștitoarea nostalgie a obiectului. El își hrănește pictura cu cele două gîndiri, cea veche și cea nouă, reușind o sinteză magistrală, căreia nu i se poate reproșa nimic, în ordinea adevărului artistic. Dar aceștia, și nu numai ei, sînt artiștii care se mai lasă mîngîiați de lumina caldă a lucrurilor. Pentru olandezul Mondrian însă (1872–1944), înfățișarea obiectului însemnă ceva doar în perioada de instruire, pentru ca apoi aceasta să devină o frînă, o barare a drumului către esență. Și el și rusul Malevici au tărîia desprinderii totale de obiect și o angajării într-o explorare fanatică a esențelor. Pînă în acest moment al desprinderii, însă, obiectul instruiește și fascinează. Primele naturi moarte trebuie să fi apărut din rațiuni filozofice, ca apoi să devină simplu gen de studiu. Cei care pentru prima oară au împreunat pe o masă obiectele din preajma șevaletului și și-au propus să le picteze, au descoperit de fapt o nouă stare a lumii, cea a existenței de sine stătătoare a obiectelor, mai bine zis a semnificațiilor acestora. Vechiul Chardin, rămas singur o viață în ulița sa, combină obiecte de o lumină simplă, în ansambluri care fascinează și intrigă (Diderot spune că nu înțelege nimic din toată această vrăjitorie). Primul fior atribuit obiectului dispare, însă, natura moartă devenind mai tîrziu metodă de studiu. Obiectele nu mai sînt încărcate cu semnificații, nu mai dialoghează, nu mai încheagă stări de suflet, ci își supun suprafețele mate sau lucii observației conștiincioase. Pictorii știu și cu ochii închiși cum arată o pipă, o cutie de tabac, un ziar, o perie, o cană, o mandolină... E o dezordine leneșă în toată adunătura de obiecte exact pictate, încît aerul devine aproape de nesuportat. Cu tot efortul cubiștilor, obiectul rămîne simplu obiect, înfățișîndu-ni-se flasc și nesemnificativ.

Mondrian este marele răsvrătit împotriva obiectului nedezvăluit, care se adună în grupuri dezordonate, nesemnificative. Ambiția olandezului este de a pătrunde obiectul pînă la esențe, de a-i înțelege legile generale, de a-l inseria în ordine universală, de a-i defini relațiile cu noi și cu el însuși. E o ambiție temerară, care în final îl va face pe Cassou să conchidă sceptic, referindu-se și la rusul Malevici : **în acest stadiu, despuiată de orice urmă de viață, de orice raport cu realitatea și cu omul... pictura nu se putea transforma decît prin propria sa nimicire, nimicind în același timp doi oameni, reduși la propria lor gîndire, eroi tragici ai spiritului. Aceste două spirite s-au sinucis, ucigînd pictura. Fiecare în felul său. Unul (Malevici n.n.), cu pătratul său suprematist și suprem, a ucis pictura într-un disperat apocalips. Celălalt, cu matematica sa rece, a ucis-o, întocmai ca maestrul de arme al domnului Jourdain „din rațiune demonstrativă".** Este vorba, mai întîi, de o **transformare**, cum observă Cassou. Care anume ? Tocmai ambiția artistului de a conferi plasticii un nou atribut, acela de a pătrunde firea, în felul în care o face știința. De a ajunge la adevăr prin mijloacele plasticii. În acest moment, al desprinderii totale de obiect, mai precis de înfățișarea lui nesemnificativă, Mondrian optează pentru abstracție. E o decizie fermă, care-i va domina resorturile intelectuale pînă la moarte. Herbert Read, referindu-se la evoluția lui Mondrian, o caracterizează ca prezentînd o fermă unitate internă, combinată cu o cercetare pasionată a unui echivalent plastic al adevărului universal.

Hotărît, în cazul olandezului, avem a face cu o structură intelectuală de o rigurozitate ieșită din comun. Alături de numele său este mereu pus cel al filozofului compatriot, Schoenmaekers, fondatorul **principiilor matematicii plastice**, sugerîndu-se astfel influența filozofiei asupra gîndirii artistului. Cineva observă însă că Mondrian, înainte încă de a se întîlni cu Schoenmaekers, are deja format un limbaj filozofic complet, așa încît, oricît am vedea în artist rodul unei puternice influențe filozofice, nu-i putem contesta nativitatea particulară a structurii intelectuale, singularitatea ei ambițioasă, cea care a făcut ca formula plastică mondrianescă să devină unică. Relațiile lui Mondrian cu Schoenmaekers însă au consolidat sistemul. Iată formularea filozofului : Natura, vivace și capricioasă, funcționează totdeauna cu o regularitate absolută, adică cu o regularitate plastică. De aceea, ea trebuie pătrunsă de așa manieră încît realitatea să ni se releve în toată construcția ei interioară. Iată și formularea dată **neoplasticismului** de către artist : Un mijloc datorită căruia versalitatea naturii poate fi redusă la o expresie plastică de relații definite. Arta devine mijloc intuitiv, la fel de exact ca și matematicile, adică de reprezentare a caracteristicilor fundamentale ale cosmosului.

Părăsirea totală a obiectului și optarea pentru abstracție l-a pus pe artist în fața unui deziderat estetic temerar, aproape imposibil de realizat, și iată de ce nu ne mai surprinde concluzia sceptică și malițioasă a lui Cassou.

Am acum în față fotografia lui Piet Mondrian, olandezul exact, care ne-a lăsat o plastică de o simplitate tulburătoare și nu știu de ce mă obsedează asemănarea sa cu profesorul de matematici din liceu. Față cu trăsături bine săpate, frunte înaltă, ochelari (bineînțeles), ochi scrutători și reci, neiertători. Doamne, cîtă admirație dar și cîtă spaimă am nutrit pentru profesorul de matematici !...

VAL GHEORGHIU

știința căutînd în mod firesc un reper, față de care să valorifice masa de impulsuri nedeterminate, și acest punct de sprijin îl află în real. Ambiția reînceputului, eliberarea totală de lumea știută pe care arta abstractă o întreprinde, este o himeră.

Rezultă de aici că, pe planul cunoașterii, în arta abstractă nu se ajunge la dezvăluirea unei noi perspective a lumii sau a sufletului, contemplatorul fiind doar invitat să-și aleagă din cîmpul posibilităților de interpretare propuse una conformă cu ipostaze cognitive trăite. El saturează semnele oferite cu experiența îndelungului său pelerinaj în realitate. Printr-un joc al sugerării îndepărtate și al asociațiilor, noi regăsim ținuturi de mult străbătute. Libertatea de a recrea opera pe care o oferă arta abstracționistă este o aventură într-un ținut știut dar peste care micul Puck a împrăștiat ceață.

3. Ca un corolar, reiese că în receptarea estetică a unui tablou figurativ, de pildă un Rembrandt, drumul de la reprezentarea plastică la ecoul sufletesc este foarte scurt. Scurtcircuitarea o face prezența unor imagini cunoscute, care nu necesită asimilare. Desigur, dacă tabloul figurativ este doar un produs pur optic, ochiul se oprește la simpla delectare senzorială. Dar dacă implicația spirituală este atît de profundă încît depășește frumusețea plastică pură, contemplația trece nemijlocit la vibrația sufletească.

În opera abstracționistă, imaginea plastică ne mai fiind familiară, rezonanța sufletească întîrzie, între contemplație și extaz se interpune un interval în care timp trebuie să aibă loc : deșocarea, asimilarea imaginii insolite, transformarea ei într-o imagine plastică inteligibilă prin punerea în analogie cu imagini cunoscute, în scopul încadrării într-o sinteză senzorială capabilă să fie fructificată sufletește, să emane emoție artistică. Evident, aceste operații nu se fac într-un timp prea îndelungat, totuși, e suficient pentru ca factorul plastic să ne rețină în anticamera spiritului. În felul acesta, libertatea sentimentului general și polivalent încercat (adică nelegat de o imagine precisă ca în figurativ), este contracarat de o servitute materială prealabilă, existentă totdeauna în abstracționism și absentă în marile creații ale figurativului.

4. În ceea ce privește automatismul, hazardul, abstracționismul gestual, „action painting", — sînt oare acestea toate expresii ale unei libertăți reale ? Nu trebuie confundată necontrolabilitatea cu libertatea.În realitate, gestul automat, hazardul sînt **determinate**, dictate de nenumărate resorturi care scapă conștiinței : ele sînt de aceea cu atît mai puțin libere. Liber este actul în raport cu determinarea conștientă. Ori dacă inconștientul, conform unor cunoscute teorii, reprezintă eul profund al unui ins, nu este mai puțin adevărat că acest eu este de fapt o existență paralelă eului conștient, eului cu adevărat liber. Libertatea presupune deliberare și nu manifestarea neîngrădită a unei energii cu determinisme oarbe, imposibil de surprins de către conștiință.

O analiză mai atentă observă însă ușor că, în realitate, automatismul nu este chiar atît de automat, accidentalul atît de accidental, țîșnirea atît de liberă. Dacă ar fi așa, ar fi imposibil să se diferențieze stilul unui creator de al celuilalt. Or, tocmai fiindcă recunoști oricînd pe Hartung, Mathieu sau Soulages, tocmai fiindcă au stil propriu, demonstrează că de fapt gestul este doar liber de orice imagine figurativă, dar el este dirijat inconștient de o anumită configurație psihologică mereu controlată de modelul reacțional și integrator al fiecărui artist. Este un „capriciu organizat", după cum afirmă Raymond Bayer. Nu este o tăcere a tuturor controalelor, ci o zburdălnicie în limitele unei discipline vectoriale suficient de severă pentru a încadra pe artist într-o formulă bine definită. Tocmai acest marcaj limitativ face cu putință personalitatea artistului.

5. Că în pictură acest joc al indeterminării nu este chiar atît de liber pe cît pare la prima impresie, mai este dovedit de un fapt bine cunoscut : univocitatea tentei afective a culorilor. O anumită culoare are pentru oricine aceeași rezonanță afectivă : de pildă, albul semnifică pentru fiecare ins puritate, negrul evocă neantul. Pe de altă parte lungimea de undă a vibrației unei culori ne obligă la același răsunet retinian și, corespunzător, psihologic. Este adevărat că, în sufletul contemplatorului, nu se mai înfruntă îngerul cu diavolul ca într-un tablou figurativ, ci principiul limpidității cu cel al întunericului, dar interpretarea este în acest caz analogică, tributară unui mod de a vedea împrumutat din universul „figurativ".

6. Dacă informalul permite contemplatorului să recreeze tabloul sau sculptura respectivă la un mod personal prin propunerea unei constelații de semne neîmbinate o dată pentru totdeauna într-o relație unisensică, arta figurativă nu oferă și ea posibilitatea unei interpretări polivalente ?

Precum arătam și altă dată, Mona Lisa are o expresie cu neputință de definit. Iată o formă bine definită familiară, „arhiuzată" care pare că și-a epuizat capacitatea emoțională : chipul uman. Și iată totuși neputința totală, dureroasă dacă vreți, de a reține această expresie, de a o cataloga, de a o tălmăci în cuvinte. Pentru că definește indefinisabilul, vorbește despre negrăit. Mona Lisa constituie cel mai bun exemplu de **operă deschisă**, în sens de operă cu înțeles nefixat o dată pentru totdeauna : ansamblu de semne care generează în fiecare moment altă interpretare, nici una părînd a fi cea adevărată.

De fapt, operă deschisă ar trebui să se numească nu numai creația informală, ci orice operă care exprimă o generalitate umană polisensică, astfel că o descoperi mereu în funcție de experiențele sufletești cu care te-ai îmbogățit de la ultima lectură.

Opera figurativă superioară oferă semne plastice cunoscute, dar încărcate de tensiuni psihice care par deseori clare, dar la care nu oricine și același ins nu oricînd poate avea acces. Prin aceasta se realizează disponibilitatea creației figurative : ea îți arată direcția zborului, numai să fie în stare spiritul tău să-l întreprindă ; piscurile sînt limpezi, numai să le poți atinge.

7. Și acum întrebarea : desăvîrșirea unei forme, a unui sens, nu înseamnă eliberarea de imperfect, de gestul incomplet, de **subexistențial** ? Exprimarea explicită a unei ipostaze sufletești nu eliberează spiritul de nedeslușit, de haotic, de preexistențial ? Ambele perfecțiuni, ambele determinări nu realizează existențialul uman sub o formă cît mai aproape de absolut, în sensul conturării sale depline pe de o parte, iar pe de o parte prin cunoaștere, intrarea în posesiunea totală a propriei sale lumi lăuntrice, ajungerea la **certitudine** ?

Suspensia, ambiguul, echivocul, în ce măsură pot constitui — în ordine umană — o mai mare libertate decît certitudinea, afirmarea entității umane în univers, delimitarea cît mai completă în raport cu restul ? În ce măsură această confuzie între da și nu creează o libertate de ordin superior și nu este de fapt un joc de al doilea grad fără implicație existențială ?

Reala libertate, aceea care bineînțeles ne este interzisă, ar fi ca omul să poată trece către o altă formulă existențială pe care să și-o creeze singur și să transceandă formula impusă în care s-a născut. Dar a rarefia realitatea sau a o face nedeterminată nu însemnează a ieși din această formulă, nu însemnează libertate, ci dimpotrivă aburirea condiției umane, trecerea pe un plan existențial cu un potențial mai redus. Violentarea, „ruperea intenționată a legilor de probabilitate" care guvernează sintaxa obișnuită a realului nu duce la noi probabilități de ordin ontologic, ci la noi variații în cîmpul aceluiași cerc existențial. Ieșirea din direcțiile previzibile de solicitare a sensibilității, din obișnuit, din experiența trăită, din unele convenții asimilate și pe care le considerăm „raționale" nu înseamnează crearea unei condiții umane noi, ci modificarea indicelui de raționalitate și atît.

În concluzie, care este libertatea pe care abstracționismul — și „opera deschisă" în general, o oferă ?

Pe de o parte libertatea în arta informală nu este expresia unei certitudini ontologice, ca în figurativ, ci o stare de tensiune irezolvabilă — năzuința de a trece către o altă condiție de a fi. Conținutul acestei libertăți îl constituie nelinștea încordării și sentimentul neputinței acestei aventuri demiurgice. „Pictura este astăzi expresia unei insatisfacții și a unei voințe", afirmă George Mathieu.

Pe de altă parte, rămîne libertatea interpretării pentru contemplator, libertatea de a fi creator, de a putea conduce masa informațională brută, neprelucrată, a operei către variate configurații sufletești în funcție de imprevizibilele asociații ale subconștientului, de circuitele disponibile, capabile să intre la un moment dat în tensiune.

Chiar dacă în concept aceste două ambiții ale abstracționismului depășesc de cele mai multe ori izbutirile artistice, măreția tentativei rămîne însă întreagă, și ea marchează o mutație fundamentală în evoluția spiritului uman.

---

* Umberto Eco : *Opera aperta*

GEORGE POPA

OCHIUL EROTIC

Intr-o noapte mi-am văzut ochiul :
izvor cu semne de-ntrebare,
ascuns în bălți, în drumuri, în planete,
în speranțe, în păduri și în văzduhuri,
pretutindeni unde, fără mine, orele ar îngheța în sînge
și orizontul n-ar mai fi decît o zdreanță
uitată sub ierburi.

Era în noaptea cînd, călare pe femeie,
îmi fugăream destinul,
fără să știu că nu-l alung,
ci doar fugeam, ca să-l ajung din urmă.

Tot călărind, tot călărind,
m-am pomenit c-am despicat în două universul,
și mă țineam de sînii ei cu dinții
ca să nu cad în haos,
în mine să nu cad,
în începuturile care stau la pîndă-n noi,
deschise, gata să ne-nghită.

1955

METHAMORFOZĂ

Ce dracu-ai pus pe tine-atîta carne,
bălăbănindu-ți sufletul de șold,
de-i orice vînt în stare să-ți răstoarne
în mlaștini grase, biblicul îmbold ?

Cum aș putea să scot din tine-nalte
acorduri triste legănate-n vis,
cînd nu-ți mai poate carnea să tresalte
și-i toată-un macru, împietrit abis ?

Din sînii largi ca două buzunare
de ce aștepți, prea darnică, să-ți fur
plăceri și miezuri strict imaginare,
cînd te-ai încins cu cărnuri împrejur ?

Eu știu că focul doarme-n taine grave
și-n trunchiul tău, care-ar putea, fecund,
să dea mlădițe calde și firave,
de-ar fi, nocturn, adînc să te pătrund.

Dar eu sunt orga'nnaltelor acorduri,
luceafăr trist vîslind peste amurg,
și-n zarea mea, crestată de fiorduri,
din trupul tău ispite nu mai curg.

De vrei să scot descîntece din flaut,
fierbinte-n tine gîndul să-mi dezghioc,
nu-n crude cărnuri fă-mă să te caut,
ci-azururi toarnă-n sfîntul tău ghioc.

Vei fi atunci mlădie ca secara,
dospind în tine pîinea de tăceri
pe care-o frînge călătorul seara,
să-ți dea și ție-n taină, cîtă ceri.

HĂLĂI-ȘA

Haida ha ! haida ha !
am trecut prin istorie așa :
mai pe drum, mai pe-de-lături,
după vremuri, după vînt, după omături,
cînd pe jos, cînd în carul cu boi,
după stea, după nevoi,
ba e hăis, ba e cea,
după cum se poruncea –
haida ha ! haida ha !

Pîn-la ora de ferigă
dintre vis și mămăligă,
hălăi -șa !
cînd găsirăm în ceaun
țara fiartă-n foi de tun,
hălăi-șa ! hălăi -șa !

BEN. CORLACIU

1957–1964

FIUL RISIPITOR

Fiecărui copac i-am spus la fel :
ia-mă, numai brațul tău strînge
inima nopților și el,
pămîntul, te simte ca o seringă-n sînge.

Sînt fiul risipitor, pentru întoarcerea mea
injunghiați ,că orele sînt pline,
pe cea mai departe, tînără stea,
să-mi răscumpăr furtunile din mine.

Și ospățul tîrziu de taină să fie,
să nu-mi rămînă cuvintele datoare
robite în cruda mea împărțire,
și ca un lujer ce tremură în soare.

Iar pentru patima zilelor, anume
m-aplec la fiecare rădăcină,
și ce-i apus din mine năvălește-n lume
cu nesfîrșite torente de lumină.

OVID CALEDONIU

UNELE DIMINEȚI

prelinse dimineți de duminică
în ochiul cerșetor de odihnă
nu mai veniți dacă treceți în fugă
diluați-vă luminile surizătoare
în apele nefirescului timp
lăsați-mă să sfidez moartea
fără pacea și bucuria voastră.

ÎN GURILE LUTULUI

Devorați de gurile lutului, mute,
Dispărem cîte unul, pe rînd –
Ca vreascul lovit de secure
Cînd taie lemnarul și taie,
Scoțînd uscături din pădure.
Tot taie lemnarul și taie...
Dispărem cîte unul, pe rînd,
Devorați de gurile lutului, mute.

ION PUHA

INSTANTANEE CU LUNĂ

I

Un murmur de rîu pe totdeauna
izvorînd din luna scăzută
din acceleratul punctual
ca un flaut.

Ori numai din streșinile sub care țipătul
rodește cuiburi

II

Briciul rîului cum
oprește nisipurile
și-n micile cratere cîmpenești
urmărește guzganii.
Cochiliile le roade, scoate
din sculptura lor
desăvîrșită, doar viața
ce prisosește.
O,-n umedul cerc se adună
atîta lună
obsesivă, atîta apă
în fundul căreia fluieră
o magnolie.

