Proletari din toate țările, uniți-vă !

cronica

SĂPTĂMÎNAL POLITIC-SOCIAL-CULTURAL • ANUL V • Nr. 41 (244) • SIMBĂTĂ 10 X 1970 12 PAGINI 1 LEU

CREAȚIE ȘI CREATIVITATE

Prezența, din ce în ce mai vie și mai asiduă, a temei despre creativitate, la congrese și sesiuni științifice, la simpozioane și conferințe, pregătită și susținută de numeroase studii și articole în presă, ne face să ne întrebăm asupra naturii și factorilor acestui interes. Creativitatea a devenit obiect de investigație amplă, cu caracter de actualitate. Ne aflăm oare în fața unei probleme vechi, cu nota de actualitate prelungită, sau a unei probleme noi ?

Printre primele semnalări în literatura științifică a importanței actului de creație, ridicat la treapta genialității, precum și a încercării de a-l explica, se cuvine amintită lucrarea lui F. Galton, „Hereditary genius : an inquiry into its laws and consequences", London, 1869. Renașterea problemei, însă, și iradierea interesului pentru creativitate abia depășesc limitele ultimelor două decenii.

Semnalul de alarmă este dat în Statele Unite. Diversele universități organizează colocvii și congrese pe tema creativității. În decembrie 1952, Universitatea din Ohio invită la un asemenea colocviu filozofi, psihologi, psihiatri, pedagogi și artiști. Iată declarația prof. Carl R. Rogers, invitat la acest colocviu. „Susțin — spune el — că societatea are o nevoie disperată de a vedea individualități creatoare, conducîndu-se în mod creator. Iată de ce trebuie să elaborăm o teorie a creativității, să determinăm natura actului creativ, condițiile în care se produce și modul prin care îl putem dezvolta într-un spirit constructiv. O asemenea teorie poate servi la stimularea și încurajarea cercetărilor în acest domeniu" [1].

În 1954, la inițiativa lui Alex F. Osborn, se crează Fundația educației creative. Se înființează institute cu scopul de a soluționa diverse probleme și de a iniția metode, atît în depistarea creativității cît și în facilitarea acesteia.

Interesul pentru problemă întrece rapid granițele locului ei de naștere, spre a figura pe ordinea de zi a numeroase congrese internaționale europene. De exemplu, în **decembrie** 1967, la Katowice (Polonia) a avut loc simpozionul „Despre creație", cu participarea a numeroși oameni de știință de peste hotare. În ultimii ani și la noi au apărut multe studii și articole adresate nu numai specialiștilor, ci și marelui public. Amintim că, recent, savantul român Henri Coandă sugerează înființarea în Capitală a unui Institut al gîndirii, care să stimuleze și să filtreze creațiile și invențiile românești.

Se poate oare susține că interesul omului pentru activitatea creatoare ar fi o apariție modernă ? Trebuie să deosebim impulsul pentru creație de interesul pentru creație sau reflecția asupra actului creator. Omul, ca orice altă viețuitoare, posedă reflexul „ce este ?", reacția de investigație și surpriză față de nou, răspunsul de mirare la schimbările subite, neașteptate ale mediului. Aceeași atitudine de mirare, amestecată cu sentimentul de admirație, l-a avut și față de realizările deosebite, noi — și mai ales **utile** —

V. PAVELCU

(Continuare în pag. a 10-a)

INTENȚIONALITATEA ARTISTICĂ

Previzibil și imprevizibil în artă ! Iată o temă pe care reacția variatelor categorii de artiști contemporani și unii teoreticieni, o despică aproape fără ezitări în doi poli, obligîndu-i să se așeze, iremediabil și ostil, spate în spate.

Față de coordonatele imprevizibile ale artei, reacția este nelimitat pozitivă, mergînd pînă la un elogiu exaltat. Reacția amintită ne apare firească — și de ce nu ? — **necesară** în măsura în care, prin ea, imprevizibilul este resimțit ca o coordonată vibrantă, **imanentă**, cu totul intimă, a fenomenului artistic însuși, atît din perspectiva creatorului cît și din cea a receptorului. Prefacerile adînci, ca niște mutații în lanț, care au loc în spiritul contemporan, redimensionările de ordin cultural, ce înmormîntează sau împing în umbră formule anacronice, conservatoare, alcătuiesc un teren capabil să sporească elogiul imprevizibilului. Parțial, însă, această exaltare este potențată în mod artificial de unele orientări artistice de ultimă oră, care supun ființa umană — deliberat și programatic — unei măcinări șocante în gol, unei contorsionări silnice și nemotivate a psihicului, unei biciuiri delirante a cuvîntului, a imaginii, care nu mai reușește să spună nimic. Dintr-o asemenea perspectivă, elogiul coordonatelor veritabil imprevizibile ale artei, degenerează într-o imprevizibilomanie lipsită de sens și măsură.