GHEORGHE GRIGURCU

itinerarii comparatiste în

ESEISTICA LUI ION PILLAT

Activitatea de critic și eseist literar a lui Ion Pillat a fost consemnată ori de cîte ori s-a vorbit de întinsa cultură a poetului și de aria informației sale în domeniul poeticei, concepută ca disciplină în accepția lui Valery. Setea de lectură, spiritul echilibrat, aproape clasic, cu care trata orice problemă literară, contactul cu cele mai vaste peisaje culturale ale lumii, toate conjuncturile sale profesionale l-au dus în *mod inevitabil* la comparatism.

Estet rafinat călător pasionat, în excursii personale de tinerețe, apoi ca delegat la congresele P.E.N.-clubului sau la acelea ale Asociației pentru cooperarea intelectuală de pe lîngă Liga Națiunilor, Ion Pillat intră în contact cu toți marii scriitori europeni, avînd corespondență cu Rilke, Paul Valery, Valery Larbaund, Paul Claudel sau Saint-John Perse, fără să mai amintim de vizitele pe care i le-au făcut la București un Lucien Fabre, Claude Farère, Claude Anet, Réné Benjamin, Henry Massis, Jaques Bainville, Jules Romains, Paul Morand, Georges Duhamel, Keyserling, Hans Carossa, Iovan Ducici etc.

Pentru a puncta voluptatea intelectuală cu care Ion Pillat lua contact în mod esențial în călătoriile sale cu civilizațiile și mai ales cu literaturile țărilor pe care le vizita, amintim o scrisoare a poetului trimisă soției, din Paris, în 28 februarie 1936 (scrisoare publicată de noi în *Viața românească*, XXI, nr. 2, februarie 1968, p. 131—133): „De duminică seara la Paris n-am pierdut un moment, revăzînd muzee, librării, anticari și prieteni. Am mai văzut pe Elena Văcărescu, St. John Perse, Paul Bastid (cu care prînzesc diseară), Lucien Fabre (cu care dejunez azi), Jules Rais (cu care am dejunat ieri) și voi mai vedea probabil pe Réné Benjamin, Benjamin Clémieux, poate Henry Massis și Paul Valery...".

Cu atîtea *contacte personale*, posesor al uneia din cele mai mari biblioteci de literatură străină din țara noastră (vezi și „Impresii asupra literaturii spaniole" de G. Călinescu, ed. II, 1963, p. 9), traducător al lui Rilke, St. John-Perse ca și a altor scriitori nu mai puțin celebri, Ion Pillat a fost *constrîns* de această contextură spirituală, deopotrivă pasiune și viciu necondamnat, să comenteze pe marii lirici în eseuri și prelegeri, strînse în 1936 într-o primă culegere de *Portrete lirice*, ediție întregită recent (1969) cu alte studii inedite. G. Călinescu îi elogia „larga informație, cultura plină și sistematică", socotindu-l fără rezerve „scriitorul român modern cu intelectualitate rotundă și educație artistică (G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, 1941, p. 780).

Portretele sale lirice au atras de la apariție atenția criticii literare; Tudor Vianu vorbea de opera lui Pillat ca o intuiție „a experienței și a culturii"; G. Călinescu le considera în esență, eseuri scrise cu gust, fundamentate pe o documentată compilație, ceea ce în eseistică e permis. V. Nemoianu, recent, socotind „portretele" niște studii, îl întocmește și un „catalog de păcate" (Prefață la Ion Pillat, *Portrete lirice*, E.L.U. 1969, p. XI—XII) etc.

Aici nu urmărește numai aspectul critic al acestor portrete, numai tematica lor circumscrisă ariei literaturilor europene în primul rînd, ci se dedică mai ales aspectului *comparatist* al investigațiilor și comentariilor eseistului român, aspect nesubliniat în cercetările de pînă acum. Nu rămînem însă numai la eseurile din *Portrete lirice* ci completăm analiza noastră și cu volumul publicat de Pillat la Casa Școalelor în 1943, *Tradiție și literatură* și la *Mărturisiri*-le din 1942.

Nu sînt lipsite de interes, pentru o eventuală extindere a cercetărilor, listele de opere și autori rămase în manuscris, sumarele de antologii proiectate și anunțate recent de fiul său, (Dinu Pillat, *Mozaic istorico-literar*, 1969, p. 220—221). Din literatura franceză prefera pe Villon, Ronsard, Baudelaire, Verlaine, Moreas, Valery, Mallarmé, din germană pe Goethe, Hölderlin, Ștefan George, Rilke, Hofmannstahl, din engleză pe Chaucer, Shakespeare, Milton, Shelley, Yeats, din spaniolă Ruben Dario, Machado sau Jimenez. Preferințele sînt în parte comune cu eseurile strînse în volum ,unde literatura franceză e reprezentată prin nouă studii (Ronsard, Racine La Fontaine, Victor Hugo, Baudelaire, Francis Jammes, Paul Valery etc.), cea germană prin două (Goethe, Ștefan George, Hugo von Hofmannstahl), cea spaniolă prin unul singur (Cervantes) cea engleză, la fel (William Butler Yeats). Mai interesante pentru comparatistică sînt eseurile cu subiecte de sinteză ca *Lirica modernă americană, Poezie și plastică, Spiritul mediteranian, Simbolismul ca afirmare a spiritului european*, deși în unele titluri comparatistica e prezumată : *Valery, Rilke și poezia pură*, de exemplu.

Trebuie să subliniem că umbra poeților citiți, mai ales în tinerețe, a pătruns în versuri: „Versurile mele de tinerețe nu au fost (spune poetul) rodul pîrguit al sufletului și al pămîntului autohton ci fructul silit al creierului și al bibliotecilor străine" *(Mărturisiri)*. Mai tîrziu această „umbră" rămîne numai în activitatea sa de critic și eseist literar, în poezie cultivînd, în cea mai mare parte, o tematică autohtonă.

Comparatismul devine la Pillat metoda cea mai frecventă pentru a explica un fenomen cultural. Astfel Renașterea, care n-a fost numai un fenomen italian, ci unul european, nu poate fi definită decît în acest context. Ronsard este un poet al Renașterii, dar al Renașterii franceze, a cărui viață și operă, a cărui sensibilitate mai ales, nu pot fi cercetate decît comparîndu-le cu ale altor poeți ai „altor Renașteri", ca Michelangelo, ca poeții elizabetani englezi, ca Fray Luis de Leon, „misticul poet spaniol". Ca și Ronsard ,toți au fost artiști multilaterali, poate universali ca vocație: eruditi, pictori, muzicanți, soldați, curtezani etc.

Dar *metoda* se conturează mai ales în eseurile ce tratează fenomene colective în care sînt subliniate paralelismele dintre literaturi. Mișcarea simbolistă, ca *afirmare a spiritului european* îi oferă ocazia să dovedească în mod convingător, că întreg simbolismul continental este impregnat de o sensibilitate franceză.

În Franța, sau în limba franceză, s-au manifestat, ca simboliști, poeți aparținînd ca origine și altor naționalități: Jean Moreas, pseudonimul grecului Papadiamantopulos, Rodenbach, Maeterlink, Verhaeren, Max Elskamp, Albert Mockel, Van Leberghe, flamanzi, Stuart Merill și Francis Viélé-Griffin, anglo-saxoni, Gustave Kahn și Eshraîm Mikhael, evrei, Armand Godoy, spaniol ca să nu mai amintim pe cei care au scris sporadic în limba lui Baudelaire, italianul D' Annunzio, englezul Oscar Wilde, românul Al. Macedonski (colaborator la una din primele reviste ale curentului, La Wallonie).

Important e faptul că simbolismul francez s-a resimțit mai puțin de aceste colaborări externe, de „alt sînge"; mult mai puternic a fost exportul de simbolism francez în mai toate literaturile europene. Pillat urmărește ,după ce definește structura esențial europeană a simbolismului francez, consecințele acestei influențe: Ștefan George și Rilke (în lumea germană), Yeats (în Irlanda), Gerard Manley Hopkins (în Anglia), Vervey (în Olanda), Ruben Dario, frații Machado, Ramon Jiménez (în Spania), Valeriu Briusov și Alexander Blok (în Rusia), Ady Endre (în Ungaria), Kostis Palamas (în Grecia), Tuwim (în Polonia), Macedonski. Anghel, Minulescu, Bacovia (în România).

Dar comparatismul nu are numai această dimensiune orizontală ci și una verticală, în timp, prin discutarea mișcării în paralelă cu școala romantică europeană cuprinzînd pe poeții francezi dar și pe cei germani, de exemplu, ca Novalis, Tieck, Brentano.

Așa cum definise prin analogii, o spiritualitate a Europei manifestată în cadrul mișcării literare a simbolismului, încearcă să contureze pe plan comparatist *spiritul mediteranian*, explicație fundamentată cu argumente de filozofie a culturii și istoriei. Nu e cazul să le discutăm valabilitatea aici. Ca morfologie generală, Pillat fixează cîteva straturi ale literaturii configurată de acest spirit: etapa greco-latină, transmisă prin graiurile neolatine în Provansa trubadurilor (Jaufre Rudel, Bertran de Born, Bernard de Ventadour, Arnaud Daniel, Piere Vidal, Sordel etc.) servind ca model acelui „dolce stil nuovo", trecînd prin *Vita nouva* a lui Dante, prin *Canzoniere-le* lui Petrarca, prin proza lui Boccaccio, pregătind astfel marele fenomen mediteranian al Renașterii italiene, devenită la rîndul ei prototipul artistic și cultural urmat, mai devreme sau mai tîrziu „de aproape toate popoarele Europei" (p. 339). Spiritul mediteranian este analizat cu predilecție la Dante care-și alege călăuză pe „păgînul Virgiliu", marele florentin scrie o epopee medievală dar „în forma sudică și sculpturală a terținelor și apelează la miturile grecești cunoscute prin filiera arabă. Spiritul mediteranian pătrunde în toate *Renașterile* europene, ca un flux de modele literare sau plastice în entuziasmul liric al lui Ronsard, entuziasm aproape pindaric caracterizat și prin fixarea unor specii literare direct eline (oda, egloga, pastorala, imnul, elegia satira, epopeea), în poemele lui Spenser și Shakespeare „spre nord" iar spre răsărit pînă în Polonia. în opera poetului umanist Kohanowski.

Preferințele de ordin literar ale eseistului sînt Franța și Helada; lucrul nu este inexplicabil, asociația n-are nici un element contradictoriu. „Descoperirea Heladei și a artei sale, a sculpturii eline și a templului grec în special, a fost un eveniment capital în viața mea", se destăinuia poetul în *Mărturisiri*, lucru dovedit de apolinica sa operă lirică.

G. Călinescu îl acuza că are un temperament de poet francez *(Adevărul literar și artistic*, XII, seria a II-a, 633, p. 7), eseurile din *Portrete lirice* pledează pentru aceste două afinități. Numai în poezia *Pleiadei*[1] vedea Pillat triumful spiritului mediteranian, în sensul înrudirii cu cel atic. nu în literatura clasicismului pur francez din veacul lui Ludovic al XIV-lea, „esență de geniu apusean", armonizat cu atmosfera de *Ile de France*, aburită ca un pastel de Watteau și spiritualizată ca un vers de Racine, totul amintind o Atenă transpusă pe alt registru spiritual, „în afară de sfera soarelui sudic".

Interesant e comentariul referitor la literatura spaniolă. Spania fiind denumită „țara fără Renaștere"; aici secolul de aur, culminînd cu teatrul lui Lope de Vega sau Calderon, n-are seve sudice, ci „se apropie de formula dramatică și de geniul shakespearian". Luciditatea sudică e mai evidentă în capodopera lui Cervantes, *Don Quijote*. O influență antică există și în *Faust*, un suflu homeric poate fi ușor descifrat la Mistral, în paralelă poate fi amintit mediteranianul solar Alecsandri.

Cel mai tipic eseu încadrat în contextul comparatist este cel dedicat *Poeziei pure*, și-n paralelă, lui Valery și Rilke *(Valery, Rilke și poezia pură)*. Personal poetul român ascultase pe abatele Henri Brémond expunîndu-și în lectură personală principiile, în ședința publică a celor cinci Academii, sub cupola Institutului de la Paris, la 24 oct. 1925. Eseul analizează „lirismul pur" al celor doi poeți, în preajma muzicii, exprimat însă contradictoriu, în concordanță cu diferențele de „rasă, de natură și expresie sufletească": „Pe cînd Rilke pleacă de la revărsarea muzicală a sentimentului, ca la extrema sa decontare s-o toarne în tiparul unei forme sensibile, iradiiind gîndire, Valery — invers — pleacă de la tiparul etern al formei spiritualizate, ca, la extrema sa vibrare, să elibereze sentimentul muzical".

După Valery poezia e „o undă venită din adînc, a cărei vibrare se pierde la suprafață. Rolul poetului e de a o capta, de a o amplifica". Nu e vorba, spune Pillat, de o poezie *făcută*: „Poezia pură e legată de expresia verbală, nu ca o haină frumoasă, pe care o poți la nevoie înlocui cu alta, ci organic, cum e legată lumina fosforescentă de trupul licuriciului, fără de care nu se poate aprinde". Valery e un Racine mai aproape de spiritul autentic grecesc, un „Racine îmbogățit de toate resursele sufletului modern și din care narațiunea a dispărut, făcînd loc simbolului".

Rilke are o poezie dinamică, aproape auditivă în interior, dă impresia de timp solidificat, de suflet materializat. Dacă Valery caută să cucerească un univers intelectual, Rilke caută un univers sensibil.

Desigur, Ion Pillat nu e un comparatist de catedră, bibliografiile sale exacte n-au severitatea trimiterilor sorbonarde, eseurile sale nu sînt studii sau prelegeri ci comunicări sensibile de ținuta unui Paul Valery sau Thomas Mann, dar ele ne recomandă, poate, pe singurul poet român abilitat să scrie o poetică în toată puterea cuvîntului[2].

EMIL MANU

1 Impreună cu V. Voiculescu, Pillat a scos o revistă trimestrială de poezie și artă intitulată *Pleiada* din care n-a apărut decît un număr (nr. 1, iarna, 1934) cu colaborările lui: Tudor Vianu, Șt. Nemitescu, Șt. Dimitrescu, N. I. Herescu, Rodica Maniu.

2 Comunicarea prezentată la cea de-a doua Conferință națională de literatură comparată, octombrie 1969.

TĂBLIȚELE

După ce s-a despărțit de colegul său de serviciu, George a luat-o la stînga, către stația de autobuz. Merge încet, n-are nici o grabă, e obosit și în minte i se vîntură ca un roi de insecte șiruri nesfîrșite de cifre, coloane șerpuitoare, semne desperecheate, cifre rătăcite. E înnourat și dacă și-ar ridica ochii ar constata că în curînd are să înceapă ploaia. Dar George nu ridică privirile către cer și cînd încep să cadă primii stropi, George aleargă speriat către un loc în care să se adăpostească. Găsește holul cinematografului din cartier; acolo se mai retrag și picioarele groase și roșii ale unei femei, Trage după ea un copil plîngăreț. Constată că femeia era de la serviciul aprovizionare. Nu-i văzuse niciodată picioarele, nici nu bănuise că le are, de opt ani nu-i vedea decît nasul subțire, părul cîlțos și mîinile numărînd ori răsfoind hîrtii. George îi spune „bună ziua" și se retrage lîngă un perete acoperit cu afișe. Ploaia se înteța, se întunecase și aerul încărcat de electricitate plesnea luminînd pentru cîteva clipe strada și cerul și cartonul pe care scria: „Azi este zi de cinematecă". Băiețașul scîncea într-una și George își zise că ar trebui să-i spună ceva băiețașului, să se joace cu el puțin, să-i spună poate ceva femeii, se cunoșteau doar de atîta vreme, dar nu-i venea nimic în cap. George nu izbuti să găsească nimic nostim de spus și se întoarse către imaginile fotografiate, prefăcîndu-se că-l interesează. „Cel mai bun lucru ar fi să intru", își spune. Se gîndește că soția îl așteptă să meargă într-o vizită; „dar, își zice George, oricum nu pot pleca de aici pe astfel de vreme. Și apoi dacă intru nu trebuie să-mi mai bat capul ce să-i spun băiatului și femeii". Își cumpără bilet și bîjbîind de-a lungul peretelui se așează într-o margine de rînd, cam în dreptul unui pătrat luminat pe care scrie: „În caz de nevoie spargeți geamul" Filmul începuse, era un film mut și își zise că trebuie să fie amuzant; toate filmele mute sînt amuzante. Își întinse picioarele sub scaunul din față.

Pe ecran George o vedea pe femeia aceea din toate filmele vechi, cu rochii lungi, sprîncene pensate și ochii rotunzi, pe care amorezul cu mustăcioară și părul lins o cucerește. George își vede numele apărînd pe ecran. „George o iubește pe Mary, citește el, dar părinții ei nu-l vor pe George".

Din pădurea cu lotuși și ferigi răsare tatăl lui Mary care îl amenință pe George cu o bîtă. Sub privirile îndurerate ale iubitei sale George se retrage. „George e trist" scrie pe o tăbliță, iar George stă cu capul în mîini și suspină. Are o meșă tare caraghioasă care mereu se ridică.

Copiii rîd.

George se ridică cu degetul la tîmplă. „Lui George i-a venit o idee", citește George pe tăbliță, Nefericitul îndrăgostit scrie o scrisoare pe care apoi o leagă de o pietricică și o aruncă pe balconul iubitei sale care o citește. Desnădăjduită Mary întinde mîinile, rugător, către George. Dar George este neînduplecat. „El e hotărît să plece la război pentru a-și alina durerea".

În sală, George ascultă răpăitul ploii. „Plouă al naibii își spune el, ce bine am făcut că am intrat". Cineva își suflă nasul. Sala e aproape goală. De abia acum s-a obișnuit cu întunericul. George citește altă tăbliță: „Dar perfidul bancher Scopefield abia aștepta clipa aceasta". Perfidul bancher cu pantaloni bufanți, ciorapi albi și bărbuță creață îi face o îndrăcită curte iubitei lui George. „Mary e tristă", anunță o nouă tăbliță, „pentru că tatăl ei vrea să o mărite cu bancherul Scopefield". Mary varsă șiroaie de lacrimi peste poza lui George. Bancherul își freacă palmele încîntat.

George se foiește neliniștit pe scaun. Nu știe nici dacă afară mai plouă. Vrea să afle ce se mai întîmplă cu Mary și cu George. În spate cineva ronțăie covrigi uscați.

O nouă tăbliță înștiințează: „Inamicul a atacat țara". Toți sînt înspăimîntați, chiar și perfidul bancher își ascunde banii sub dușumea. Mary își frînge mîinile gîndindu-se la George și la nunta care se apropie. Dar acum își face apariția George călare.

Spectatorii bat din palme. Pe tăbliță scrie: „George se reîntoarce victorios din război". Acoperit de glorie în fruntea oștenilor săi, George defilează pe sub balcoane. Se oprește sub un balcon, sub balconul unde îl așteaptă Mary cea credincioasă care i se aruncă la piept și iar varsă lacrimi peste George. George o pupă, iar tatăl cel neînduplecat se înmoale și le dă consimțămîntul.

George își adună picioarele de sub scaunul vecin. A trecut un ceas. Poate mai mult. Afară nu mai plouă, s-a înseninat și George lipăie grăbit prin băltoace, către stația de autobuz. În autobuz se sprijină de bara metalică. E zăpușeală, autobuzul a venit aglomerat și cineva l-a călcat. „George se întoarce acasă", își zice George încîntat și privește prin geam vitrinele magazinelor. „George are să-și cumpere și o cravată nouă," își spune din nou amuzat și zîmbește îndreptîndu-se spre coborîre.

Din stație aleargă către ușa blocului. În lift își trage răsuflarea și se privește în oglindă. N-ar avea de loc chef să meargă azi în vizită. Își trece mîna peste barba aspră. Se privește în oglinda liftului și zîmbește din nou. „George n-are chef de vizită" își spune și liftul se oprește.

Soția lui George îl așteaptă. E aproape îmbrăcată, gata de mers în vizită. George mănîncă grăbit. Nu-i spune că a fost la cinema. Nu-i spune nimic. Mănîncă și o privește cum aleargă de colo, colo ca o găină care s-a ouat. „Bărbierește-te George", zice ea după ce George s-a șters la gură. George se bărbierește. Se șterge cu prosopul plușat și își umezește obrajii cu apă de colonie. Și soția lui se parfumează subsuori și după urechi și spune: „Îmbracă-te George". George se îmbracă încet. Citește „Sportul" desfăcut pe masă. Vrea să știe ce-a pățit echipa lui de-a fost înfrîntă cu 6—0. „Ești gata George?", întreabă ea. „George e gata", răspunde George fără să zîmbească. Liftul coboară și George tace. „George și Mary merg în vizită", își spune George dar e trist. Caută să se gîndească la altceva dar nu are înaintea ochilor decît tăblițele acelea. „George merge la serviciu", scrie pe una, „George mănîncă", „George merge în vizită cu soția sa", „George se pregătește de culcare".

Jos, la ieșire, administratorul cel mic și lucios discută cu un locatar. Amîndoi își rotesc brațele și ochii. Administratorul se înclină și spune: „bună ziua". Soția lui George dă din cap și spune „bună ziua". George merge un pas în urma soției sale, dă din cap și spune „bună ziua". Apoi trece mai departe pe lîngă pătratul de sticlă și în josul sticlei scrie: „În caz de nevoie spargeți geamul". George lovește geamul cu pumnul. Din geam a mai rămas un ciob ascuțit în dreapta sus. Din mîna lui George sîngele picură peste cioburile mici împrăștiate pe mozaic. Administratorul și locatarul privesc încremeniți și nu știu ce să spună. Soția lui George s-a oprit în cadrul ușii și nu știe ce să spună.

D. KALMUSKI

STEPHAN ROLL, PROZATORUL

Nu s-a observat că singura carte de proză a lui Stephan Roll, *Moartea vie a Eleonorei* ,este *întîiul roman polițist suprarealist* al literaturii române.

Materia epică e narată la persoana întîia. patetic, prozatorul alternînd perfectul compus cu imperfectul și prezentul indicativului. Curgerea frazei e cea academică, gîndirea pare normală, desfășurarea logică însă după o propoziție, două, structura perioadei devine de necunoscut din cauza introducerii în țesătura expunerii a unor raporturi absurde, dar posibile în alt sistem de referințe. Să ne oprim la acest fragment din întîiul capitol: „Eleonora, la întoarcere, în noaptea în care te-am cunoscut, lămpile îsi pierdeau obrazul lăsînd să se întrezărească ostrețele aurorei, împotriva căreia a trebuit să încep să lupt. să mă baricadez după propriul meu mers, să descui cu brutalitate ușile zăvorîte, să ridic storurile, s-o înghesui în odăi; o auroră neagră de foșnete — în beciuri, ca pe un cadavru al propriei mele crime, înainte de trezirea oamenilor, care vor descoperi asasinatul privindu-se în ogiindă și descoperindu-se mînjiți de sînge. Dar pasul s-a ros pe țărmul unui nor, navigînd spre o grotă de stînci, spre o revenire de fantome (...) E un drum de ghirlande străbătut pînă la tine, printre lăcustele de oxigen, printre stîlpii lunii, în inelul aleelor cînd ora, ca o caleașcă de crepuscule te aduce pe un covor de sunet..." Pentru cititorul lipsit de uzanța lecturii, exceptînd primele propoziții, totul pare de neînțeles.

În realitate ni se relatează lucruri banale: eroul se întoarce acasă în zorii zilei. cînd se întrezăresc „ostrețele aurorei"; obosit. vrea să se culce și atunci. spre a împiedica intrarea luminii în cameră trage storurile. Fața luminată de razele soarelui dimineața poate părea plină de sînge: gîndul alunecă firesc spre un cadavru scoțînd o generalizare rapidă: dimineața, oamenii, dacă vor privi în oglindă cu fața spre soare, se vor descoperi mînjiți de sînge. Următoarele fraze surprind mecanismul somnului. Zborul. mediului acvatic. drumul nesfîrșit sînt mișcări obișnuite în vis. Nimic mai firesc ca un îndrăgostit să adoarmă cu gîndul la iubita lui: „drumul de ghirlande", „caleașca de capsule" ce o aduce „pe un covor de sunete" se integrează normal în structura onirică.

Fragmentul în întregime nu este decît surprinderea fluxului gîndirii în mișcare, orice eventual control rațional fiind aprioric înlăturat. Reține atenția nivelul intelectual al relatării. mijloacele stilistice elevate, toate subordonate dicteului automat. De ce avem totuși sentimentul adînc al gravitații? De ce raporturile absurde le înregistrăm ca fraze aproape normale? Fiindcă sesizăm de la început un zbucium autentic, restructurat în jurul unui nucleu emoțional fundamental. Trăim sentimentul participării la o spovedanie, a pătrunderii în intimitatea unei drame. **Moartea vie a Eleonorei** este solilocul gîfîit al unui asasin; eroul și-a ucis iubita și ca într-un vis halucinat notează tot ce este în legătură cu ei doi. În acest fel, planurile temporale variate și venirea lor în minte dezordonat au o motivare interioară. Prozatorul ne aduce în fața unui complex de fapte, trăiri psihice și gînduri care lucrează toate odată asupra conștientului nostru. Pe de altă parte, activitatea conștientă și inconștientă. aflate într-o strînsă interdependență. acționează simultan și efortul prozatorului se îndreaptă tocmai spre surprinderea simultaneității și fixarea ei într-o frază; procesul crează aparențele ilogicului.

Eroul s-a întors acasă în zori și imaginația lucrează febril în vreme ce trupul e toropit de pasivitate. Atitudinea este favorabilă concentrării spiritului și cu acuitate retrăiește trecutul. Constant, „acțiunea" se menține în zona incertă dintre noapte și zi încît contrastul dintre lumină și umbră se răsfrînge asupra întregii scrieri. Regretul sfîșietor se îmbină cu bucuria sadică a actului săvîrșit, sentimentul apăsător al culpabilității alterează cu senzația înnăbușitoare a solitudinei, prezentul e năpădit de fantoșele trecutului. Jocul asociațiilor, succesiunea fluidă a imaginilor sînt subordonate unei gîndiri metaforice, caracterizată printr-o mai rar întîlnită spontaneitate.

Exemplar este în acest sens capitolul *Asasinul Alb*. Eroul dorește uitarea, însă trecutul se strecoară apăsător în ramificațiile adînci ale sufletului, scenele crezute moarte reînvie scăldate într-o lumină orbitoare; „Am uitat și însorita zi, cînd părul tău lipit de fluturi se desfăcuse în văzduh ca o plasă de raze, am uitat și grădina clocotind de flori, balcoanele de spumă ce se legănau și strălucirea în nisip a scoicilor ca un șirag de genunchi abandonați într-o fugă...", dar însăși afirmarea uitării este o negație a ei. În amintire, corpul fetei reînvie mai ispititor ca niciodată: aici apare un braț „zămislit dintr-o urzire străvezie de cărnuri", dincolo „murmurul mut al vinelor pe gît"; auzul îi deslușește pașii făcuți. cîndva, prin „livezile grele de panerele ramurilor" și ochiul îi reține imaginea nemișcată, ascultînd cum în cregile brazilor „unduiau cu murmure de liniște sicriele."

Pasajele izolate subliniază încă odată imposibilitatea înfăptuirii absolute a dicteului automatic. Fără voia autorului, inteligența artistică veghează, impunînd constrîngeri raționale. Semnificativ rămîne capitolul *Noaptea celei din urmă nopți* unde este narată crima. Inițial instinctele se dezlănțuie bestial: „Puțină căldură, cîtă îți mai rămăsese, într-o subțioară de opal, a trebuit s-o scobesc cu dalta..." și aplecîndu-se, mîna moartei îl atinge: „...dar dalta venea în atingere cu pielea ta de petală și mîna se prelungea ca un gît de lebădă, gîtuind după un umăr, o beregată care era a mea". Atingerea are efectul unui șoc și asasinul se trezește ca dintr-un coșmar. Conștiința veghează imagistrînd neutru ecourile lumii exterioare — „În liniștea și-n pînda mea, pe acoperișe tropăiau copitele stelelor, sau rămăsese undeva în aer rictusul unui țipăt pentru care-mi încordam urechea?" — atentă fiind totodată la zbuciumul omului sfîșiat de neliniști: „Dar îmi poate cineva imputa absența ta, tu care mai păstrezi încă un surîs pe buze ca un pumnal de gips al vieții?"

Din subconștient, gîndul sinuciderii urcă eliberator spre suprafață și pe neașteptate o meditație asupra morții răsare din mijlocul paginilor: „Dacă te-aș întreba că ucigînd o viață ți-o dublezi pe a ta, poate fața ți s-ar prăvăli fără regăsire într-un spasm, mîntile ți se vor răsfoi spontane și-ți vor împietri vertiginoase în ochii tăi holbați și de-abia atunci — moartea ta ar fi o recidivă și nu te va putea izbăvi pentru că — înțelege-mă! — oamenii, cu legile ca verigile de fier în nas ,te-au împărțit fără sinchisire în criminal, iar pe celălalt în victimă." Glasul conștiinței răsună distinct și argumentele sînt irefutabile: „... revolta ta e postumă și inutilă. Acceptă deci antractul vieții, cînd un leagăn și un mormînt sînt balastele unui singur infinit doar cu întreruperea lui odată." Sinuciderea ar fi o profanare a intenției premeditate, un gest absurd, o eliberare prea ușoară de povara remușcării: „Aș fi abject, te-aș lăsa și m-aș pierde cu pași piezișii printre oameni, aceiași, dintre care te-am mistuit, tăinuind o crimă care nu era decît un act de absolvire, un curaj voluntar de afirmare, un gest lucid în nebunie". Și fără să șovăie ia corpul alb în spate „ca un hamal dintr-un port de fildeș" și coboară „scările mici, ieșind pe străzi, cînd ziua începe să mișune prin draperii..."

Ultimul capitol, *Parcul ars de stele*, explică „enigma" în lumina strălucitoare a aurorei, Eleonora se trezește. Totul a fost un vis, un joc al imaginației: „Aplecat peste genunchii tăi, lîngă banca de lemn trist ți-am povestit poate viața pe care n-o trăisem decît după o eternitate de paravane, de intenții care sălășluiau subterane ca un sediment inert cu răbufniri în utopie vise din care am ieșit ca dintr-o descompunere..." Acum aflăm de fapt ce s-a întîmplat și fragmentul inițial se desleagă. Sosit dimineața acasă, eroul se culcase. Restul se derulase în vis și visul îl povestise Eleonorei. În același timp, prozatorul își justifică metoda, dînd indirect o sugestivă caracterizare suprarealismului: „În vis, impalpabilă, puteam să te apropii mai diavolesc de curiozitatea mea, umblînd prin tine cu mîinile ca într-o statuie de apă, desfăcîndu-te în faune fantastice, împărțind în glastre, ca pe flori ciudate, organele tale vii, ascunzîndute verde în fîntîni cu părul rinced ca o carafă de aramă, aplecîndu-te peste prăpăstii să-ți arăt rezidul stins al viețuitoarelor antedeluviene..."

Narațiunea se încheie cu un basm supramoralist ale cărui rădăcini folclorice se întrezăresc numaidecît. Călătoria pe itinerariile uzuale ale povestirii constituie pretextul unei patetice mărturisiri de dragoste: „Am ieșit prin parcurile carbonizate de incendii, în orașele luminoase, prin tunelul cinematografelor ,prin aurora neverosimilă din somn, am trecut ,dar pămîntul e atît de rotund, Eleonora, încît am ajuns de unde am pornit: inima ta.""

Celelalte articole, grupate ulterior în ciclul *Interferențe* sînt simple poeme, divagații ș.a. Interes aparte prezintă lămurile de poziție în favoarea avangardei: *Cuvinte fără degete*, *Lampa lui Aladin* fiindcă aduc precizări asupra modului în care adepții mișcării își înțelegeau fronda. Deodată, fără veste, în *Golful proletar*, Stephan Roll îl anunță surprinzător pe Geo Bogza. Înaintea autorului *Peisajelor petrolifere*, Stephan Roll se dezvăluie un reporter înregistrînd cu obiectivitatea ochiului fotografic vibrația și pulsul realității. Sub aparențele banalului este intuit freamătul transformator, sînt descoperite semnificații turburătoare. *Golful proletar* rămîne dovada că Stephan Roll și-a ratat involuntar o vocație majoră.

ION BĂLU

NICOLAE MATYUS: „Armonie"

fragmentarium

O REMEMORARE: MIHAIL SEBASTIAN

La Mihail Sebastian, mai cunoscut ca dramaturg, frapantă e aspirația de a se realiza multilateral. Epica, gazetăria, critica dramatică îl solicită constant, dar în existența întreruptă brusc interesul pentru teatru ocupă primul plan. De mirajul scenei vorbește liric, într-o nuvelă, **Deschiderea stagiunii (1935)**: „Imi plac afișele mari de premieră. Toată strada pare plină de ele. Deschiderea stagiunii. E ceva festiv în aer. Parcă ar pluti imaginare serpentine, parcă ar flutura la ferestre nevăzute stindarde". Despre satisfacțiile autorului dramatic aduce mărturii un interesant **Jurnal de creație** la piesa „Jocul de-a vacanța", extras dintr-un jurnal mai amplu.

Primul volum, **Fragmente dintr-un carnet găsit**, îi apărea în 1932, la douăzeci și cinci de ani, urmat în 1933 de prozele din **Femei** (elaborate la Paris în 1931) și de pseudoromanul **De două mii de ani** (1934), care provocă discuții pe tema dramei israeliților. Un roman propriu-zis, **Orașul cu salcîmi** (terminat în Franța, 1931), apărut în 1935, cunoscu oarecare succes, deși drumul prozatorului nu era găsit. Un volum polemic pe teme etico-sociale, **Cum am devenit huligan** (1935) poartă subtitlul: **Texte, fapte, oameni**. Definitivată în 1936, piesa **Jocul de-a vacanța** vedea lumina scenei după doi ani, la 17 septembrie 1938. Intre timp, scriitorul, foarte fecund, publică în **România literară, Rampa, Vremea, Reporter, Viața românească**, împărțindu-se între cronica dramatică și eseistică. După un proces de clarificări, în concepția socială, gazetarul se apropie de problemele acute ale actualității. Un fel de raționalism de nuanță carteziană, totdeauna echilibrat, caracterizează intervențiile sale. Verva dialectică, bogăția informației, stringența logică sînt remarcate la timp. G. Călinescu distingînd „un senzualism rece, lucid, cultivat cu exactități de geometru" (**Istoria literaturii române**, 1941, p. 876). Inainte de a semnala posibilitățile prozatorului. Perpessicius vorbea de „eseistul și criticul comprehensiv, sever în expresie, îndeajuns de cunoscut lectorilor" (**Mențiuni critice, IV**, 1938, p. 380).

Etapă tragică, determinată de prigoana rasială antebelică, — Mihail Sebastian suportă după 1940 o dramă. Ultimele lucrări tipărite sînt un eseu despre **Corespondența lui Marcel Proust** (1939) și un roman, **Accidentul** (1940). Integrat în mișcarea antifascistă, profesor la un liceu particular, în anii războiului redactează piesele **Steaua fără nume** (1943), **Ultima oră** (1944) și **Insula**, ultima neterminată. De menționat, după eliberare, o dramatizare după romanul lui John Steinbeck **Nopți fără lună**, document acuzator antifascist. Un accident de automobil, la 29 mai 1945, curma o activitate ce se anunța excepțională.

Teatrul din preajma celui de al doilea război mondial înregistra o „criză de suflu interior, o criză de convingere și de credință". Se punea problema responsabilității creatorului față de public, căci „scrisul său, departe de a fi un act personal, care-l privește doar pe el, este un lucru aparținînd cititorilor". In locul unui „teatru cu punțile tăiate" Mihail Sebastian reclamă întoarcerea la realitățile sociale contemporane. Participarea la aceste realități angajează și rațiunea și inima, în consecință autorul **Stelei fără nume** introduce în teatru lirismul, adică **poezia**, „E în sfîrșit nevoie să spun că gîndirea, meditația nu formează — așa cum cred unii „specialiști" — un simplu lest nefericit al teatrului, și că, dimpotrivă, teatrul nu va putea fi salvat ca artă decît tot prin poezie și gîndire?" (**Viața românească, 1938, nr. 10**). Exemplul teatrului poetic al lui Giraudoux i se pare concludent, însă cu toată simpatia pentru dramaturgul francez, teatrul românesc trebuie să se sprijine pe solul național. „Sufletul comediei satirice caragialiene se cuvine să stea mereu în atenția dramaturgilor noștri. I. L. Caragiale rămîne, în ciuda timpului ce trece linia mare a teatrului românesc". Aducînd în scenă eroi fără **relief**, între care intelectuali retrași, aproape înfrînți, **Mihail Sebastian** se alătură, într-o privință lui Sadoveanu, Camil Petrescu, Cezar Petrescu și altor observatori ai societății contemporane. Inrudiți sufletește, indivizii de acest fel caută compensație în preocupări spirituale sau în proiecte generoase. In toate operele tînărului dramaturg prezența visătorului dezinteresat devine o întrupare simbolică a nevoii de elevație.