Să vorbești de previzibilitate în artă, multora le pare un sacrileqiu. În lumea scriitorilor și a altor categorii de artiști, cît și în rîndurile celor ce interpretează fenomenul artistic, o astfel de invocare este suspectată de dogmatism, de lipsă de suplețe, de insensibilitate artistică. Într-o anumită măsură se pornește de la prejudecata că ceea ce este previzibil presupune în exclusivitate perspectiva gîndirii teoretice, a calculelor și rigorilor schematizatoare, a raționamentului încărcat de abstracțiune și ca atare nu ar avea ce căuta în lumea vie, atît de aproximată, evanescentă, a artei.

Prea adeseori se vorbește de previzibil și imprevizibil în artă la modul improvizațiilor confuze și dezordonate, amestecîndu-se, între altele — fără niciun fel de discernămînt — planul creației cu cel al receptării. Este neîndoielnic că în literatura și arta modernă ponderea imprevizibilului a crescut considerabil, inhibînd adeseori coordonatele previzibile pînă într-atît încît ele par a se șterge. Relația previzibil-imprevizibil, atît în creație cît și în receptare, solicită, însă, o disecare răbdătoare, fără interdicții absolutizante și unilateralizatoare. Nu s-ar putea ca lucrurile să fie discutate calm, făcînd pe cît cu putință, apel la obiectivitate ?

Într-un articol pe care l-am publicat în **Cronica**, ne-am ocupat de **opera deschisă și imprevizibilul**, dintr-o perspectivă **a receptării** operei de artă. De astă dată, vom analiza intenționalitatea artistică și sensurile previzibilului, din perspectiva **creatorului**.

GRIGORE SMEU

(Continuare în pag a 5-a)

NU MAI SPUN...

Nu mai spun
decît umbra pe care vîntul o răsucește în mine
ca pe o cheie
și cu un ochi atît de gol mi-e teamă
de adevărul că ești

renunț
pentru că nu îl aștept
decît pe cel ce înțelege renunțarea
și umărul pe care se poate plînge

renunț
pentru că nu sînt decît oglinda
în care cei ce nu vor să se recunoască
își zdrobesc pumnii

renunț
pentru că nimeni pînă acum nu s-a apropiat
gol și în genunchi
spre a mă umili,
pentru că nicodată
pe nimeni nu-l voi putea reda perfect

renunț
pentru că și așa
în locul meu nu va veni nimeni

nu mai spun —
doar umbra pe care vîntul o răsucește
se depune pe o memorie fără lacrimi
ce-și scoate visul din pereți cu unghiile

IOANID ROMANESCU

în celelalte pagini:

- V. VOICULESCU — Controversa shakespeareană
- MIHAI URSACHI — Poezie
- MIRCEA RADU IACOBAN — Proză
- GEORGE CUIBUȘ — Corespondență din Paris

În cadrul Festivalului s-a deschis o expoziție de carte românească în Casa Fogor (sediul Muzeului de Literatură)

FESTIVALUL EMINESCU

Intre atîtea manifestări de cultură care s-au desfășurat în ultima vreme, o sărbătoare a poeziei românești a venit să afirme plenar permanențele și sensurile majore ale creației poporului nostru. In adevăr, la puține zile după încheierea festivalului și concursului internațional Enescu, festivalul de poezie pus sub egida lui Eminescu — chintesență a spiritualității poporului nostru și a ponderei ei în complexul valorilor universale — a demonstrat din nou aderența profundă a creației lirice de ieri și de azi la viață, aspirațiile și destinul istoric al neamului.

Bogat în manifestări de caracter diferit — vizite la case memoriale, vernisaje de expoziții, șezători în aer liber, concerte, pelerinaje la mormintele unor poeți ca D. Anghel, G. Topîrceanu, Otilia Cazimir, M. Codreanu, sau la Mircești și Prigoreni, pînă la simpozioane și discuții literare de anvergură, Festivalul desfășurat săptămîna aceasta la Iași a îmbrățișat preocupări menite a atrage atenția unui public larg, interesîndu-i pe iubitorii de poezie la toate nivelurile pregătirii și ale preferințelor artistice.

Ansamblul manifestărilor care au avut loc la Iași, dar și la Pașcani, Hîrlău, Tg. Frumos — și-a demonstrat pe deplin eficiența cultural-educativă, într-o însuflețire autentică, fără note festiviste, protocolare și de circumstanță.

Dintre toate acțiunile festivalului, un loc aparte, subliniind latura vie a permanențelor eminesciene și valorile universale ale creației românești, se situează simpozionul la care au luat cuvîntul: prof. dr. docent Al. Dima, membru al Academiei de științe sociale și politice, director al Institutului de Istorie literară „G. Călinescu", prof. dr. docent N. I. Popa, prof. dr. doc. Const. Ciopraga, conf. dr. Șt. Cuciureanu, precum și poetul și traducătorul de prestigiu european Franyó Zoltan, laureat al premiului internațional Herder. Creația lui Eminescu a fost privită în lumina universalității ei virtuale și reale, în spirit comparatist, dovedindu-se astfel caracterul ei profund și inepuizabilele resurse ale exegezelor care ar justifica, în viitor, împlinirea unei vechi doleanțe — o catedră Eminescu la Facultățile filologice.