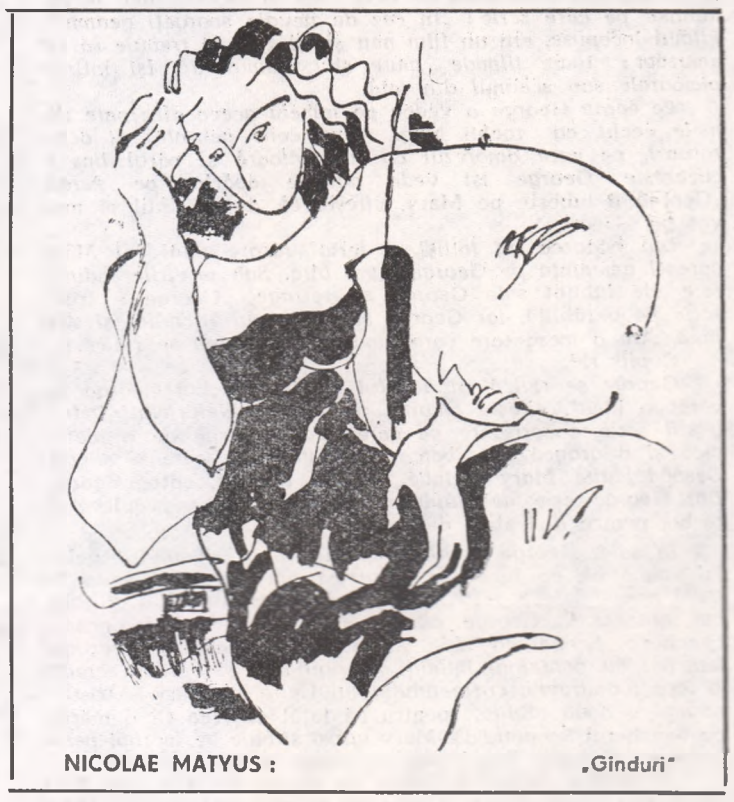
Intîmplările banale din **Jocul de-a vacanța** ascund înțelesuri grave. La pensiunea „Weber", de pe lîngă Lacul Roșu, au venit să petreacă o lună de vacanță oaspeți, de vîrste și mentalități diferite. Slujbașul de minister Bogoiu, om al cifrelor, automatizat, notează, cu creta zilnic pe o tablă neagră, data și mersul vremii. Un maior în retragere citește preocupat ziarele spre a fi la curent cu toate. Liceanul Jeff, corigent la matematică, repetă materia pentru examen. Excepție face tînărul Ștefan Valeriu, care, încercînd o deconectare de propria-i persoană din restul anului, simulează o comportare ursuză. Izolat, aparent brutal, el vrea să-și pună astfel o platoșă care să-l separe de indiscreți. O fată inteligentă, Corina, crede a sesiza o anumită poză. „Tot jocul dumitale e naiv. De cinci zile, de cînd ai intrat în pensiune, te căznești să fii interesant". La care tînărul Ștefan Valeriu ripostează calm, aducînd o justificare neașteptată: „Unsprezece luni pe an sînt și eu un om grăbit, un om crispat, un om care aleargă, care discută, care rezistă, dar după unsprezece luni mă duc undeva departe de oraș să iau lecții de lene de la piatra asta, de la copacul ăla". Ieșirea din complexul vieții mecanizate ia forma unei iluzii a libertății, falsă evaziune: „Eu nu vreau să știu ora exactă și nu vreau să știu ce-i azi, ce voi face mîine și ce a fost alaltăieri". Prin acțiunea lui ocultă, poșta încetează de a mai aduce corespondență și ziare, telefonul și radioul sînt întrerupte. Ripostă inofensivă împotriva spiritului pozitivist. Tot **jocul** constă, cu alte cuvinte, într-o provizorie evadare din cotidian, tentativă în care Corina îl secondează, antrenîndu-i și pe ceilalți.

Primul spectacol cu **Steaua fără nume** la 1 martie 1944, a marcat un succes. Piesa purta semnătura Victor Mincu. Ca omolog intelectual al lui Ștefan Valeriu îl descoperim pe Marin Miroiu, profesor de matematici la liceu. Refractar platitudinii, acesta opune atmosferei terne de provincie pasiunea pentru astronomie.. I se pare că a și descoperit o nouă stea, nemenționată în nici o hartă a cerului: **„o stea fără nume"**. Alți indivizi din orășelul de pe linia București—Sinaia, torturați de sentimentul încarcerării, caută în felul lor, o ieșire. Profesorul de muzică Udrea a compus o simfonie, țelul major al vieții lui, însă n-o poate executa pentru că i se pun „bețe în roate". Ar organiza o mică orchestră, dar îi lipsește un corn englezesc. O listă de subscripție pentru cumpărarea cornului se oprește la un singur sprijinitor, colegul Miroiu. Speculațiile intelectuale sînt întîmpinate cu suspiciune iar zvonul că Miroiu a dat o sumă enormă pentru un tratat rar (în care spera să găsească argumente despre existența „stelei" lui) pare de-a dreptul incredibil. Deruta Domnișoarei Cucu, moralista, e întristătoare: „De asta ești dumneata profesor, ca să studiezi?" Intreg conflictul se sprijină pe contrastul dintre mediocritate și nevoia de altitudine. Cînd din trenul de Sinaia descinde o elegantă călătoare în neregulă, de o frumusețe cuceritoare, necunoscuta pare un simbol al „stelei fără nume".

Dacă în **Ultima oră** Alexandru Andronic crea într-o altă variantă rolul lui Miroiu, profilul tinerei Magda Minu se diferențiază radical de acel al Monei. Intelectual absorbit de studiu, conferențiarul universitar Alexandru Andronic vrea să reconstituie itinerariul unor vechi expediții istorice. Datorită unor greșeli de tipar, articolul său **Alexandru cel Mare în Media** din ziarul **Deșteptarea** stîrnește scandal. In loc de Protasia și Kabul, localități din Media, au apărut alte nume, care prin echivoc par a sugera o campanie împotriva lui Grigore Bucșan, rechin al marei finanțe. Alexandru cel Mare a fost preocupat de „problema gravă a cerealelor" iar „între **Protar** și **Carun** intinerariul eroului nostru a cunoscut faza insuficient studiată și care ar merita să fie adusă la lumină". Afacerile **Protar** și **Carun**, dirijate de Grigore Bucșan, par a fi date în vileag. Intorsătura evenimentelor, cam forțată, reliefează latura gravă a societății bazate pe autoritatea banului. Piesa fu jucată postum, la 24 ianuarie 1946. In cartoane rămînea neîncheiată ultima lucrare, **Insula**, căreia Mircea Ștefănescu îi va adăuga un epilog.

De structură realistă, teatrul lui Mihail Sebastian, e, fără să pară, o tribună, dialog pe teme grave. Eroi onești, în căutarea unei fericiri discrete, se confruntă cu șantagiști și cavaleri de industrie, fără probleme de conștiință. Nu e o luptă propriu-zisă, căci primii mai mult aspiră către o altă lume; pînă la urmă și femeile de tipul Corinei, în aparență mai energice, sînt cuprinse de scepticism. Deși avînd gustul ideilor generale, dramaturgul nu rămîne la simple scheme. Conflictul între eroi ia forme complexe, desfășurîndu-se în ipostaze multiple; contradicțiile lumii burgheze apar într-o lumină din ce în ce mai puternică. Sînt piese de atmosferă, de tensiune morală și psihologică în care destinul intelectualului e privit cu o sinceritate revelatoare. Candoarea personajelor față de realitățile contemporane, duce la o permanentă pendulare între melancolie și umor. Teatrul lui Mihail Sebastian nu e nici riguros satiric nici vesel, dar prin lirism cîștigă adeziunea imediată. O demonstrează numeroasele spectacole din țară, cît și succesele din diversele colțuri ale lumii.

CONST. CIOPRAGA



NICOLAE MATYUS: „Gînduri"

ȘTEFAN BITAN: LABIȘ — ALBATROSUL UCIS

Eseul monografic despre Nicolae Labiș (Editura Dacia, Cluj, 1970) al lui Ștefan Bitan este un eveniment care, demult așteptat, trebuia să se producă. Criticul vine spre Labiș cu o percepție potrivită: cu sensibilitatea poeziei lui Serghei Esenin, cu o deschidere spre noutate și modernitate. Esenin este albatrosul Riazamului, iar Labiș al Mălinilor. Geografia literară nu u exclus afinitățile, căci sensibilitățile comunică de la orice distanță, de pe orice meridian. Ștefan Bitan recompune tematic opera și se lasă condus de ea. Eseul încearcă să epuizeze ideile creației dintr-o rațiune critică de a cuprinde nota definitivă, totalitatea. Descoperim astfel un poet al „primelor iubiri", o temă lirică a războiului etc. Discursul critic nu renunță la referințe: G. Călinescu, Tudor Vianu, Vladimir Streinu, Geo Bogza, Dumitru Micu, Lucian Raicu, Matei Călinescu, Paul Georgescu, Aurel Martin, Al. Căprariu, Gheorghe Tomozei și alții pentru o mai convingătoare verificare de idei. Metoda este de acceptat, dar din spectacolul „albatrosului ucis" trebuie să descoperim și regia proprie lui Ștefan Bitan. Nu totdeauna criticul pătrunde în structura operei, iar ineditul reflecției critice este înlocuit cu generalul: „Poetul reprezintă povestea adolescentului acestui secol, dornic de realizare, de autodepășire, de depășire a condiției umane". Formulările sînt nu o dată comune: „Poezie viguroasă, bărbătească și de înaltă măiestrie artistică". Definirea poeziei este deficitară, iar limbajul critic. („A căutat adevărul prin toate ungherele, printre lumini și umbre") suferă de un lexic care îndepărtează ideea de realitatea ei integrală. O idee ca nelinștea în poezia lui Labiș trebuia structurată pe un fond metafizic de elegie a destinului, a îndoielii. Nicolae Labiș e un poet tragic la care conștiința existenței se confundă cu conștiința creației, a duratei istoriei, a sensibilității măcinate de răul îndoielilor sincere. Destinul moral cheamă, ca și la Eminescu, unul estetic: „Știu eu, mama și-a zis că mă nasc într-o zodie bună. / Și că-s menit să înving veșnicii și genună. / Dar nu știa de pe atunci că-n mine-o să pună / suflet prea grav și răsunet prea slab, că adună / aburi de vis și de boală ce-ar fi să răpună / tropotul lung și mereu al galopului meu". Poezia devine destin, un mod esențial de a fi, e chiar existența totală tradusă în cîntec: „Eu curg întreg în acest cîntec sînt: / Eu nu mai sînt, e-un cîntec tot ce sînt".

Recompunerea universului poetic nu depășește descrierea, iar acolo unde Ștefan Bitan trebuia să-l definească, să-i dea un înțeles nou, superior, dă, un lung citat din Geo Bogza. Un curaj critic mai deschis, mai limpede expus îl întîlnim atunci cînd textele poetice îi oferă criticului prilej de paralelisme. Ștefan Bitan devine altul: nivelul de analiză s-a schimbat, filiațiile sînt excelent conduse spre o ideee nouă, tonul narațiunii critice își pierde monotonia, devine neliniștit ca să comunice, să capteze, să introducă reflecțiile pe alte suprafețe. Comparatistul depășește, curios, pe analist. Acolo unde o idee poetică înflorește aproape de tot de una a lui Baudelaire, Rimbaud, percepția critică dezbracă imaginea de cunoscut și îi aruncă o pelerină de poet modern. Actul este rapid și de o execuție ireproșabilă ca și în cazul apropierii lui Labiș de J. J. Rousseau și Ibsen. Criticul este prea entuziasmat de poezie ca să mai întîrzie asupra ei și cu o altă privire: aceea de interpret propriu zis. Primele iubiri nu trezesc reacții noi: „Este un fel de rememorare a faptelor lumii înconjurătoare, surprinderea florului dragostei cu toate atributele ei incandescente". Paralelismul Baudelaire-Rimbaud, iar este pus în funcție, iar schimbă direcția analizei spre un text comparativist. Procedeul se repetă cînd Ștefan Bitan analizează Moartea căprioarei: poezia lui Esenin devine termen de comparație. Esenin e „un sentimental, în vreme ce Labiș e în primul rînd un rațional și un volitiv și numai în al doilea rînd un sentimental". Filiațiile merg spre o înțelegere diferită a morții și a sentimentului de jertfă. Interpretarea lui Ștefan Bitan nu deschide însă alte înțelesuri.

Un merit incontestabil al lui Ștefan Bitan este acela al delimitării precise, curajoase a contribuției lirice a lui Nicolae Labiș în poezia românească dintre 1950—1960. Rezerva unora (I. Negoițescu) asupra operei i se pare complet nejustificată. Lirica poetului dărîmase lozincile, schematismul, falsitatea, deschidea în acea perioadă o nouă direcție poetică. „Orfeică, vocea lui Labiș a deșteptat în poezia noastră, bîntuită în timpul acela de vigori simulate, tumultul codrilor lui Eminescu și Sadoveanu. Caznelor vrednice de o cauză mai înaltă ale unor confrați, nu numai din generația lui, de a procusta poezia potrivit unor cerințe de conjunctură, Labiș le-a răspuns cu o explozie de privelişti din țara de sus, menită să descurajeze practicile sterile, chemînd la exploatarea surselor esențiale ale lirismului". (v. Dumitru Micu în „Gazeta literară", 1966, nr. 51). Totul este demonstrat din perspectiva Luptei cu inerția, *dar textul critic nu se ridică la un nivel de acceptat în totalitate. Modalitatea analitică este iarăși descrierea, explicarea operei prin biografie, descoperirea de teme noi, dar lipsește lectura „infidelă", noutatea. Impresia e de cunoscut, de repetare a unor idei. Ștefan Bitan consacră un capitol* modernității lui Labiș, *modernitate care ne reduce la „latura filozofică a poeziei lui prin profunzimea dezbaterii pe care ea o angajează". Poetul este modern „prin calitatea lirismului său care se circumscrie întru totul modernismului". Confuzia este evidentă: valoarea lirică este identificată cu filozofia, iar modernul, deci noutatea, actualul, durabilitatea, ceea ce corespunde sensibilității imediate cu modernismul care are un alt regim de existență valorică. Apropierea de Rimbaud salvează însă textul să cadă total într-o superificialitate primejdioasă, iar corespondențele cu Baudelaire explică drama poetului modern. Eseul încearcă să sedimenteze în final cîteva concluzii care de fapt trebuiau însumate modernității. Ele însă nu reușesc să definească estetica poeziei, nici valoarea ei în circuitul literaturii române, ci doar să coboare nu la esențe, la specific, ci la aproximații. Așteptam de la Ștefan Bitan — și o spun cu toată sinceritatea — un* Nicolae Labiș *viu, apropiat, cu adevărat modern, un Rimbaud costumat într-o pelerină de romantic, căci înainte de toate poetul român este un spirit al exploziilor fundamental existențiale, un mare și cop'eșitor poet dramatic. Mi-l imaginam coborît pentru o clipă la Hanul Ancuței alături de Mihail Sadoveanu, încercînd tăria vinului și pierzîndu-se în ochii mari, ai hangiței, deschizîndu-și sufletul la ace'e istorisiri grele de melancolie ce se spun în prag de sară, cînd gîndul și simțirea se potolesc în așteptarea faptei. Nu pot să-l văd pe Nicolae Labiș decît în tovărășia lui Mihail Sadoveanu și a lui Geo Bogza, dar mai cu seamă a lui Mihail Sadoveanu, căci de la Ostrovul lupilor, opera sadoveniană este continuată liric de Nicolae Labiș într-un poem care sintetizează, definește o structură apropiată: „Cu vînturile în coarne, în goană nebunească, zburau năvalnic cerbii pe fragedul polei. Era acolo — întreagă pădurea românească, și el pășea încet prin iarna ei. // E-n fața mea, cu părul din flăcări de zăpadă, cu ochii plini de pîcle și plini de-înseninări; o albă înflorire de vișini în livadă, minunea licăririi unei zări. / / Nu are nici o vîrstă. În el mii de oameni, și-ntr-însul anii proaspeți cu toții s-au păstrat...".*

ZAHARIA SANGEORZAN

cronica literară

TASSO ÎN ROMÂNEŞTE

Sfîrşitul Renaşterii italiene îşi intona în *Gerusalemme liberata*, printr-un suprem efort al posibilităţilor sale, creatoare, propriul cîntec de lebădă. Uriaşul hohot de rîs stîrnit cu puţin înainte de poemele eroi-comice se transformă acum într-o dureroasă lamentaţie. Iar Torquato Tasso deveni de două ori, întîi prin operă şi apoi prin însăşi viaţa sa, interpretul şi reprezentantul genial al acestei stări de spirit. Explicaţia ei trebuie căutată în schimbările adînci care au survenit în compartimentele vieţii sociale, politice şi religioase. Conciliul de la Trento a stăvilit cu brutalitate elanurile renascentiste, călcînd în picioare libertatea minţii şi inimii omeneşti pentru a reinstaura, chipurile, credinţa şi moralitatea. Spre deosebire de Franţa şi Spania, Italia a opus acestor tendinţe ale reacţiunii o rezistenţă mai slabă, deoarece aici „nu a existat — observă Francesco de Sanctis — o conştiinţă, adică nu au existat convingeri şi pasiuni religioase, morale şi politice. Celelalte naţiuni îşi începeau atunci drumul lor; ea ajungea la capătul lui obosită şi sceptică". Rămînînd indiferentă ,lumea italică se mărginea să păstreze aparenţele şi să savureze pe ascuns o cultură păgînă şi antipapală, fapt ce favoriza apariţia în masă a ipocriziei şi superficialităţii. În acest climat s-a născut *Ierusalismul liberat*. Intenţia autorului a fost de a crea un poem epic „serios", de inspiraţie creştină şi de grandoare eroică, călăuzit deopotrivă de modelul homeric şi virgilian ca şi de normele poeticei lui Aristotel şi Horaţiu. În acest sens, s-a oprit la epoca cruciadelor — alegere deosebit de semnificativă în momentul cînd turcii pătrundeau tot mai adînc în inima Europei — şi a imaginat un subiect corespunzător, în care personaje istorice, consemnate de cronicari (Goffredo, Baldovin, Raimondo, Piero Eremitul ş.a.) se amestecă cu altele, născocite de poet (Rinaldo, Tancred, Armida ş.a) spre a da satisfacţie gustului către aventură şi fantastic al contemporanilor, în nobila strădanie de a elibera mormîntul lui Cristos. Preocupat să dea operei o notă de verosimil, Tasso coborî miraculosul în limitele explicabilului şi construi o acţiune simplă şi bine articulată în părţile ei, aşa cum învăţase de la Horaţiu, „simplex et unum", iar, în sfîrşit ,ca să fie „serios", eliminînd situaţiile comice, innobilă caracterele şi menţinu pretutindeni o tonalitate înaltă. Factura clasică a poemei e evidentă nu numai în scenele şi episoadele care amintesc îndeaproape pe cele din *Iliada* şi *Eneida*, cît mai ales în felul prin care se naşte conflictul din înfruntarea cerului şi infernului. Însă, spre deosebire de Homer, la Tasso, întrepătrunderea celor două planuri, divin şi uman, deşi este bine gîndită, e slab realizată. Elementul religios este numai aparent; miraculosul creştin rămîne mai curînd o convenţie cerută de genul epopeii, iar spiritul credinţei păleşte în faţa sentimentului păgîn al plăcerilor iubirii. Adevărata substanţă a lucrării trebuie căutată în episoadele ei (Olindo şi Sofronia, Rinaldo şi Armida, Erminia, Clorinda şi Tancred) în care răbufneşte toată setea de viaţă şi avînturile imaginaţiei contemporanilor lui Tasso. De aceea, personajele amintite sînt adevărate prin complexitatea lor, deoarece în lupta dintre raţiune şi pasiune nu rămîn rigide, întruchipînd o pură abstracţie, precum Goffredo, ci se umanizează şi devin memorabile prin greşelile lor. Lipsit de suflu epic. T. Tasso s-a transpus pe sine însuşi în această lume pe care a creat-o, cu toată sinceritatea de care a fost capabil. „Ierusalimul — scria Sanctis — nu este o lume exterioară, dezvoltată în elementele ei organice şi tradiţionale, cum este lumea lui Dante sau a lui Ariosto. Sub aparenţele preţioase ale poemului eroic, el este o lume interioară, lirică sau subiectivă, elegiac-idilică în părţile ei esenţiale, ecou al durerilor, al extazurilor şi al plînsului plin de jale al unui suflet nobil, contemplativ şi muzical". Duioşia, dulceaţa şi delicateţea simţirii, continua undă melancolică şi gînditoare, specifice poetului şi semenilor săi, sînt simptome neîndoielnice ale unei lumi lipsite de forţă şi pornită spre declin. Destinată să fie epopeea victoriei, poema lui Tasso sfîrşeşte prin a deveni cîntarea dorurilor neîmplinite şi a idealurilor spulberate. Cu toate că lectorul de azi ar fi înclinat să considere lucrarea prea artificială, spiritul modern s-a recunoscut în necurmata tensiune şi nostalgie a eroilor după ceva, în încercarea de a sonda pentru întîia oară complexitatea lăuntrică a omului ,prin evocarea acelor stări de suflet nelămurite şi de aceea învăluite în acel „non so che" ori în intonarea lirică a sentimentului sfîşietor al condiţiei umane nefericite. Dar cea mai potrivită şi tulburătoare introducere pentru viaţa agitată a poetului modern o oferi prin însuşi destinul său!