O deosebită semnificație, în cadrul manifestărilor ocazionate de actuala ediție a Festivalului Eminescu, stabilind punțile de legătură între trecut și prezent, o are și acordarea premiului de poezie pentru cel mai valoros volum de versuri al unui debutant (Mihai Ursachi: **Inel cu enigmă**, Editura Junimea).

Festivalul s-a încheiat astfel cu o deplină reușită în ceea ce privește popularizarea creației poetice contemporane precum și studiul de adîncime și competență consacrat valorilor perene ale liricii eminesciene.

RADU ȘT. MIHAIL

MOMENT

EXPOZIȚII

Am vedea în această amplă expoziție a lui Eugen Ștefan Boușcă, un omagiu adus geniului acestor locuri, în care s-au zămislit splendori de culoare, ca cele de pe zidurile mănăstirilor bucovinene. Artistul își cîntă exaltările sale de culoare, dar dincolo de această autodefinire simțim atașamentul răscolitor la o permanență românească milenară, care îmbracă o zonă de inegalabile nestemate artistice populare, cea de sub poalele Carpaților răsăriteni. Boușcă e atît de captivat de frumusețea frescelor moldovenești, încît adesea renunță la sine, încorporînd compozițiilor sale fragmente de pictură murală de la Voroneț sau de la Putna, cărora le împrumută vagi virtuozități personale.

De aici, din această fuziune organică cu frumusețile din totdeauna ale meșterilor populari, pleacă și intențiile atente ale pictorului de a-și lumina mereu paleta, de a-și împrospăta tonurile pînă la puritatea lor primară, rezultînd în ultimă instanță acorduri, care cheamă obligatoriu ochiul.

E o expoziție de artă plastică, ce implică o serie de elemente de înaltă cultură românească, la descoperirea cărora artistul cheamă publicul cu o dăruire și cu o ardere remarcabile.

★

Festivalul de poezie *Eminescu* prilejuiește artiștilor plastici din Iași *înfiriparea* unei expoziții, în care intențiile se vor o întîlnire a picturii și sculpturii cu literatura.

Expun: Gabriela Agafitei, Iftimie Birleanu, Eugen Ștefan Boușcă, Aneta Covrig, Nicolae Constantin, Victor Mihăilescu-Craiu, Dan Covataru, Alexandrina Dimitriu, Vladimir Florea, Dimitrie Gavrilean, Dan Hatmanu, Petru Hîrtopeanu, Ștefan Hotnog, Corneliu Ionescu, Mircea Ispir, Vasile Istrate, Maria Lazăr, Gheorghe Maftei, Doru Maximovici, Ion Petrovici, Adrian Poțoleanu, Constantin Radinschi.

„CATIHEȚII DE LA HUMULEȘTI"

Teatrul Național prezintă mîine la Tg. Neamț, în premieră, spectacolul cu Catihații de la Humulești — dramatizare a Amintirilor lui Creangă datorată savurosului prozator I. I. Mironescu, autorul lui Radu Tulie Teacă. Această piesă a mai fost reprezentată la Teatrul Național din Iași în stagiunea 1939—1940, director al instituției fiind atunci prof. Andrei Oțetea.

Premiera actualei stagiuni reeditează astfel un vechi și răsunător succes al scenei ieșene. În întîmpinarea noului spectacol care urmează a se juca în curînd și la sediu, și pentru a cărui realizare a fost invitat regizorul Dan Alexandrescu, nu sînt lipsite de interes cîteva date referitoare la montarea de acum trei decenii, datorată, atunci lui C. Ramadan, care-l juca totodată și pe dascălul Iordache. Spectatorul de azi va putea astfel să aibă la dispoziție cîteva puncte de reper referitoare la tradiția și caracterul înnoitor al noii reprezentații.

Din distribuția spectacolului regizat de C. Ramadan au făcut parte (în ordinea intrării în scenă): Eugenia Protopopescu (Smaranda, mama lui I. Creangă); Paul Varduca, Marioara Davidoglu; Eliza Nicolau, Elena Foca (crișmărița); C. Sava (Oșlobanu); George Dem. Loghin (Creangă adolescent); C. Ramadan, C. Protopopescu, D. Hagiac, N. Veniaș, Alf. Radvanschi, N. Șubă (Creangă matur); Florica Damian, Silvia Ionascu (Smărăndița, fata popii).

Realizată cu o mare autenticitate și cu o bună măsură în ceea ce privește reliefarea artistică a textului literar, ținînd seama de specificul artei lui Creangă, reprezentația s-a bucurat de un mare răsunet, la Iași și în turneu în diverse alte localități. Mihail Sadoveanu și Ionel Teodoreanu, prieteni ai autorului (care făcea parte din grupul intelectualilor de la revista „Insemnări ieșene"), au venit la cabinele artiștilor felicitîndu-i călduros pe interpreți, mai ales pe regizor, pentru lucrul său de ansamblu, pe interpreta Smarandei și pe interpretul lui Oșlobanu, cărora li s-au trăsuit ulterior premii de creație.

TĂCEREA E DE AUR?

Făcîndu-ne ecoul unor discuții a numeroși oameni de cultură, ne-am permis să întrebăm în două rînduri unde se află în prezent busturile celor trei cărturari: Al. Lambrior, Xenofon Gheorghiu și V. Burlă, — așezate altădată, pînă la alinierea străzii, în fața Liceului Național — M. Sadoveanu din Iași. Spre surprinderea noastră, însă, nimeni nu s-a socotit îndatorat cu o cît de mică explicație. Tăcerea o fi de aur, cum spune înțelepciunea din bătrîni, însă nu și atunci cînd e vorba de un patrimoniu cultural fată de care spiritul responsabilității rămîne o datorie.

Cu atît mai justificată ni se pare, de aceea, insistența noastră. Revenim deci cu aceeași întrebare, referindu-ne acum, în afară de cele trei busturi menționate, și la acela al marei actrițe Aglae Pruteanu (operă a sculptorului V. Condurache), demontată de pe soclul ei din fata intrării actorilor de la Teatrul Național, în vederea lucrărilor de adăugire efectuate acolo. Cum aceste lucrări sînt de mult terminate, e cazul să fie readus la vedere și chipul sănătos în piatră al marii interprete a teatrului românesc. Putem spera oare la un răspuns? Firește că ideal ar fi să se răspundă concret, adică prin ... fante.

PERSPECTIVĂ

Zece actori de la zece teatre din țară răspund la o anchetă a revistei „Teatrul" (nr. 9) despre repertoriul stagiunii actuale. Foarte interesantă (ca posibilitate de dezvăluire a perspectivei cu care se lucrează în teatrele noastre) ni s-a părut ultima întrebare din această anchetă: „Pentru dv. personal, ce perspective creează??" (repertoriul, n.r.). Iată cîteva răspunsuri: „Ce vol juca? Încă n-aș putea spune precis. Sînt convinsă că într-un repertoriu bine gîndit, care în unitatea lui îmbină o varietate de tendințe dramaturgice și stiluri regizorale — un actor — foarte dornic să muncească și pregătit să răspundă prin experiența lui profesională oricărei exigențe regizorale — își va găsi locul" (Gilda Marinescu, Teatrul „C. I. Notiara"); „Nici un actor de la teatrul nostru nu poate răspunde la întrebarea a cincea" (Toma Caragiu, Teatrul „Bulandra"); „Ca actor privesc progresul cu o strîngere de inimă, căci el trebuie să-mi ofere o consistență nouă și nu o reeditare" (Dana Comnea — Teatrul „Giulești"); „Sînt convins că în cadrul acestui program mi se va găsi și mie de lucru" (Csiki Andras, Teatrul de Nord, secția maghiară); „În teatrul nostru este o tradiție ca actorii să nu fie orientați de la bun început asupra rolurilor care îi așteaptă în stagiunea următoare. Trăim în totală nesiguranță ..." (Viorica Farcaș — Teatrul din Tg. Mureș, secția maghiară); „Sincer să fiu nu știu încă. Există la noi un obicei pe care l-aș vrea cît mai repede abandonat și uitat: acela de a afla ce joci abia în momentul în care începi repetițiile ..." (Tudor Gheorghe, Teatrul Național din Craiova).

Deci șase actori din zece nu știu ce vor juca în această stagiune, nu au perspectiva muncii lor pe un an întreg. Este o dovadă a hazardului care domnește adesea în unele teatre, a lucrului de moment care obligă actorul să intre nepregătit în distribuții întocmite la repezeală. Cunosc un actor care, știind că va juca Hamlet, s-a pregătit un an de zile, citind, studiind, gîndind asupra rolului. Un asemenea proceden, dublat de talent, nu poate avea decît rezultate excelente. Dar cum să se ajungă la așa ceva dacă actorii nu știu nici măcar cu aproximație ce vor face o întreagă stagiune!

Concluzia se impune singură.

„FAMILIA"

Revista *Familia* a împlinit în septembrie 5 ani de la apariție. Al. Andrițoiu face într-un articol bilanț *(La cincinalul revistei noastre)*, cîteva reflecții asupra activității redacției, asupra materialelor apărute. Reținem ideea integrării revistei *Familia* în circuitul național al culturii, posibilitățile ei de a răspunde nu unei zone geografice reduse, ci întregii țări. Revista a promovat și promovează o realitate literară care nu poate fi numită „provincială", ci națională. Al. Andrițoiu precizează cu justețe preocupările și atitudinile revistei: „Revista *Familia* cu tendințele ei, normale, de echipă unitară, dar refuzînd să se încadreze nici unui grup literar format din interese limitate, a găzduit, în paginile sale, cu precădere, literatură realistă și clasicizantă, în forme moderne, fără a refuza publicarea altor formații literare — ea a militat pentru fundamentarea filozofică a criticii literare, și pentru resurecția eseului, fără a refuza însă critica impresionistă sau alte modalități". Revista a reușit să grupeze o puternică echipă de critici și eseiști: I. Negoițescu, Radu Enescu, Nicolae Balotă, Ovidiu Cotrus, Gheorghe Grigurcu, Aurel-Dragoș Munteanu și alții, care au ridicat prestigiul intelectual al revistei, au demonstrat pe texte posibilitățile lor multiple de a se afirma în cultura românească. Revista noastră urează din toată inima noi succese revistei *Familia* în drumul său spre descoperirea talentelor și afirmarea lor în cultura și literatura noastră nouă, socialistă.