In limba noastră, capodopera lui Tasso a mai apărut integral în 1852, în tălmăcirea realizată în proză a lui Atanasie N. Pîcleanu, după o versiune franceză — iar fragmentar a mai fost transpusă de către Eliade Rădulescu, Aron Densusiau şi Gr. Alexandrescu .Traducerea apărută la Editura pentru literatură şi aparţinînd neobositului Aurel Covaci e prima versiune românească integrală a *Ierusalimului liberat*, făcută după original. Meritul ei stă în aceea că tălmăcitorul a reuşit să ne comunice, graţie talentului poetic şi bogăţiei lexicale de care dispune, mult din frumuseţea şi armonia originalului. Pe alocuri însă ,pot fi semnalate şi cîteva mici inadvertenţe, dintre care cităm cîteva. Mai întîi există greşeli, probabil, de tipar, dar pentru care nu avem un îndreptar. Ex.: „Sau pe Ottone ce pe scurt îndură / O viperă scoţînd un prunc pe gură" / . . . / „O'l forte Otton, che conquistò lo scudo / In cui da l'angue esce il fanciullo ignudo" (Cîntul I, 55) „Nici moartea, nici războiul ce nu iartă / Nu vor război pe voi să vă despartă" / . . . / "... o ne la guerra anco consorti / Non sarete disgiunti ancor che morti!" (Cîntul I, 56).

În primul caz, pare să fie o greşeală de tipar, deoarece şi în cîntul al XIV, strofa 22, mai e transcris „scurt" pentru „scut", iar în exemplul al dolea utilizarea lui „a răzbi" sau „a putea" în loc de „război" ar fi fost mult mai aproape de original.

In al doilea rînd menţionăm abateri de la litera textului italian care ar putea produce, ce-i drept, cîteva mici confuzii: „Cînd, pe tron, părintele etern / Ce-n locul cel mai luminos din cer e, / Loc mult mai sus decît e din Infern / La înstelatele Tăriei sfere". „Quando da l'alto soglio il Padre Eterno. / Ch'è ne la parte più del ciel sincera, / E quanto è da le stelle al basso inferno / Tanto è piu in su de la stellata spera". Aşadar distanţa de la Infern şi pînă la cerul stelelor fixe, „stellata spera" nu este mai mică, ci egală cu distanţa de la acesta şi pînă la tronul Creatorului. Vechea astronomie îşi avea desigur, ordinea ei ce nu permite să fie încălcată.

În exemplul următor Tasso menţionează doi conducători, pe regele din Tripoli şi pe Sultan — care apar în strofa românească contopiţi în unul singur: „Oh saggio il re di Tripoli, che pare / Seppe impetra dai Franchi e regno insieme! / Ma il Soldano ostinato o morto or giace, / O pur servil catena il piè gli preme, / O nell'essilio timido e fugace..." (Cîntul X, strofa 47).

(„O unde este înţeptul rege
Din Tripoli, ce tron ştiu şi pace
a dobîndi de la creştina lege
El nu mai e, sau poate-n lanţuri zace,
Sau, în surghiun, nenorociri culege").

Observaţii de felul acesta s-ar mai putea face încă, fără a ştirbi prea mult din valoarea traducerii. În această ordine de idei, Lucian Blaga afirma undeva în legătură cu dificila problemă a transpunerii dintr-o limbă în alta că „poemele de oareşicare amploare oferă traducătorului destule prilejuri de a-şi răzbuna înfrîngerile. Şi pentru a salva o poezie, în traducere, e de multe ori suficientă o singură biruinţă a traducătorului asupra autorului". Şi atari biruinţe putem înregistra cu satisfacţie şi în proaspăta versiune a *Ierusalimului liberat*.

LEONIDA MANIU

CURIER

BLAGA TRADUCĂTOR

Talentul unui scriitor îşi demonstrează complexitatea exersînd diversele domenii ale literaturii cu o egală îndemînare. In sensul acesta, o dovadă grăitoare sînt traducerile lui Lucian Blaga: „Din lirica engleză", tipărite recent la Editura „Univers" (colecţia „Orfeu"). Antologia îngrijită de Dorli Blaga, cuprinde versuri pe care poetul le-a tradus între anii 1956 – 1960, în colaborare cu soţia sa, Cornelia. Dintre culegerile (celebre) de poezie engleză pe care Lucian Blaga le-a folosit, menţionăm: Palgrave: „The golden Treasury of English Verse", G. B. Harrison „A Book of English Poetry", A. S. Collins: „Treasury of English Verse", precum şi volumele individuale ale lui W.B. Yeats: „Early Poems" şi „Lirics". Iată un fragment semnificativ din „Furtuna" lui Shakespeare („Parada vieţii", act IV, sc. 1): „Asemenea spectacolului stins / noi sîntem din aceeaşi stofă / făcuţi ca visurile, iar viaţa / ne este rotunjită ca un somn". Aşa cum este alcătuită antologia, oferindu-ne versuri de la vechile balade anonime şi pînă la T. S. Eliot şi Cecil D. Lewis, avem în faţă o panoramă istorică a poeziei engleze (dar nu o „istorie a poeziei", cum se scria undeva).

Un lector al „Luceafărului" (nr. 19 din 9 mai 1970), după fraza: „Cît de mult Blaga există în această carte, o putem dovedi cu un singur citat...", transcrie **Sonetul XV** al lui Shakespeare ,tradus (poate) de L. Blaga, dar absent din antologia discutată. Intr-adevăr, Blaga există dar – avem „o dovadă" – nu şi lectorii săi fideli.

MITURI ALE MAORILOR

Cititorului familiarizat cu geneza biblică („la început a fost cuvîntul"), cosmogonia maorilor îi va apărea într-o dimensiune originală („începutul a purces din nimic"), înrudită oarecum cu aceea a indienilor. Rămîne particulară locuitorilor Noii Zeelande individualizarea, concretizarea simbolurilor. Faptul se datorează originii „poporale" a mitologiei maore, necontaminată de intelectualism. Iată de ce abstracţiile (atît de frecvente în „biblie") sînt aici numai sugerate: Papa, (Glia) se rupe din îmbrăţişarea lui Rangi (Cerul) silită chiar de odraslele lor, care au complotat pulverizarea beznei („Noaptea, noaptea, / ziua, ziua, / căutarea, dăltuirea / din nimica, goliciunea, / căutarea lor ţinteşte spre mama, / omul caută să se ridice. / Iată, acesta este cuvîntul, / gîndul lor în înălţime, / în lărgime şi-n lungime".) Apoi unul din fiii lor, Tane, a zămislit prima femeie. Acesta este mitul genezei maore („Pruncii cerului şi ai pămîntului"). Cartea include şi o serie de alte povestiri epice şi satirice (traducătoarea, Anda Teodorescu, ne şi previne asupra lor, într-o prefaţă cam preţioasă), ţinînd mai ales de basm ori de legendă, decît de mit. Credem că o diferenţiere ar fi fost necesară şi în titlul de pe coperta ediţiei româneşti, de vreme ce culegătorul englez o făcea în titulatura originalului („Maori Mythos and Tribal Legends").

EMIL NICOLAE

Lirică sîrbo-croată

VASKO POPA

MOARTEA CITITORULUI ÎN STELE

Se zice că trebuie să moară
Stelele îi erau mai aproape
Ca oamenii

Se zice că l-au devorat furnicile
Îşi închipuise că stelele
Nasc furnici iar furnicile stele
De-aceea îşi umpluse casa de furnici

Se zice că i-au venit de hac
Stricatele lui cereşti
Şi duseră comica veste despre un pumnal
Cu urme de degete

Se zice aşadar că a fost găsit în afară de lume
Plecase să caute floarea-soarelui
In care se întîlnesc drumurile
Oricărei inimi şi oricărei stele

Se zice că trebuie să moară

STEVAN RAICKOVIĆ

VISUL TREAZ

Dacă-ţi mişti buzele, se va linişti marea,
Scoicile se vor deschide şi vor cînta în veci pentru peşti.
Cu picioarele de lumină coboară-mi în vis
Şi cu mers ce se preschimbă în floare de mac sălbatic,
în apă şi în ceva ca amintirea.

Am căutat în graiul sîrbesc un cuvînt care să semene
ochilor tăi.
In înserare l-am repetat încet, în iarbă, furnicilor mici.
Iartă-mă, eram ridicol ca acum o sută de ani.
Cuvîntul îţi semăna la-nceput, apoi şi-a pierdut înţelesul.
Dacă priveşti îndărăt, clopotele se vor cuibări în sinii goi.

Ai auzit oare, în cîmpie, bruiajul care a preschimbat lumea
în ploaie?
Imi pare că sînt moleşit şi pustiu: păsările provin din numele
tău alintat,
Iar mîinile abia din neamul clarului de lună.

Dacă-ţi mişti buzele, scoicile vor cînta totdeauna.
Intr-o lentă lunecare, peştii îţi vor desena inima în adînc,
deasupra nisipului.

Dacă închizi ochii, lumina se stinge.
Inchipuie-ţi că vîntul s-a pietrificat. Eu am aspirat stînca.

IVAN V. LALIĆ

DRAGOSTE

De-atîţia ani îţi memorez liniile feţii, în care zilele
Îşi întipăresc fugarele arderi; de-atîţea ani ţin minte
Irepetabila lor scînteiere, zăbrelele uşoare
Ale mişcărilor tale, dincolo de perdelele transparente ale
după-amiezelor,

Nu te mai recunosc în afara memoriei.
Care mi te dăruie mie, şi tot mai greu îmblînzesc
Curentul timpului care trece prin tine, prin blîndul metal
Al sîngelui tău;

dacă tu te preschimbi, eu însumi sînt altfel.
Şi-odată cu noi lumea aceasta alcătuită împrejurul unei clipe
Ca fructul împrejurul sîmburelui, plăsmuit din carnea ireală
Care are gustul fulgerului, gustul ţărînii, gustul anilor,
Gustul tuturor celor topite în flacăra pielii tale.
De-atîţia ani ştiu că vom dispărea împreună;
Tu arsă de steaua amintirii mele, în afară de care
Eşti tot mai puţin, eu împrăştiat în tine, divin,
In toate după-amiezile, în toate odăile, în toate zilele,
In tot ce te cuprinde încet, ca nisipul
Albia rîului;

şi clipa aceea ne aparţine,
Durează mai mult decît moartea altora.

ZVONIMIR GOLOB

TRUPUL FEMEII

Cuerpo de mujer, blancas colinas, musclos blancos...
PABLO NERUDA

Trup de femeie, ciudăţenie ne-nţeleasă în tine însăţi ascunsă,
există gingăşie mai mare decît cea cu care eu te descînt
în timp ce dormi princiar în umbra propriei tale lumini?

Cobor în tine ca într-un rîu subteran,
repet numele florilor spre a putea să-ţi laud minunea:
petunie, azalee, robina hispida.

In timp ce dormi, tu te joci, rîu în care-mi cufund
înfrigurate mîini, eternă şi întristată
cu prundişurile tale de sidef şi licheni arzători.

Recunosc totul în tine şi de toate lucrurile tale mă mir:
eşti prăpastia din care vin şi în care mă-ntorc,
şi-o sete sărată mă mistuie în timp ce mori, dulce durere.

Iată cum eşti căutată: ca oglinda pustie a apei
tulburată de vîrtejul ei care se înfige pînă acolo
unde totul începe, de unde moartea nu vine.

Oare există ceva mai divin decît forma ta pură,
decît fructele tale care se dăruie? Eu sînt corabia
care naufragiază şi care între malurile tale se leagănă.

Iată-te învinsă şi goală, dar cine va trece
pe sub arcul încoronat de lauri amari?
In visul tău, şi eu sînt pentru totdeauna pierdut.

Adîncit cu privirile în nemărginitele spaţii, deschid
parte cu parte a trupului tău care nu se mai deosebeşte
de mine în mine, contopit, desăvîrşit contopit.

Aici se află şi cîntecul nevăzut care tremură-n ploaie
şi preschimbă toate ciudăţeniile tale într-o ciudăţenie unică
şi cerul blestemat care se prăbuşeşte şi plînge de după
sprîncenele tale.

In româneşte de ANGHEL DUMBRĂVEANU
şi SLAVCO ALMAJAN

DIALECTICA TRANSFORMĂRILOR SOCIALE

Este probabil greu de găsit în ştiinţele sociale contemporane un subiect mai complex şi mai controversat decît acela privitor la dinamismul şi sensul schimbărilor din relaţiile şi viaţa socială. Dar tocmai în problema schimbărilor sociale, anume a celor calitative, revoluţionare, ireversibile, concepţia marxist-leninistă se află „la ea acasă". Prin însăşi esenţa categoriilor şi principiilor lor fundamentale, prin orientările de bază pe care le-au iniţiat, ştiinţele sociale marxist-leniniste (economia politică, sociologia, ştiinţa politică, filozofia) se dovedesc a fi un instrument teoretic şi metodologic adecvat analizei resorturilor interne şi variabilelor ce intervin în procesele de schimbare socială, sensului acestor procese. In fond, maxismul s-a constituit ca teorie filozofică, economică, politică şi sociologică tocmai cu misiunea de a analiza, explica, prospecta şi dirija ştiinţific schimbările sociale în direcţia socialismului şi comunismului, pentru ca umanitatea să facă saltul de la epoca dezvoltării cu precădere spontane la era libertăţii fondată pe înţelegerea necesităţii, a legităţilor social-istorice.

Vom face observaţia că disputele internaţionale în jurul problematicii schimbărilor sociale — asupra cărora nu avem aici posibilitatea să ne oprim — nu sînt pur terminologice. In ele sînt angajate concepţii şi orientări teoretice, ideologico-filozofice, sociologice şi politice diferite şi adesea opuse despre societate şi legile ei de dezvoltare, despre forţele motrice esenţiale care dinamizează sau frînează mersul vieţii sociale pe făgaşul progresului social autentic, despre perspectivele generale ale omenirii contemporane.

Avea dreptate sociologul american Immanuel Wallenstein, cînd scria că există în fond „două ideologii fundamentale: una pentru a apăra privilegiile, alta pentru a le ataca" *(Violence et persuassion, agents du changement sociale moderne*, Cahiers Internationaux de sociologie vol. XVIII, 1967, p. 79). Semnalăm, de asemenea spiritul ascuţit polemic al studiului semnat de André Gunder Frank împotriva concepţiilor conservatoare ale lui Bert Hoselitz şi Rostow, care susţin că pentru a realiza dezvoltarea e suficient să se modifice anumite variabile, anumite roluri sociale, sau chiar o parte a sistemului social capitalist, dar nu ar fi inevitabil a nega însăşi structura întregului sistem. „In timp ce politica dezvoltării în mod obişnuit admisă e totdeauna mai conservatoare şi sfătuieşte să se accepte statu-quo-ul structural şi să se aştepte cu mîna întinsă cadourile, o politică a dezvoltării economice şi a schimbărilor, culturale demnă de acest nume va trebui să fie întotdeauna mai revoluţionară şi să ajute popoarele din ţările subdezvoltate să întreprindă cu propriile mîini distrugerea acestei structuri... Aceste popoare trebuie să se dezvolte prin ele însele" *(Sociologie du developpement et sous-développement de la sociologie*, Revista citată, vol. XLII—67, p. 131).

Nu reprezintă un secret pentru nimeni că astăzi nu numai sub raport teoretic — metodologic, dar şi sub înfăţişarea unei experienţe sociale practice, diversificate şi semnificative *concepţia sociologică marxist-leninistă se impune ca principală promotoare a unei viziuni dinamice, calitative, revoluţionare asupra schimbărilor sociale contemporane*. Suportul teoretic-metodologic stabil şi inepuizabil al acestei viziuni îl reprezintă gîndirea materialist-dialectică şi istorică, aflată într-o perioadă de accentuată activizare creatoare în raport cu experienţa şi cunoştinţele atît de bogate acumulate în ultimele decenii, dar mai ales în raport cu noile realităţi economico-sociale, politice, tehnico-ştiinţifice şi culturale care oferă un tablou şi un repertoriu problematic cu totul inedit.

Unul dintre elementele esenţiale, definitorii ale acestui tablou îl constituie faptul că 14 ţări ale lumii, în care trăieşte o treime din populaţia a trei continente, au păşit pe o nouă cale — calea socialismului şi comunismului —, că sarcinile făuririi noii orînduiri se înfăptuiesc în condiţii de o mare diversitate şi în forme variate corespunzător stadiului de dezvoltare şi particularităţile diferitelor ţări. In lumea de azi şi-a lărgit rîndurile şi a căpătat un rol tot mai însemnat în dezvoltarea socială clasa muncitoare; şi-au sporit în mod considerabil influenţa politică detaşamentele de avangardă ale proletariatului — partidele comuniste şi muncitoreşti. Tezaurul mişcării comuniste şi muncitoreşti s-a îmbogăţit cu noi forme şi metode de luptă revoluţionară. S-a declanşat o uriaşă mişcare de redeşteptare naţională a popoarelor; sub loviturile luptei de eliberare naţională s-a destrămat sistemul colonial al imperialismului, pe ruinele fostelor imperii coloniale au apărut zeci de state noi. S-au produs schimburi însemnate şi în structura socială, în rolul statului, în raporturile de clasă. In lupta împotriva monopolurilor, a imperialismului, pentru progresul societăţii şi apărarea păcii s-au angajat noi şi noi forţe sociale — ţărănimea, păturile mijlocii ale populaţiei, cercuri largi ale intelectualităţii, mase de femei, tînăra generaţie. Se creează noi premise *obiective* pentru lichidarea orînduirii capitaliste şi formarea unui tip modern de societate socialistă.

O trăsătură caracteristică şi inedită a epocii actuale este participarea tot mai intensă la rezolvarea problemelor vieţii internaţionale a ţărilor mici şi mijlocii, care păşesc cu vigoare în arena politicii mondiale, se ridică împotriva dominaţiei şi asupririi pentru afirmarea dreptului tuturor popoarelor la dezvoltare de sine stătătoare. Un element fundamental, nou, al realităţilor contemporane este schimbarea radicală a raportului de forţe pe plan mondial în favoarea forţelor socialismului şi progresului, a frontului antiimperialist.