CONTRADICȚIE

Actorul Ion Dichiseanu zice — într-un interviu acordat „României Literare" (nr. 40) — că nu prea îl interesează opiniile unei anumite părți a criticii „profesioniste" (ghilimelele de descalificare aparțin marelui nostru actor). De ce nu-l interesează? Pentru că „nu o dată m-a surprins tonul pătimaș, lipsa de obiectivitate (n-am vrut să spun discernămînt) cu care unii dintre semnatarii rubricilor de film discută în special filmele românești".

După această zicere a lui Dichiseanu, s-ar putea crede că o parte dintre critici au ceva cu cinematografia românească, nu vor să-i recunoască meritele, sînt pur și simplu pătimași și lipsiți de obiectivitate. Să vedem atunci ce părere are Dichiseanu despre această cinematografie fia edificarea căreia marele său talent a avut o contribuție însemnată — a jucat doar în circa 20 de filme). El vorbește de un anume „aer de pastișă care răzbate din unele producții ale noastre", iar pentru a crea „opere de o certă valoare artistică" ar trebui „să renunțăm la superficialitate, la nota de improvizație care definește încă munca noastră".

Sigur că dacă aceste observații asupra filmelor noastre ar fi fost făcute de critici, ar fi intrat în categoria „ton pătimaș", „lipsă de obiectivitate" etc. Dar dacă le spune un actor ca Dichiseanu, ele trebuie socotite absolut reale.

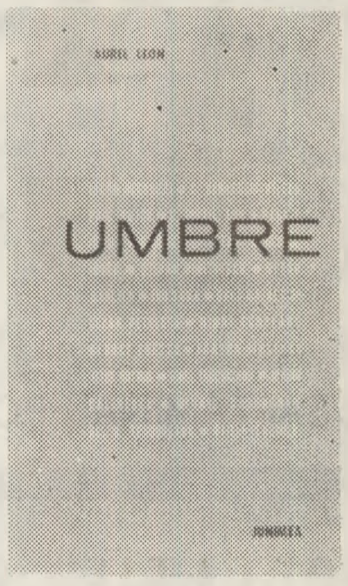
Cum rămîne atunci cu critica „profesionistă"? Are sau n-are dreptate?! În concepția lui Dichiseanu e o contradicție. Rezolvabilă, credem, prin autocontrol.

APROPO DE NAIVITATE

Conform statornicitului obicei de a suge din deget note critice pentru „Ochiul magic", foarte cunoscutul L.T. (I) de la „România literară", umflă un balon cît toate zilele plecînd de la o notiță din „Cronica" în care era citat profesorul N. Ionescu de la „Viața Buzăului". Acesta caracterizase o lucrare a lui Brâncuși *(Portretul lui P. Stănescu)* cu o frază „ciupită" din monografia „Constantin Brâncuși" de Mircea Deac, „ciupitură" pe care autorul notiței din „Cronica" n-a observat-o, socotind, cum e și firesc, că probitatea lui N. Ionescu nu trebuie pusă la îndoială. L. T. însă consideră că autorul notiței din „Cronica" ar fi trebuit să consulte toată bibliografia „Brâncuși" ca să se convingă că N. Ionescu n-a furat de nicăieri nici o frază. Și dacă n-a făcut-o, e calificat drept naiv. Sigur că o asemenea acuzație e posibilă și chiar rezistă unui comentariu în „România Literară". De aceea nici nu încercăm a-l disculpa pe autorul notiței din revista noastră. Ceea ce ne-a determinat la acest răspuns e tonul bombastic, de umflată superioritate, cu care L.T. tratează o problemă atît de neînsemnată. Iar dacă e vorba de naivitate, ni se pare că „România Literară" deține un record absolut, pe care credem că nu va reuși să-l doboare nici o publicație, cel puțin în acest secol. Vă amintiți desigur, stimate L.T., de „Vocea patriotului naționale", acel document ... autentic, descoperit, publicat și comentat savant de R. L. nr. 37 din 1969. Cum să nu vă amintiți! Și atunci de ce ne sînteți mai circumspect cînd e vorba de naivitate?!