Printre schimbările esenţiale care s-au produs în ultimele decenii în lume, cu ample implicaţii asupra tuturor laturilor existenţei materiale şi spirituale a omenirii, trebuie relevată, profunda revoluţie ştiinţifică şi tehnică mondială, marele progres al cunoaşterii umane. Revoluţia ştiinţifico-tehnică mondială (care, printre altele, a creat un sistem larg, suplu de comunicaţii de masă, de propagandă şi influenţare politico-ideologică foarte eficient), are urmări radicale şi directe nu numai asupra politicului şi economicului, a instituţiilor sociale, a sistemelor de norme şi valori, dar şi asupra conştiinţei şi psihologiei contemporanilor noştri, asupra angajării lor conştiente în acţiunea pentru progres social.

Pentru toţi gînditorii marxist-leninişti înţelegerea şi explicarea ştiinţifică a *realităţilor* social-politice, economice, cultural-ştiinţifice ale lumii contemporane nu constituie un simplu divertisment intelectual sau un lucru facultativ, ci o obligaţie şi necesitate vitală, atît pentru ştiinţa, cît şi pentru practica politică revoluţionară. Inestimabilele valori ale concepţiei generale marxist-leniniste se dezvăluie numai în prezenţa unei gîndiri independente, lucide şi responsabile care nu se autoconsideră infailibilă, nu-şi atribuie anticipat funcţii apologetice de conjunctură s-au programatice „de pompierat" ideologic, ci se angajează cu fermitate să realizeze ceea ce este esenţial în teoria şi acţiunea revoluţionară: crearea, promovarea, apărarea cu convingere a valorilor teoretice, politice, ideologice, filozofice şi etice care să ajute direct la victoria clasei muncitoare, a socialismului şi comunismului.

In condiţiile contemporane, calitatea de marxist-leninist implică mai mult decît oricînd dorinţa şi capacitatea de „a aborda cu curaj, fără idei preconcepute, noile realităţi, a trage toate concluzii care se impun din acestea pentru lupta revoluţionară... Numai pe această cale se vor putea depăşi tendinţele de stagnare şi dinamiza gîndirea revoluţionară, se va asigura, în condiţiile de astăzi, dezvoltarea marxism-leninismului, afirmarea lui ca o adevărată forţă motrice a transformării societăţii. (Nicolae Ceauşescu, *Lenin şi edificarea societăţii socialiste*, revista „Problemele păcii şi socialismului", nr.5/1970).

Practica a demonstrat că nu există şi nu poate exista un depozitar infailibil al învăţăturii marxist-leniniste. Prin însăşi specificul ei, activitatea de creaţie a valorilor teoretice, ideologice şi politice nu admite tendinţe de uniformizare a gîndirii, sau vreun for anume de decretar al adevărurilor în ştiinţele sociale şi umanistice. Singura cale pentru descoperirea, dezvoltarea şi confirmarea acestor adevăruri este practica socială, revoluţionară a maselor, este stimularea şi desfăşurarea largă a discuţiilor ştiinţifice, ideologice principale.

Critica părerilor greşite, disputelor nu trebuie să ducă în nici un caz la încătuşarea gîndirii vii, creatoare, la înăbuşirea spiritului de investigaţie ştiinţifică. Dimpotrivă, ele trebuie să conducă la stimularea eforturilor spre descoperirea unor soluţii mai bune pentru problemele într-adevăr complicate şi numeroase pe care le ridică făurirea societăţii socialiste, perfecţionarea ei continuă şi necesară. „Dacă socialismul nu va parveni să stăpînească noile probleme teoretice puse de întreaga civilizaţie contemporană şi să înţeleagă aspectele sale sociale şi umane, el va fi neputincios în viitoarele confruntări de idei; adevărurile anterioare se vor transforma în fraze goale şi astfel ideile cele mai umaniste ale întregii istorii vor pierde inevitabil, în cursul revoluţiei tehnico-ştiinţigice, eficacitatea) lor practică". (Radovan Richt

„Cerinţa multilateralităţii —, scria Lenin — ne fereşte de greşeli şi de anchilozare" *(Opere alese*, Vol. 3 pag. 553). Prevenind împotriva confundării dialecticii materialist-istorice cu *eclectismul* „mort şi lipsit de conţinut", cu *relativismul* sceptic izvorît din „practicism mărunt şi ignoranţă faţă de teorie", Lenin a recomandat insistent să se ia întotdeauna în consideraţie interacţiunea dialectică dintre obiectiv şi subiectiv, economic şi politic, spontan şi conştient, ideologic şi psihologic; în mod cu totul deosebit a stăruit el asupra necesităţii că în abordarea şi soluţionarea teoretică şi practică a problemelor revoluţiei şi construcţiei socialismului, comuniştii să se călăuzească după principiul *unităţii dialectice obiective dintre general şi particular, dintre latura naţională şi cea internaţională a luptei de clasă a proletariatului*, fără a absolutiza metafizic sau subordona după criterii programatice vreuna din laturile acestor categorii esenţiale ale ştiinţei şi practicii politice marxist-leniniste.

Asupra acestei chestiuni merită să stăruim, ţinînd seama de faptul că uneori, invocîndu-se chiar numele lui Lenin, se încearcă a se deprecia şi ignora rolul şi importanţa particularului, sub cuvînt că el este „neprincipal", „secundar"; totodată se încearcă a se prezenta naţionalul ca o valoare politică negativă prin identificarea sa abuzivă cu „naţionalismul" şi „îngustimea naţională". Nici orientarea fundamentală teoretico-politică a lui Lenin, nici practica vie a revoluţiei şi construcţiei socialiste nu validează asemenea interpretări şi poziţii. Realitatea este că Lenin a înţeles profund şi a afirmat cu toată limpezimea că *„generalul nu există decît în particular, prin particular: orice particular este (într-un fel sau altul general"* (*Opere complete*, vol. 29, pag. 298). El a înţeles că particularităţile naţionale, economice, social-politice, culturale, psihologice reprezintă, în procesul revoluţiei şi construcţiei socialiste, nu un simplu „detaliu", o „cută" sau o „scamă" pe ţesătura evenimentelor istorice, ci forma vie, concretă, autentică în care *fiinţează, se manifestă şi totodată se îmbogăţesc* legile generale, obiective ale dezvoltării sociale.

Stadiile diferite de dezvoltare social-economică de la care au pornit ţările socialiste, numeroasele lor particularităţi specifice au generat o mare varietate a căilor de înfăptuire a sarcinilor revoluţiei şi construcţiei socialiste. S-a verificat prin experienţa unui mare număr de state că în revoluţia şi construcţia socialistă, *generalul şi particularul formează o unitate dialectică indestructibilă*.

O unitate dialectică şi o interdependenţă organică există, de asemenea, între interesele naţionale şi cele internaţionale ale clasei muncitoare, ale socialismului, care în nici un caz nu pot fi opuse sau subordonate unele altora. Unica perspectivă şi soluţionare justă, cu adevărat marxist-leninistă a acestei probleme, este promovarea *unităţii, împletirii* armonioase dintre interesele naţionale şi cele internaţionale ale celor ce muncesc, respectarea neabătută a principiilor de relaţii între ţările socialiste, între partidele comuniste şi muncitoreşti: egalitatea în drepturi, independenţa şi suveranitatea, neamestecul în treburile interne, solidaritatea internaţionalistă.

Evoluţia lumii contemporane demonstrează că îmbinarea armonioasă a intereselor naţionale cu cele internaţionale condiţionează desfăşurarea cu succes a luptei revoluţionare a partidelor comuniste şi muncitoreşti, a operei de construire a socialismului şi comunismului

PETRU PANZARU

GEMENII ŞI GENETICA

Este bine cunoscut faptul că la specia umană, spre deosebire de alte mamifere superioare, naşterile sînt de regulă singulare, adică de fiecare dată se naşte cîte un copil, care poate fi de sex masculin sau feminin. Cu toate acestea, se cunosc numeroase cazuri cînd şi la om naşterile pot fi gemelare; se pot naşte la fiecare dată cîte doi sau mai mulţi copii, care pot fi de acelaşi sex sau de sexe diferite. Copiii care se nasc o dată la o singură naştere se numesc gemeni, ei pot fi monozigoţi sau dizigoţi.

După cum am arătat mai sus, naşterea gemelară este un fenomen obişnuit pentru cele mai multe mamifere, la care de obicei, la fiecare ovulaţie sînt eliminate mai multe ovule, şi fiecare vor fi fecundate de cîte un spermatozoid.

La primate (maimuţe), inclusiv la om, la fiecare ovulaţie se elimină un singur ovul, care este fecundat de un spermatozoid. Totuşi, şi la om se întîmplă ca în timpul ovulaţiei să se elimine mai mult decît un ovul (fenomen numit poliovulaţie). In asemenea împrejurări, prin fecundarea fiecărui ovul cu cîte un spermatozoid, vor rezulta gemeni cu aceleaşi caractere ereditare ca şi fraţii, putînd avea acelaşi sex sau sexe diterite. Aceştia sînt gemeni dizigoţi, la care diferenţele morfologice sînt evidenţiate.

Apariţia gemenilor monozigoţi se datoreşte unui fenomen de poliembrionie. In acest caz, fecundarea este singulară (un singur ovul este fecundat de un singur spermatozoid), se formează un singur ou (zigot). Acesta însă se divide în două sau mai multe părţi şi fiecare parte generează un individ. Fiecare individ este întru totul asemănător genetic celorlalţi fraţi.

In naşterile gemelare, unde o singură dată se nasc doi copii, fenomenele de poliovulaţie şi polioembrionie se întîlnesc separat; aceste fenomene se pot petrece simultan la o singură naştere gemelară, în cazul în care sarcina gemelară este mai mare decît doi copii.

Astfel, sarcinile trigemelare se pot forma prin două c fie că un ovul se divide în două şi sincron este fecundat un alt ovul, (deci poliembrionie şi poliovulaţie); fie că sînt fecundate în acelaşi timp trei ovule.

La om s-au înregistrat naşteri şi de cîte patru, cinci, şase şi chiar opt gemeni. In aceste cazuri, posibilităţile de formare a gemenilor sînt explicate după aceleaşi principii ca şi la naşterile trigemelare.

Trebuie să arătăm încă de la început că la om, numărul relativ de gemeni monozigoţi este cu mult mai mare decît la mamiferele superioare.

Este cunoscut faptul că mediul intervine constant în realizarea tuturor caracterelor normale şi patologice la om. Totuşi, pentru a găsi criterii obiective de diferenţiere a rolului ereditaţii şi a rolului mediului, fenomenele trebuiesc analizate mai adînc.

Pentru a putea diferenţia care din acestea sînt rezultatul acţiunii mediului şi care sînt datorate ereditaţii, în ultimul timp se foloseşte în genetica umană tot mai mult metoda studiului gemenilor, ştiinţa numită gemelologie. Prin aceste studii se pot trage concluzii referitoare la rolul jucat de factorii ereditari şi de factorii de mediu în dezvoltarea caracterelor la om.

In articolul de faţă nu ne vom ocupa cu aceste probleme, ci ne vom opri puţin la problema frecvenţei naşterilor gemelare la om. Conform statisticilor efectuate, s-a constatat că de regulă, la 100 de naşteri obişnuite, revine o naştere gemelară, cu alte cuvinte frecvenţa naşterilor gemelare ajunge pînă la 1 la sută. La diferite popoare acest procent variază între 0,5 pînă la 1,5 la sută.

Cei mai mulţi gemeni în Europa se nasc la popoarele nordice — Danemarca, Suedia, Norvegia, Olanda şi Polonia (de la 1,4—1,6 la sută). După frecvenţa naşterilor gemelare între anii 1891 şi 1912, de exemplu, Bulgaria a ocupat locul trei după Danemarca şi Suedia. Mai tîrziu, pînă în 1930, Bulgaria a ocupat locul 7 iar din 1936, pînă în 1966, Bulgaria ocupă abia locul 16 după Belgia şi Australia. Această scădere se explică prin aceea că în Bulgaria în ultimii ani a scăzut mult şi numărul total de naşteri.

Cercetările statistice au arătat că în cadrul naşterilor gemelare numărul naşterilor a cîte doi gemeni are frecvenţa cea mai mare, urmează în ordine cele cu trei, patru, cinci, şase, şapte şi opt gemeni.

Naşterile a cîte patru gemeni sînt de două ori mai frecvente la negri, decît la reprezentanţii rasei albe. La negri, frecvenţa naşterii a patru gemeni se întîlneşte odată la fiecare 240.000 de naşteri.

Cinci gemeni se nasc odată la 50 milioane de naşteri. Intr-o perioadă de 300 de ani (1688—1968) s-au născut mai mult de 60 a cîte cinci gemeni. Majoritatea lor s-a înregistrat în Anglia — 10 cazuri; în Germania — 6 cazuri; în S.U.A. — 5 cazuri; în Italia şi Irlanda — cîte 3 cazuri iar în alte ţări — cîte 1 sau 2 cazuri.

Şase gemeni se întîlnesc numai o dată la 5 miliarde de naşteri. In decurs de 102 ani (1866—1968), s-au înregistrat în total 20 de cazuri de felul acesta. Ultimii şase gemeni, care trăiesc pînă astăzi, s-au născut la 27 august 1965 în Humaite (Brazilia).

Pînă astăzi se cunosc numai patru cazuri de şapte gemeni. Ultimii şapte gemeni, s-au născut la 24 martie 1966 la Bruxelles, din care doi erau băieţi şi cinci fete. Posibilitatea naşterii a opt gemeni deodată, este excesiv de mică, dar, cu toate acestea, astăzi se cunosc trei cazuri de acest fel. Astfel, în statul Ohio (S.U.A.), la 21 august 1872 s-au născut opt gemeni, din care trei erau băieţi şi cinci fete. Tatăl şi mama lor proveneau tot din gemeni, iar bunica născuse de cinci ori cîte doi gemeni. Mama acestor opt gemeni provenea dintr-o pereche gemelară formată din trei fete. Al doilea caz de naştere a opt gemeni este citat în anul 1947 în Şanhai (China); toţi cei opt gemeni erau băieţi. Ultimul caz de naştere a opt gemeni, din care patru erau băieţi şi patru fete, s-a întîmplat în Mexic la 10 martie 1967.

In cîteva ţări există mame cu foarte mulţi copii, adică acelea care au născut mai mult de 10 copii; printre aceste mame, unele provin tot din gemeni. Recordul din acest punct de vedere îl deţine mama cu foarte mulţi copii — Harrington Bormak din Dallas, statul Texas (S.U.A.), care a născut în cei 38 ani de căsătorie, 28 de gemeni — de cinci ori cîte doi, de trei ori cîte trei, odată patru, şi odată cinci gemeni.

Drept tată fenomenal este socotit ţăranul rus Fedor Vasiliev, care a avut 87 de copii gemeni. Prima lui soţie a născut de 4 ori cîte patru, de 7 ori cîte trei şi de 16 ori cîte doi. A doua soţie a născut de două ori cîte trei şi de şase ori cîte doi.

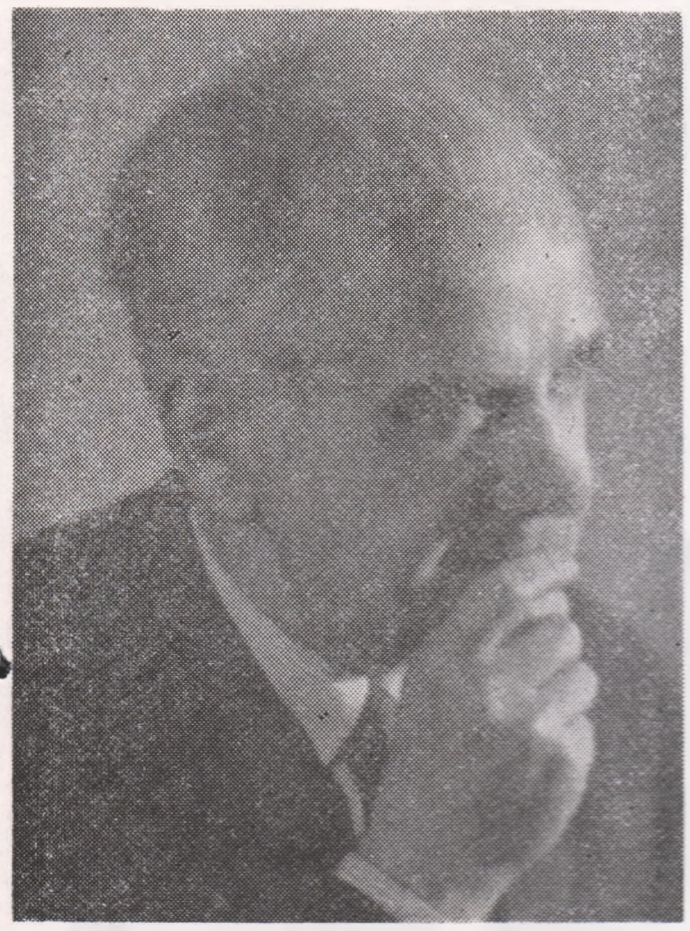
Naşteri gemelare se întîlnesc frecvent în cîteva generaţii la unul şi acelaşi neam, îndeosebi cînd în acest neam mama şi tatăl au fost gemeni.

Problema studiului genetic al gemenilor este o problemă foarte interesantă, care a fost şi este mult folosită în genetica umană. Prin metoda gemenilor (studiul amănunţit al grupurilor gemelare), s-a demonstrat originea ereditară a multor boli.

Dr. TUDOSE IORDACHE

Masa rotundă a „Cronicii"

ÎNTRE REFLEXIE ŞI CALCUL ÎN LOGICĂ



Prof. univ. dr. Petre Botezatu, membru corespondent al Academiei de Ştiinţe sociale şi politice, unul dintre cei mai apreciaţi logicieni din ţara noastră, este autorul lucrării **Schiţă a unei logici naturale,** de curînd apărută în librării.

Prin structura şi valoarea ei, cartea suscită interesul unui mare număr de cititori, specialişti şi nespecialişti.

Revista noastră a invitat la o discuţie, în jurul mesei rotunde, alături de autor, pe prof. univ. dr. docent Vasile Pavelcu, membru al Academiei de Ştiinţe sociale şi politice, prof. Alexandru Triandaf, Valeriu Streinu, cercetător ştiinţific la Centrul de logică Bucureşti, asistenţi universitari Ştefan Papaghiuc şi Ştefan Celmare. Renunţînd la obişnuitele întrebări, discuţia s-a înfiripat spontan, pornind de la ideea cărţii, de la locul ce-l ocupă în literatura de specialitate, de la unele aspecte ale ei, cu totul noi, de la aplicabilitatea şi perspectivele „logicii operatorii".

Valeriu Streinu: Studiile şi cercetările de logică întreprinse de-a lungul a mai bine de două decenii de prof. Petre Botezatu sînt tot atîtea etape ale unui itinerar intelectual întru elucidarea problematicii complexe căreia, în recenta d-sale lucrare intitulată simplu şi modest **Schiţă a unei logici naturale, Logica operatorie,** cată a răspunde.

Pentru ce **logica naturală?** Oare ceea ce limbajul curent al cugetării filosofice şi ştiinţifice contemporane înţelege prin **logică** se referă la altceva decît la acea activitate a gîndirii umane care se enunţă în înţelesuri şi relevă structuri şi forme ale gîndirii ce reflectă realul? Structuri şi forme ce sînt oricînd şi oriunde valabile spre a da seama de **validitatea întru adevăr** a ceea ce se enunţă despre lucruri, despre cunoaştere, despre existenţă?