N. IRIMESCU

noi apariții în editura JUNIMEA



Aurel Leon: **Umbre**

Fazil Iskander: **Să-i dăm de rușine pe falsificatorii de bani!**

Cerul în apă (Antologie a debutanților)

Corneliu Leu: **Femeia cu ochi albaștri**

George Mărgărit: **Vulturii amiezii**

SPORT

SACUL ȘI PETECUL

Laudele care se năpustesc puhoi asupra U.T.A.-ei sînt, din multe puncte de vedere, meritate. Dacă isprava ca atare ține aproape de domeniul fantasticului, jocul rămîne joc și să nu uităm că în partida de la Arad au existat destule momente penibile. Uluitoarea introducere a celor doi atacanți în locul fundașilor de margine vorbește de la sine nu numai despre intențiile disperat-ofensive ale lui Happel, ci și despre considerația cu care a fost tratat, în ultima parte a meciului, atacul arădean. E adevărat — vorba lui Constantin — **jocul se uită, rezultatul rămîne.** Atunci, îngăduiți-mi să afirm că rămîne și acel 0–8 cu Legia! Fluctuația incredibilă a rezultatelor (dat fiind răstimpul atît de scurt) să explice oare o fluctuație a valorii și formei echipei? Nu cred. U.T.A. n-a învățat peste noapte atîta fotbal încît să poată elimina Feijenoord-ul, campioana campioanelor, ci, urmînd exemplul naționalei noastre, a încercat (și izbutit) să se **maturizeze psihic,** lepădîndu-și **naivitatea** precum reptilele pielea cea veche. 1970 a fost, pentru fotbalul românesc, anul marilor afirmări, anul în care **impertinența** — în sensul bun și mobilizator pe care, uneori, acest termen îl poate purta — a catalizat energii, a fortificat mușchi și a vitalizat talente. Și, cum de obicei se întîmplă pe la noi, unii, din pricina elanului exagerat, au cam ajuns dincolo de cal. Dacă, la timpul potrivit, am afirmat că acel 0–8 nu reflectă, de fapt, o reală și enormă diferență de valoare între U.T.A. și Legia, apoi să avem luciditatea de a recunoaște că eliminarea Feijenoord-ului n-a fost capabilă în nici un chip să probeze vreo superioritate valorică a U.T.A.-ei. Arădanii au învățat să-și vîndă scump pielea, însă fotbalul pe care-l practică în 1970 nu se deosebește fundamental de acela al anului 1969. Bravo, U.T.A., toată stima, toată considerația pentru superba lecție de dăruire totală oferită fotbalului românesc, bravo pentru rezultat, bravo pentru consecințele lui, dar — și aici rog să fiu iertat — eliminarea Feijenoord-ului nu mă va face niciodată să uit scorul meciului cu Legia. Istoria nu ne permite să alegem din vălmășagul de evenimente doar momentele plăcute, întru desfătarea împletitorilor de cununițe roz. A existat un **moment Legia.** Există un **moment Feijenoord.**

Iar adevărul se află undeva, la mijloc ...

★

Săptămîna trecută mi-a adus una dintre cele mai mari dezamăgiri din ultima vreme: am aflat că „Suplinitorul" din **Luceafărul** este Adrian Păunescu. Săptămîni în șir am tot crezut că anonimul cu pricina este Răducanu. Și cînd colo ...

★

Subsemnatul a fost aspru admonestat atunci cînd a îndrăznit să afirme că „edificiul" arătos (pe dinafară) al voleiului românesc este găunos pe dinăuntru și putred prin părțile esențiale. Vorbeam, în foiletoanele cu pricina, despre aranjamente de culise, despre partiniri și nedreptăți flagrante, despre desconsiderarea provinciei, despre comentatori inculți și necinstiți, despre infatuare și incompetență. S-ar cuveni, poate, să regret că mersul evenimentelor mi-a dat dreptate, dar mă consolez cu gîndul că tot răul e spre bine. Fotbalul nostru a avut nevoie de un Zürich, voleiul, probabil, de această nefericită ediție a „Mondialelor" la care românii s-au clasat pe locul 7 din... 8 concurenți! Comentariile edulcorate ale lui Rusescu mi se par de-a dreptul rușinoase: băieții au luptat, băieții au făcut, băieții au dres ... Un asemenea campionat nu putea să-și găsească alt comentator.

Sacul și petecul!

M. R. I.

LICEUL INTERNAT: 75 de ani

„Internatiștii" formează o grupare aparte, solidari între ei, pe promoții și pe deasupra lor, într-o legătură trainică, verificată statornic de-a lungul celor 75 de ani de existență a Liceului Internat care a dat țării cadre de elită în toate sectoarele de activitate, oameni de știință, profesori universitari și cercetători, oameni politici și diplomați, scriitori și artiști, ingineri, medici și avocați, militari, profesori și magistrați. Pentru a da un exemplu, seria din 1915, din care fac parte, are șapte profesori universitari, din care doi academicieni, totodată miniștri, un ministru plenipotențiar, unsprezece militari din care doi generali, iar restul colonei cu sarcini de înaltă conducere, un pictor renumit, un critic de vervă ascuțită, un aviator de vocație, iar restul medici, ingineri, avocați și magistrați, toți afirmați în domeniul lor.

Cum se explică acest nivel cu totul deosebit atins de absolvenții Liceului Internat, liceu model întemeiat de Spiru Haret în 1895? În primul rînd, desigur, profesorilor de prestigiu care ne conduceau. Seria mea urmărea cu atenție revista „Viața Românească" și eram mîndri că oameni ca T. A. Bădărău, M. Carp, M. Jacotă, Octav Botez, Axinte Frunză, Ion Paul colaborau la marea revistă ieșeană. Alții ca Th. Nicolau, A. Scriban, Gh. Lascăr, Gh. Gheorghiu, M. Tomida, I. Prassa, A. D. Ionescu erau intelectuali de înaltă pregătire și profesori de mare autoritate printre noi. Mai adaug că unii din ei aveau să treacă în curînd la universitate: V. Bogrea, Emil Severin, C. Bedreag și C. Fedeles.