Logicianul român este în mod evident, în acelaşi timp, conştient că nu se poate renunţa „la gradul de abstracţiune şi de rigurozitate, care sînt proprii logicii moderne, cuceriri ale logicii pe care le adaptează efortului de a construi „un sistem de logică operatorie... o teorie a operaţiilor logice pe care omul le practică în mod spontan". Pe aceasta o consideră „Logica inerentă spiritului omenesc", derivînd „ontogenetic şi filogenetic, din logica acţiunilor omeneşti". Aşadar, pentru prof. P. Botezatu, „Logica rămîne totuşi o ştiinţă a gîndirii" care „trebuie să studieze structura gîndirii, modul cum gîndirea operează efectiv". Intreaga lucrare constituie o expunere a operaţiilor logice ale gîndirii, aplicate elementelor de bază, obiecte logice şi proprietăţile lor, fundamentată logico-matematic, pe logica claselor, i.e. teoria mulţimilor.

Distingînd două operaţii logice fundamentale — operaţia logică tranzitivă şi operaţia logică constructivă — prof. P. Botezatu relevă caracterul de inferenţă al silogismului — modalitate a transferului de proprietăţi generale între clase ce se află în raport de incluziune — reconsiderînd figurile şi modurile silogistice în limbaj operatoriu intensional. „Silogismul reprezintă o operaţie logică efectuată cu clase", prin care se transferă o proprietate de la o clasă la alta. Silogismul este o inferenţă tranzitivă. Elucidînd sensul propoziţiilor eclusive şi exceptive, se construiesc cele două domenii ale logicii operatorii: sistemul LOT — logica operatorie tranzitivă, extindere a silogisticii care cuprinde şi propoziţii exclusive — şi sistemul LOC — logica operatorie constructivă, construirea de obiecte logice dihotomice şi politomice.

Evident, o atare încercare de relevare a procesului natural al gîndirii — încercare teoretică originală, dar nu lipsită de precedente instorice (cf. Logica de la Port-Royal, Sigwart ş.a.) — pune o seamă de întrebări. In primul rînd, dacă nu cumva această încercare nu este decît o variantă de calcul logic pe lîngă altele numeroase deja existente?

P. Botezatu. După cum excelent a remarcat logicianul francez R. Blanché (**Raison et discours,** 1967), în logica simbolică metoda a covîrşit obiectul, ajungînd un scop în sine. Se construiesc „formalisme logoide" pentru satisfacţia de a le construi. Logica naturală s-a născut tocmai ca o reacţie împotriva acestei stări de lucruri, din intenţia de a subordona metoda obiectului. In consecinţă, pentru sistemul logicii naturale preocuparea de forma matematică vine în rîndul al doilea, tema de prim ordin fiind aceea de a reflecta fidel operaţiile logice naturale.

Seducţia pe care o exercită calculele logice este însă astăzi atît de puternică, încît şi logica intuiţionistă (L.E.J. Brouwer) şi logica genetică (J. Piaget), deşi orientate iniţial împotriva excesului de formalism, au sucombat pînă la urmă tentaţiei de formalizare. In această ambianţă epistemologică, n-ar fi de mirare ca şi logica naturală să se preschimbe cu timpul într-un sistem formal. In cartea mea am schiţat un astfel de sistem şi am oferit unele indicaţii pentru amplificarea acestuia. Am încercat astfel să ofer satisfacţii şi amatorilor de formalisme, deşi nu aceasta a constituit dominanta cărţii.

V. Pavelcu: Ideea unei logici naturale mă satisface în primul rînd în calitate de psiholog, deoarece ea ne readuce în cuprinsul realităţilor umane. Prin procesul de matematizare, vrînd nevrînd, logica în timp ce a cîştigat în precizie şi rigoare, s-a îndepărtat de om, putem spune că s-a dezumanizat. Ea s-a expulzat din cîmpul ştiinţelor noologice, trecînd în domeniul disciplinelor matematice. S-au ivit astfel o serie de inconveniente, pe care psihologul le resimte mai dureros. Procesul viu şi amplu al gîndirii umane, care are un caracter atît de personal, angajînd toate resorturile conştiinţei şi chiar ale inconştientului, este redus la dimensiunile unui calcul algebric, în care nu mai apar decît termeni şi relaţii. Hegel a surprins bine acest aspect deficitar. Referindu-se la precursorii logicii matematice (Leibniz ş.a.), el declară că a adopta o astfel de metodă în logică înseamnă a **trata despre concept fără concept** — am spune astăzi a **trata despre înţelesuri fără înţeles.** Posibilitatea mecanizării gîndirii, care suscită entuziasmul unora, trezeşte revolta altora. Nu tăgăduiesc că ambele reacţii sînt justificate şi că deci se impune căutarea unei căi de mijloc. Este aici o veche luptă care se dă între **psihologism** şi **logicism,** între a integra logica în psihic şi a rupe logica de psihic.

Al. Triandaf: In efortul ce-l face logica de a pătrunde procesele gîndirii, prof. P. Botezatu are meritul de a edifica un sistem care să fie expresia operaţiilor logice **real efectuate** de gîndire.

La început, autorul observă că se pot distinge două operaţii logice ale gîndirii: prima e aceea **a transferului proprietăţilor** şi a doua e **construcţia obiectelor logice.**

Folosind aceste două operaţii, se constată că tranzitivitatea se manifestă în analiza silogismului, în timp ce diviziunea şi clasificarea, specificarea şi generalizarea, pot servi la modele de operaţii constructive. Aşa cum observă autorul, diviziunea constă în construcţia speţelor pornind de la gen, în timp ce clasificarea realizează construcţia genului, pornind de la speţele sale. Pe de altă parte, prin specificare se construieşte spiţa din unul din genurile sale şi prin generalizare, se construieşte genul din una din speţele sale.

Toate acestea se petrec în logica claselor — dar depăşind logica claselor şi cu scopul ca astfel de operaţii să se aplice oricăror obiecte logice, nu numai claselor, autorul introduce două noţiuni ce mi se par deosebit de importante pentru întregul sistem, anume: „extensiune generalizată" şi „intensiune generalizată" — obţinînd pe această cale resortul necesar edificării logicii operatorii.

Folosind aceste operaţii, anumite capitole ale logicii pot fi interpretate sub un aspect cu totul nou şi original, permiţînd intuirea mai viguroasă a proceselor gîndirii.

Dar nu numai atît: logica matematică, prin caracterul ei abstract şi necesităţile axiomatizării, se îndepărtează de multe ori de procesul real corespunzător al gîndirii.

E suficient să amintesc că multe constante logice ca conjuncţiile: „sau", „şi", cît şi „implicaţia" — au sensuri diferite în logică şi în vorbirea curentă.

Logica propusă de autor prezintă o mai adecvată mulare a logicii pe procesele reale ale gîndirii.

Ştefan Papaghiuc: Contextul actual al dezvoltării logicii deschide, într-o anumită măsură, calea artificialismului, cale ce duce implicit la ruperea, la trecerea pe un plan secundar a legăturii cu operaţiile logice naturale ale intelectului. Logistica pare să fie pur şi simplu ispitită de crearea a noi sisteme, ceea ce poate deveni un scop în sine. Din aceste motive, anticipînd, logicianul francez E. Gablot, adresîndu-se matematicienilor, spunea: „Matematicianului îi place să dea obiectelor logice aspectul şi expresia formulelor, pentru că aceasta corespunde ştiinţei sale. Dar el nu se gîndeşte că ceea ce-l interesează pe logician sînt operaţiile spiritului care construieşte şi transformă aceste formule.. Doctrina dv. poate să nu fie falsă, dar ea inventează o artă de a raţiona în loc să dea o teorie a raţionamentului uman". (**Traité de logique,** p. 208—209). Putem deci spune că, deşi matematicianul mînuieşte cu o abilitate demnă de toată admiraţia formulele sale, nu rezolvă fondul problemei, nu ne indică nimic despre felul „cum gîndim".

Apariţia în această situaţie a unei lucrări de originalitatea şi ţinuta ştiinţifică a celei despre care discutăm răspunde unei necesităţi a dezvoltării logicii pe plan mondial, realizează depăşirea hiatusului ivit între logica clasică şi cea simbolică. Numai analiza operaţiilor logice permite dezvăluirea celor mai intime, mai fireşti procese ce au loc pe planul gîndirii în intenţionalitatea sa cognitivă. Intreaga gîndire, instituită ca subiect al cunoaşterii, vizează obiectul, cucerirea acestuia prin investigarea sa. Operaţia logică este tocmai mijlocul cel mai important al gîndirii de a realiza acest deziderat, de a se pune în evidenţă ca factor activ al dialecticii obiect-subiect.

P. Botezatu: Logica matematică, în afară de interesul în sine pe care-l suscită ca arhitectură cutezătoare, s-a impus prin implicaţii teoretice şi tehnice. Ea s-a constituit în primul rînd ca o logică a matematicii şi apoi s-a încorporat în procesele tehnologice automatizate. Aceste succese incontestabile şi impresionante nu trebuie însă să ne facă să uităm că porţiuni vaste din activitatea umană au rămas descoperite. Nu s-au matematizat toate disciplinele ştiinţifice şi nu s-au automatizat toate activităţile practice. Poate că nu este nici posibil şi nici recomandabil ca acest proces dublu ce caracterizează civilizaţia modernă să cucerească omul şi societatea în întregime.

Cred că sistemul de logică naturală pe care îl propun este capabil să ia în stăpînire această ţară a nimănui. Logica clasică poate încă aduce servicii, dar ea s-a anchilozat în fragmentul elementar al logicii claselor şi al logicii propoziţiilor. Dar noi nu gîndim numai cu clase sau cu propoziţii, ci operăm şi cu alte feluri de obiecte: totalităţi, fenomene, numere ş.a. Cînd tehnicianul se străduieşte să descopere defectul unui aparat care nu mai funcţionează, cînd medicul încearcă să depisteze organul afectat, cînd chimistul se chinuieşte să stabilească compoziţia unei substanţe, cînd fizicianul cercetează structura nucleului atomic, toţi aceştia gîndesc relaţii de la întreg la parte în variatele lor conexiuni logice. Studiul logic al acestor relaţii este **mereologia** (logica totalităţilor), pe care a iniţiat-o St. Lesniewski în 1916, dar care continuă să fie absentă din paginile manualelor de logică. Oriunde avem de investigat structuri — şi unde nu avem? — sîntem siliţi să operăm cu noţiunile de întreg, parte şi element. Ştiinţe, ca biologia, geografia, geologia, chimia, operează în primul rînd cu totalităţi, iar capitole importante din alte ştiinţe sînt consacrate structurilor; structura materiei în fizică, structura limbii în gramatică, structura gîndirii în logică etc. etc. Afară de aceasta, relaţiile întreg-parte intervin permanent în activitatea practică a omului. Fabricerea unui obiect, folosirea, întreţinerea şi repararea lui introduc relaţii mereologice.

Categoriile general-particular-singular deţin, după cum se ştie, un rol primordial în procesul de cunoaştere. Cred a fi dovedit că, alături de acestea, se impun atenţiei noastre şi categoriile de întreg-parte-element. In cercetarea ştiinţifică, după cum şi în activitatea practică, acestea susţin un rol capital şi ne obligă astfel să cunoaştem secretele mereologiei. In concluzie, îmi exprim convingerea că introducerea noţiunilor de mereologie în învăţămîntul teoretic şi tehnic ar fi deosebit de utilă.

V. Streinu: In al doilea rînd vine întrebarea dacă logica operatorie — astfel înţeleasă şi aplicată — nu constituie fie o încercare de reformă a logicii fie o viziune sui generis asupra logicii?

Petre Botezatu: Fireşte, faţă de tendinţele dominante ale logicii contemporane, invitaţia la logica naturală poate să constituie o notă discordantă pentru mulţi specialişti, o veleitate de amendare a logicii. In realitate este vorba de restaurarea unora din cele mai valoroase tradiţii ale logicii. In toate timpurile au existat spirite preocupate să surprindă mecanismul real al gîndirii logice. Putem afirma că naturalismul şi formalismul în logică s-au înfruntat şi încrucişat în dese rînduri, cu victorii de o parte şi de alta. Dar nu numai reînvierea unor tradiţii urmărim, ci totodată şi închegarea lor într-un sistem cuprinzător, cu teme noi şi soluţii inovatoare. Asemenea lui R. Blanché, nu predicăm nici deviza „Inapoi la Aristotel", dar nici cufundarea în logistică. Ca şi acesta, ne temem să nu ni se impute că ne-am aşezat între două jilţuri. Dificil este faptul că ne-am străduit să înnodăm firele a două eminente tradiţii (Aristotel cu Leibniz), care, din nefericire, sînt astăzi divergente.

Valeriu Streinu: In al treilea rînd este întrebarea dacă teoria silogistică, în termenii logicii operatorii, constituie realmente un progres faţă de silogistica aristotelică sau faţă de viziunea modernă a silogisticii (cf. Lukasiewicz, Patzig ş.a.)

P. Botezatu: Silogistica operatorie constituie, mi se pare, un pas înainte şi faţă de silogistica clasică şi faţă de silogistica modernă. In raport cu prezentarea aristotelică, silogistica operatorie extinde şi completează domeniul, introducînd propoziţiile exclusive. Acestea posedă o mare însemnătate teoretică şi practică, ca unele care exprimă relaţiile univoce, atît de frecvente în desfăşurarea gîndirii. Afară de aceasta, silogistica este extinsă din domeniul claselor în acela al totalităţilor, al fenomenelor etc., adică oriunde există ceea ce matematicienii numesc o „ordine parţială". Faţă de contribuţiile moderne apare avantajul interpretării operatorii şi folosirea „deducţiei naturale" (care ne dispensează de prezenţa axiomelor).

V. Pavelcu: Am impresia că logica naturală navighează cu abilitate între Scila şi Caribda, evitînd ambele extreme. Ea nu este străină de severitatea formelor, legile ei fiind obţinute prin calcule logice stringente, ceea ce îi aşează un fundament demonstrativ în stilul logicii moderne. Dar aceasta constituie doar îmbrăcămintea formală. Sub această coajă, pulsează înţelesurile, cum circulă seva într-o plantă; o proprietate se deplasează de la un obiect la altul, un obiect se făureşte din altele. Gîndirea reală este o suită de operaţii, pe care logica naturală încearcă să le descrie şi să le codifice. Aceasta este în deplină concordanţă cu rezultatele la care a ajuns psihologia genetică şi logica genetică, prin cercetările decisive ale lui Pierre Janet şi J. Piaget. Operaţiile intelectuale derivă la origine din acţiuni, sînt de fapt „acţiuni interiorizate". Aceasta explică trăsătura operatorie a gîndirii logice şi impune ca logica naturală să fie operatorie. De la acţiune la operaţii, de la operaţii la forme, acesta este drumul care trebuie parcurs pentru a înţelege structura gîndirii logice. **Schiţă a unei logici naturale** ne întoarce de la forme la operaţii, dizolvă jocul formelor abstracte în dialectica operaţiilor concrete, înaintînd astfel cu un pas pe calea inteligibilităţii structurilor.

Şt. Celmare: Opus sistemului logicii care se dezvoltă plecînd de la relaţii alese arbitrar, cum sînt disjuncţia, implicaţia ş.a., profesorul Petre Botezatu construieşte un sistem logic, reprezentînd teoria operaţiilor logice, pe care le efectuăm în mod natural în gîndire.

Autorul precizează că aceste operaţii oglindesc „necesităţi ale practicii, care s-au impus omului de la începuturile sale. Intr-adevăr, în activitatea sa practică, omul s-a aflat deseori în una din următoarele două situaţii: sau a întîlnit un obiect nou, sau a vrut să creeze un obiect nou". In primul caz a transferat obiectului nou proprietăţile obiectelor înrudite (operaţia logică tranzitivă), în celălalt caz a construit obiectul nou din obiectele date (operaţia logică constructivă).

Al. Triandaf: In altă ordine de idei, cunoscînd că autorul face parte, în calitate de conducător, din „cercul de logică de pe lîngă Universitatea din Iaşi", am convingerea că lucrarea domniei sale va inspira noi şi bogate cercetări de logică în cadrul cercului. Ele pot constitui puncte de plecare ale celor mai moderne cercetări ştiinţifice şi pe lîngă aceasta, au şi o mare valoare practică.

Activităţi cu totul recente, ca: cibernetica, calculele automate, ordinatoarele etc. se sprijină pe logica matematică şi nu-s decît realizarea tehnică a unor procese logice.

Valeriu Streinu: Nu putem însă încheia acest schimb de opinii fără a sublinia aportul logicii operatorii, propusă de prof. P. Botezatu, în dezvoltarea logicii contemporane. Logica naturală are la bază diferenţierea logicii formale pe obiecte logice, asupra cărora intervine gîndirea umană prin cele două operaţii. Această idee ni se pare a exprima teza dialecticii materialiste, potrivit căreia conţinutul are un rol determinant în faţa formei.

Petre Botezatu: După cum am subliniat în una din intervenţii, ideea unei logici naturale nu a germinat insolit, pe un teren virgin, ci a crescut organic pe un fond îndelung elaborat. Este o idee care a plutit în atmosfera spirituală a unor epoci şi care uneori a izbutit chiar să se materializeze, dacă nu în sisteme, cel puţin în conceptualizări parţiale, în aspiraţii şi tendinţe. In mişcarea logică a contemporaneităţii, în care se agită direcţii atît de divergente, această idee s-a încorporat paralel şi independent în mai multe doctrine, concomitent cu a noastră: logica operatorie a lui J. Piaget, logica reflexivă a lui R. Blanché ş.a. Aceste teorii au în comun doar aspiraţia către natural în logică, realizările deosebindu-se radical una de alta. Convergenţa eforturilor denotă însă o stare de spirit, sentimentul comun că există un vid care se cere saturat. Este deci natural să ne preocupe logica naturală. Cu străduinţi perseverente şi unite se va descoperi într-o zi calea optimă de asociere organică a analizei reflexive cu expresia matematică, asociere care să traducă fără să trădeze originalitatea operaţiilor logice.

AL. I. FRIDUŞ

T. S. ELIOT ŞI TRAGEDIA GREACĂ

Mai mult decît o prelucrare şi modernizare de mituri şi acte faptice întîlnite în tragediile antice, teatrul lui T. S. Eliot este o expunere a propriei viziuni despre lume, brodată pe intrigi a căror semnificaţie este redusă la maximum.

Nu înseamnă că piesele dramaturgului englez ar fi mai puţin înrudite cu cele ale lui Eschil, Sofocle sau Euripide. De fapt, reluarea unui mit nu implică numaidecît fidelitate.

In „Din jale se întrupează Electra" O'Neill repovesteşte legenda Atrizilor, de data aceasta în context american, reducînd forţa fatalităţii, transferînd-o în psihologia caracterelor. Descrise cu o vădită tentă freudiană şi biologizantă, personajele pierd din nobleţea lor originară, devin oarecum melodramatice, ceea ce nu scade totuşi rezonanţa lor elenă. „Muştele" lui J. P. Sartre păstrează fabula Orestiei ca şi solitudinea lui Oreste în îndeplinirea misiunii sale, în actul menit să-l realizeze. Dar atmosfera e departe de a fi solemnă, imaginile ultime lasă un gust vîscos, anti-cathartic, un sentiment acut al frustării complet opus impresiei de ordine universală, degajată de orice tragedie eschileană sau sofocleică. „Antigona" de Jean Anouilh este o pledoarie pentru libertatea umană, pentru acţiune ca ultim şi decisiv test în cunoaşterea unui caracter. Axa mediană este mutată în planul etic, la fel ca şi în „Electra" de Jean Giraudoux. Dramele, intelectualizate excesiv, sînt văduvite de patosul originar dar păstrează totuşi nobleţea spirituală şi setea de absolut a eroinelor elene. Jean Cocteau dă pieselor sale de inspiraţie mitologică („Antigona") valenţe contemporane, integrîndu-le „ritmului epocii noastre". Spre deosebire de autorii citaţi anterior, el recurge la o ruptură metafizică, în sensul că modifică vechile mituri prin anti-climaxuri şocante („Orphée").