Mare parte din meritul acestor splendide promoții de internatiști se datora deopotrivă nivelului deosebit al elevilor, aleși bursieri prin concurs în proporție de 60—70 la sută din toate categoriile sociale și din toată țara. În viața de internat se stabileau relații strînse, prin munca de colectiv, printr-o emulație continuă în toate domeniile și prin regimul de lecturi asidui și discuții aprinse în tot felul de probleme literare, științifice, artistice sau sportive. Principii de pedagogie modernă afirmate vehement în ultimii ani cum ar fi comunicarea, dialogul și participarea constituiau metode curente, aplicate practic în viața Internatului. Se urmărea realizarea unei culturi generale prin lecturi în bibliotecă și în repetitor, prin șezătorile literare inițiate și conduse de T. A. Bădărău. Din viața noastră de elevi apăreau deja vocațiile și preocupările de carieră inspirate de modelele profesorilor. Colegul Horia Hulubei ne reamintește că el se ocupa de fizică, Mihai Ralea de filozofie, eu de limbi. Directorul Bădărău, spirit larg și înțelegător a dat voie colegului Jean Romanescu să-și construiască în subsolul liceului, ajutat de o echipă de colegi pasionați, un avion de concepție personală, în proporții reale, care avea să demonstreze că se poate ridica în aer, remorcat de un automobil. Și Jean Romanescu avea să-și ducă pasiunea aviației pînă la capăt. Cînd s-au cerut, în 1916, voluntari pentru o școală de pilotaj în Franța, s-au înscris trei dintre colegii mei: Jean Romanescu, Horia Hulubei și George Strat, împreună cu alți doi internatiști Augustin Vasilescu — dintr-o promoție mai veche — și Puiu Teodoreanu, fratele mai mic al lui Ionel Teodoreanu. Trei din ei și-au dat acolo viața: August Vasilescu la școala de pilotaj, iar Jean Romanescu și Puiu Teodoreanu, pe frontul francez cu avioanele lor de vînătoare.

Legăturile sufletești dintre clase și promoții s-au stabilit și întreținut prin colaborarea la diferite colective, prin discuțiile cursului superior la șezătorile literare și științifice, apoi prin întîlnirile periodice de promoții în localul Liceului în joia de 21 mai a fiecărui an, la intervale de 10, 20, 30, pînă la 60 de ani. Cine a participat la marea adunare de internatiști de la 21 mai 1936 cînd s-au sărbătorit cei 40 de ani de activitate a liceului, a fost emoționat în fața acestui sentiment de solidaritate între atîtea generații de absolvenți, strînși simbolic într-un mănunchi de energii deșteptate pe băncile școlii și valorificate în viața social-culturală a țării. De aci și întemeierea „Asociației foștilor elevi ai Liceului Internat", recunoscută „persoană socială și juridică", inițiată și condusă de directorul T. Bădărău. Volumul 40 de ani ai Liceului Internat „C. Negruzzi" din Iași (1895—1935), publicat în 1937 de T. A. Bădărău și de subsemnatul, dă o idee de eficiență morală și materială a acestei organizații. Grație intervențiilor comitetului acestei asociații, Liceul Internat a putut obține, în perioade vitrege pentru învățămînt, fonduri și ajutoare speciale de la ministere. Foștii elevi, solidari cu școala lor, au ajutat-o cu donații ale promoțiilor, cu premii pentru lucrări, cu burse pentru elevii nevoiași. Adunările pe serii sau cele generale au întreținut spiritul internatist, înțeles ca un act de participare și de datorie socială. Acest sentiment nobil s-a concretizat în munca de reconstrucție a localului liceului, distrus de bombardamentul din vara anului 1944. A trebuit stăruința tenace a fostului director T. A. Bădărău și concursul devotat al unor internatiști ca Mihai Vasiliu care a garantat soliditatea zidurilor rămase, a lui Traian Gheorghiu, pe atunci inspector general și a lui Aurel Potop — adjunct la Ministerul învățămîntului, care au obținut fondurile necesare, și ale inginerilor G. Strat și V. Secară care au executat lucrarea, pentru ca localul să fie salvat de la ruină. Pentru organizarea pe plan republican a sărbătoririi celor 75 de ani ai Liceului Internat au lucrat paralel două comitete de „internatiști", unul la Iași, altul la București. Primul a întreprins o largă corespondență cu foștii elevi, a inițiat dezvelirea bustului lui C. Negruzzi, Th. Nicolau și T. A. Bădărău și a sprijinit direct și efectiv realizarea programului festiv. În colaborare strînsă cu direcția școlii, cel din București, printr-o delegație formată din academicieni, profesori universitari și personalități marcante din diferite sectoare, în frunte cu acad. Iorgu Iordan, au obținut de la Ministerul Învățămîntului și de la conducerea de stat transformarea instituției în Liceul Experimental „C. Negruzzi", deci un liceu model cu cadre didactice de nivel deosebit, cu elevi selecționați prin bursă, cu local, mobilier și aparatură modernă. Laboratoare se vor reconstrui cu începere chiar de anul acesta. Expoziția cu realizările foștilor elevi va ilustra contribuția Liceului Internat în cultura țării.