Oricît de artificială ar părea comparaţia, T. S. Eliot, deşi n-a folosit direct mitul atic, poate fi apropiat de Sartre sau Cocteau. Toţi au respectat o indicaţie a lui Aristotel: „In tragedie, autorii sînt ţinuţi să folosească numele transmise de tradiţie pentru motivul că ce-i cu putinţă, cîte s-au întîmplat însă, e evident că-s cu putinţă, e lesne de crezut. Cîte nu s-au întîmplat însă nu ni se par nici cu putinţă, cîte s-au întîmplat însă, e evident că-s cu putinţă altminteri nu s-ar fi întîmplat...." („Poetica", pag. 1451 b).

Dar nu toţi au înţeles că punctul nodal al oricărei tragedii antice constă în capacitatea de „a stîrni mila şi frica, săvîrşind curăţirea patimilor". După cum am văzut, Sartre şi Cocteau au urmărit efecte exact contrarii. O'Neill, Anouilh, sau Giraudoux au urmat fidel firul mitului, dar încercarea de actualizare poartă amprenta vizibilă a viziunii lor şi frînge grandoarea poeziei antice. După cum eroii eleni reprezintă multiple ipostaze ale lui Dionysos, eroii lui T. S. Eliot sînt ipostaze mereu înnoite ale fiinţei divine, luptînd cu duşmanii externi fiinţei lor dar cel mai ades, cu propriile lor incertitudini. Suferinţa nu constituie nici pe departe o opţiune pentru suferinţa în sine. Atît la greci, cît şi la dramaturgul englez, ea semnifică înţelegerea absolută, apropierea omului de divinitate.

Un considerabil aport în crearea unei atmosfere solemne îl are corul, care scade tensiunea emoţională a celor întîmplate şi adaugă o pronunţată undă de lirism. Ca şi în tragediile lui Eschil, corul „Asasinat în catedrală" are la început menirea să incite curiozitatea publicului, prevestind sosirea unei primejdii iminente. Versurile lungi, punctate de repetiţii şi interogaţii măresc teroarea aşteptării: „Aici să poposim, aproape de Catedrală. Aici să aşteptăm. / Sîntem mînate de pericol? Oare conştiinţa siguranţei ne mînă paşii / Spre catedrală? Ce pericol poate exista / Pentru noi, sărmane femei din Canterbury?

Alteori corul urmăreşte un efect contrariu — intervine în acţiune cu probleme cotidiene, distrugînd voit continuitatea şi tensiunea. Replicile sale sînt atunci scurte şi tăioase, în izbitor contrast cu monotonia tonului precedent: „Cunoaştem împilarea şi chinul/ Cunoaştem jecmănirea şi violenţa,/ Lipsa, boala,/ Bătrîna fără adăpost iarna/, Copila fără hrană, vara..."

Deşi pe deplin conştient de acest şir interminabil de inechităţi sociale, corul acceptă ordinea stabilită, înţelegînd că orice revoltă ar fi zadarnică:

Omul trebuie „doar să aştepte şi să vadă", să se supună necesităţii (la greci anánke). La ce bun să te împotriveşti războiului, cînd el, la fel cu toate celelalte lucruri lăsate de zei, are un rol bine determinat.

Corul din „O reuniune de familie" diferă esenţial de corul femeilor din „Asasinat în catedrală". Nu mai are aceeaşi pondere în acţiune şi este format chiar din personajele piesei: mătuşile lui Harry Ivy şi Violet şi unchii lui Gerald şi Charles. Drama pierde astfel din obiectivitate şi lirism, dar se pare că însuşi stagiritul a conceput lucrurile ca atare: „Corul trebuie socotit şi el, ca oricare dintre eroi, un element al întregului; trebuie prin urmare să ia parte la acţiune..." (*Poetica*, 1456 a.

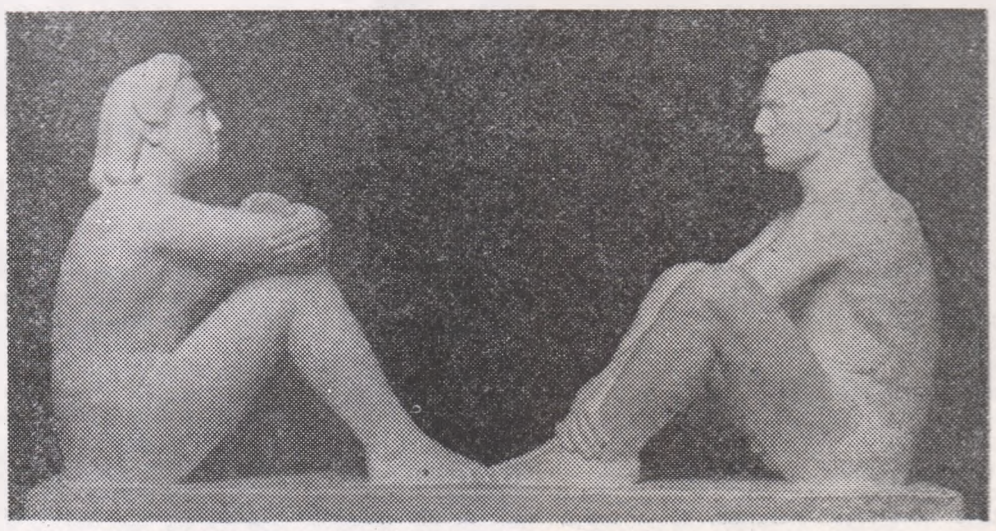
In the Cocktail Party rolul corului este preluat de Oaspetele Necunoscut. Acesta nu mai are spectaculozitatea scenică a corului din *Asasinat în catedrală*; este un personaj ca oricare altul implicat din proprie iniţiativă în desfăşurarea faptelor; nu mai este un spectator obiectiv şi imparţial, creînd atmosferă şi interpretînd evenimente; nu se mulţumeşte numai să prezică ci intervine direct în viaţa eroilor, acţionînd ca un fel de Moira. El prevesteşte moartea Celiei şi o readuce în mod misterios pe Lavinia. Tot el afirmă că trebuie să ne obişnuim cu gîndul că sîntem străini în ochii celorlalţi şi că sîntem nişte străini chiar pentru noi înşine. Ceea ce ne apropie unul de altul, nu este decît această însingurare.

Corul nu este singurul element formal preluat de T. S. Eliot din teatrul elen. Alte mijloace scenice vin să i se alăture şi să facă apariţia sa impunătoare şi convingătoare.

In *Asasinat în catedrală* este strict respectată clasica regulă a unităţii de loc şi acţiune. *In Reuniune de familie* sînt introduse Furiile şi Eumenidele. Ca şi în *Orestia* lui Eschil, Furiile sînt agenţii necesari al ispăşirii, ispăşire care în acest caz vine înaintea crimei. Eumenidele, cum remarcă Philip R. Headings sînt „forţe morale neechilibrate" care cer ca păcatul să fie ispăşit înainte ca „echilibrul să poată fi restabilit". Eumenidele şi Furiile crează totuşi o notă discordantă în unitatea piesei. Prezenţa lor se motivează doar prin rolul ce îl au în susţinerea credinţei greceşti, că păcatul unui tată trece implacabil asupra urmaşilor şi devine blestem de familie. Motivul păcatului şi al ispăşirii revine cu aceeaşi intensitate şi în *Secretarul particular*.

T.S. Eliot aplică fidel în toate dramele sale motivaţia tragediilor elene luate drept model: *Orestia*, lui Eschil, *Ion* a lui Euripide şi respectiv *Oedip* la Colona de Sofocle.

NEONILA NEGURA
SORIN PIRVU



GUSTAV VIGELAND: „bărbat şi femeie şezînd"

CLARENCE DAY: TATA ŞI BARCA

Tata spunea adesea că cea mai mare enigmă a cheltuielilor casei consta în faptul că oscilează, în sus şi în jos, de la o lună la alta. „Se spune că după un timp o să cunoască şi ele o regulă, ca să le poată omul planifica, dar deocamdată nu ştiu niciodată ce mă aşteaptă luna viitoare".

Mama spunea că nici ea singură nu ştie, aşa merg ele.

„ — Dar nu merg ca să zici că pot merge aşa în continuare, Vinnie", spunea tata. „Şi-n afară de asta nu mai pot îndura".

Mama spunea că nu înţelege ce-ar putea face dar ţinea morţiş că aceste cheltuieli mari nu înseamnă nicidecum că-i o risipitoare.

„ — Dar, înseamnă mai mult ca sigur că ai cheltuit aiurisit de mulţi bani", spunea tata.

Mama îl privea cu îndărătnicie. Nu putea tăgădui, totuşi, şi-i spunea doar că nu-i fair.

Pentru ea povestea asta era adesea ceva desnădăjduitor, dar n-a fost niciodată zdruncinată. Nu se temea nici de tata nici de altcineva. Era o femeie dîrză, capabilă să reziste oricărui tiran. Îşi pierdea curajul de a lupta numai cînd nu avea conştiinţa curată. În privinţa asta tata avea întîietate căci niciodată n-a suferit pentru că ar fi avut conştiinţa încărcată. Şi că era tiran, de asta n-a fost conştient niciodată. Se considera un persecutat, care se mulţumeşte cu puţin şi care dă dovadă de cel mai mare calm în înfruntarea cu cele mai nelogice fiinţe cum e mama. Marele avantaj al mamei era că avea o prezenţă de spirit mult mai mare. Încercările tatălui de o modela după chipul său s-au lovit de excepţionala ei abilitate.

Cînd cheltuielile casei începură a zbura vertiginos în sus, tatălui începu să-i fie teamă. Apoi, spunea mama, urlă ca un tigru. Făcea tărăboi şi pe la alţii, dar cînd era cu adevărat înspăimîntat i se putea citi în zbierete o anume îngrijorare.

Apoi, de obicei, măcar pentru un scurt timp, cheltuielile scădeau. Erau însă şi perioade cînd nici un strigăt nu părea a-l ajuta şi asta se întîmpla cînd lună de lună, dintr-un motiv s-au altul, cheltuielile nu încetau să urce. Şi apoi, cînd tata abia se împăca cu realitatea prozaică şi cînd răcnetele se răreau şi privea lumea cu ochi trişti, spre pur şi simpla lui uimire, cheltuielile creşteau deodată.

Mama urmărea toate cheltuielile căci ea era cea care se interesa de toate amănuntele ,iar tata nu ştia niciodată dacă vestea pe care i-o dă este bună ori proastă. In cele din urmă i-o spunea pentru că nu putea ţine nimic pentru el. Şi avea astfel întotdeauna ce regreta.

O urmărea cu cîte o veste bună dar o făcea totdeauna ca un reproş. N-a lăudat-o niciodată cînd cheltuielile scădeau. Apărea în uşă cu o figură ameninţătoare şi spunea: „De cîte ori ţi-am spus că poţi reduce cheltuielile dacă te străduieşti, şi-acum se vede c-am avut dreptate".

Totdeauna atacurile de genul acesta o surprindeau pe mama dar ea nu-şi pierdea capul. Se întreba cu cît a cheltuit mai puţin şi spunea că aceasta-i, desigur, mulţumită bunei ei gospodăriri şi că tata trebuie să-i dea ei diferenţa. In clipele acelea tata se simţea în defensivă şi toată predica pe care avea de gînd să i-o ţină se năruia. Cu cît vorbea mai mult cu atît i se părea mamei că-i este datoare cu bani. Şi avea noroc cînd ieşea din cameră fără să plătească.

Aceasta era singura calitate a mamei şi, decreta tata, ea poate împinge omul la disperare.

O altă calitate era lipsa ei de sistem care se manifesta în mereu alte forme. De multe ori tata îi zicea mamei, de parcă ar fi văzut-o pentru întîia oară; „Pe sufletul meu, acum chiar cred că nu ştii ce-i acela un sistem. Şi nici nu vrei să ştii".

In cele din urmă, inventă ceea ce s-ar putea numi o contabilitate de casă. De cîte ori îi dădea mamei bani o întreba pentru ce are nevoie de ei şi scria într-un bloc-notes unde merge fiecare dolar.

Şi ce rezolva cu asta?

Se uita în bloc-notes: „In douăzeci şi cinci ale lunii trecute ţi-am dat şase dolari pentru un aparat de gătit cafea filtru".

„Da", spunea mama, „pentru că l-ai spart pe cel pe care l-am avut. Ai aruncat cu el după mine".

Tata se întuneca: „Nu despre asta vorbesc. Am vrut doar să precizez, dacă-mi permiteţi".

„Da-i aşa o prostie mare să spargi un aparat ca ăsta, şi era ultimul aparat franţuzesc de acest fel şi cafelei nu-i lipsea nimic atunci cînd l-ai aruncat era la fel ca toate cafelele".

„Nu era la fel", spuse tata, „nu-s barbar să beau o cafea ca aia".

Şi altul franţuzesc n-o să mai găseşti", continuă mama, pentru că magazinaşul ăsta, cum ne-a zis-o Auffermoral, nu mai vinde. Se spune că vama este destul de ridicată şi i-am spus domnului Daval c-ar trebui să-i fie ruşine să vorbească aşa. I-am spus că dacă aş avea eu un magazin aş face în aşa fel încît să nu pot să nu vînd din cauza vămii".

„Dar ţi-am dat şase dolari pentru un samavor nou", repeta tata supărat, „şi acum constat că ai comandat unul în cont la „Lewis and Conger". Asta-i comanda: un ibric din lut ars şase dolari".

„Ţi-am economisit dolarii în felul acesta", spuse mama cu aer de învingător, „aşa că poţi să-mi dai în continuare."

„Dar n-are rost", strigă tata, „ce Dumnezeu, nu vrei să ne înţelegem! Ce-ai făcut cu cei şase dolari?".

„Clare, dragul meu acum nu mai ştiu. De ce nu m-ai întrebat mai demult?".

„Isuse Cristoase!", făcu tata.

„Aşteaptă ,aşteaptă", spuse mama. „Patru dolari şi jumătate a costat umbrela cea nouă despre care ţi-am vorbit, iar tu ai spus că nu era nevoie de una nouă, dar era nevoie de ea şi încă foarte mare".

Tata scoase un creion şi notă în bloc-notes: „Umbrelă nouă pentru V.".

„Asta trebuie să fi fost în săptămîna aceea", continuă mama, „cînd i-am plătit doamnei Tobin pentru cele două zile cînd a spălat rufele. Asta face încă doi dolari, adică şase în total. Aşadar îmi mai eşti dator cu încă cincizeci de cenţi".

„Nu-ţi datorez nimic", spuse tata. „Ai făcut din ibricul meu o umbrelă nouă pentru tine. De cîte ori dau bani pentru ceva, întotdeauna cumperi altceva şi dacă ai de gînd s-o continui aşa nu mai are nici un rost să ţin contabilitatea".

„Aş vrea să te văd cum ai ţine gospodăria fără să cheltuieşti un creiţar", zise mama.

„Nu sînt un sac cu bani", răspunse tata. „Îţi închipui că-i deajuns să bag mîna în buzunar ca să-i şi scot?"

Mama nu numai că-şi închipuia, era ferm convinsă. Tata avea întotdeauna portofelul doldora. Tocmai asta o enerva, ştia că are bani în buzunar şi ei nu voia să-i dea.

„Acum chiar ai putea băga mîna în buzunar ca să-mi dai jumătatea aceea de dolar", spuse. „Imi eşti dator mai mult ca sigur".

Tata declară că nu are nici o datorie de o jumătate de dolar şi încearcă să ia maşina de scris, dar mama îi spuse că nu i-o dă pînă ce nu-i plăteşte. Mai declară că ei nu-i place nedreptatea. Mama spuse că se simte foarte rău că nu are bani niciodată. Trebuie să plătească întotdeauna micile capricii pe care a uitat să le treacă de-o parte şi uite-aşa cade dintr-o datorie într-alta. Aceste maşinaţiuni nevinovate aveau ca urmare faptul că datoriile trebuia să şi le plătească singură, măcar pe cele mai mici. Ele nu ajungeau niciodată în bloc-notesul tatălui sau numai în cazuri foarte rare.

Intr-o dimineaţă veni acasă într-o stare groaznică. „A venit?", o întrebase pe servitoare.

Servitoarea spuse că nu ştie să fi venit ceva sau cineva.

Mama alerga pe scări cu o figură extenuată. Căzu pe pat. Ne-am dus s-o privim: plîngea cu sughiţuri.

Ne-a explicat că a fost la o licitaţie, s-a înfierbîntat şi a cumpărat un ceas cu pendulă pe care nu l-a plătit.

In adîncul sufletului ei mama ştia că nu avea ce căuta la licitaţie. Era pierdută şi cel mai rău lucru era că nu putea să-l cumpere. Cel puţin aşa i se părea. Ceasul avea peste doi metri în înălţime şi ea voia un cu totul alt ceas. Nu era nici pe jumătate atît de frumos cum era cel pe care-l cumpărase domnişoara van Derwent. Şi deschizătura de deasupra cadranului avea o barcă ce nu se observa la prima vedere, o barcă urîtă, care se mişca o dată cu pendula încolo şi-ncoace. I se făcea rău numai cînd se uita la ea. Şi nu avea bani şi la licitaţie i-au spus că-i vor trimite ceasul acasă diseară şi ce-o să spună tata?.

A venit la cină dar pe la mijloc s-a ridicat şi a plecat. Nu se putea stăpîni. Iar cînd o oră sau două mai tîrziu auzi soneria se duse să-i spună tatălui. Dacă ceasul ar fi venit mai devreme ar fi dat naştere la o mare catastrofă, dar acum tata era într-o bună dispoziţie. Şi chiar dacă nu recunoştea, ceasurile erau marea lui slăbiciune. Peste tot în casă erau ceasuri pe care nimeni nu avea voie să le atingă. In fiecare duminică între micul dejun şi liturghie întoarcea toată casa şi îşi meşterea ceasurile sale preferate şi ne vorbea despre particularităţile fiecăruia. Cînd ieşea pe scări şi ceasurile erau potrivite perfect îşi ascuţea urechile ca să le audă pe cît mai multe din ele în speranţa că vor suna toate deodată. Admonesta ceasurile cu trandafiri din camera pentru oaspeţi pentru că au sunat mai devreme, la fel şi pe cele mari din sufragerie pentru că au întîrziat. Aşa se face că în momentul cînd mama îl opri în vestibul pentru a-i arăta ce i-a cumpărat şi tata văzu că-i vorba de-un ceas se îndrăgosti de el şi n-o dojeni.

Mama era desamăgită. Această desamăgire o învinsese. Nu spuse nici un cuvînt. Se îndreaptă clătinîndu-se spre camera ei şi se duse direct la culcare în timp ce tata aşeza lîngă cuier noul ceas de la licitaţie. Barca aceea care se clătina de ici-colo îl fascina.

In româneşte de NICOLAE NICOARA

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