Sînt convins că Liceul Experimental „C. Negruzzi", prin noua sa structură de școală model, va atinge și depăși realizările înfăptuite viguros pînă acum în decursul celor 75 de ani de existență. Prin aspectul lui de instituție profilată deopotrivă în domeniul umanistic și mai ales în acel științific și tehnic, el va constitui o pîrghie importantă în procesul de formare a tinerilor cadre de intelectuali destinați construirii socialismului.

N. I. POPA

„Internatiștii", mulți dintre ei — reprezentanți de frunte ai științei și culturii românești, vin astăzi pentru a sărbători 75 de ani de existență a Liceului Internat. Trei sferturi de veac de muncă asiduă, plină de dăruire din partea mai multor generații de profesori, trei sferturi de veac de împlinire a speranțelor puse în zeci de generații de elevi.

Care sînt acele caracteristici ce singularizează această școală în cadrul Învățămîntului românesc? Biblioteca Liceului, arhivele sale ne-au oferit numeroase materiale care pot să răspundă acestei întrebări.

Glorioasele umbre ale trecutului și prezențele prestigioase în știința și cultura noastră, cei care au trecut prin acest focar de învățătură, sînt condeiele cele mai autorizate, a arăta ceea ce a fost și este:

LICEUL

I. A. BĂDĂRĂU: Liceul Internat își reia deci cu începutul acestui an (1935), rolul din trecut, cu o sarcină sporită, aceea de a contribui efectiv la mult dorita unificare sufletească, prin creșterea la un loc a unor copii din toate straturile sociale și din toate provinciile țării...

Aici, la Internat, am constatat că, în afară de micile meschinării ale vieții zilnice în comun, există în fiecare serie un fel de suflet colectiv care are atitudini cam la fel în fața școlii și vieții. Lecturile, jocurile comune, necazurile comune făceau din fiecare clasă o unitate cu legături din cele mai trainice care mai dăinuiesc și astăzi.

EUGEN LOVINESCU: ...în el continua să trăiască ceva din romantismul vechiului Iași eminescian, pe care lacom îl căutam pretutindeni, în teiul pletos de la Copou, în păduricile de la Școala Normală, în ulițele desfundate, în viața primitivă a micilor grădini de vară cu lăutari tuciurii și cu grătare sfîrîitoare, viață ce pentru noi se confunda cu însăși poezia (1925).

Dr. HURMUZESCU: Liceul avea, între alte înzestrări neobișnuite pe atunci, o baterie de acumulatori, care serveau laboratorul de fizică. În acest laborator, pe lîngă experiențele curente, s-au putut obține primele radiografii cu raze X din țara noastră. Aceste raze erau deabia de curînd descoperite...

Mă gîndesc cu mult drag la acele timpuri și nu fără emoție întîmpin salutul foștilor mei elevi de odinioară, mari demnitari și înalți slujbași, în diferite activități, unii tot așa de albiți ca și mine (1936).

LIVIU LEONTE: Generația mea a cunoscut o perioadă de schimbări adînci în viața țării noastre. Am început liceul atunci cînd forțe obscurantiste încercau să distrugă tot ceea ce însemnase cultură, am parcurs ca elev și anii întunecați ai războiului. Astăzi, după trecerea anilor, pot afirma că, în toată această perioadă, la Liceul Internat a fost întreținută flacăra vie a umanismului și a respectului pentru valorile culturii. Așa se face că, după eliberare, Liceul Internat, distrus de avariile războiului, a reînviat din propria cenușă și s-a integrat în efortul susținut al întregii țări de constituire a unei noi culturi, străbătută de umanismul epocii noastre. Strălucita pleiadă de absolvenți, personalități de prim ordin, cunoscuți și dincolo de hotarele țării certifică în mod concludent vocația Liceului Internat (1970).

P. TĂNĂSUCĂ: Liceul Internat de astăzi, continuă cu succes bogatele tradiții fondate de mari oameni de cultură ca Spiru Haret, Th. Nicolau, Dr. Hurmuzescu, C. Hogaș, G. Ibrăileanu etc., amplificîndu-le continuu pentru a răspunde cerințelor impuse de ritmul rapid de dezvoltare a societății contemporane.

Tradiția acestei vechi cetăți de învățămînt o menținem în ceea ce privește spiritul de colegialitate, de strînsă prietenie, atît între componenții aceleiași generații cît și între generațiile diferite. Trebuie menționată apoi existența în cadrul corpului didactic a unor profesori cu o bogată activitate, demni continuatori ai vechilor dascăli ai Internatului. Și astăzi, a fi „internatist" este un titlu de mîndrie (1970).

PROFESORII

Imaginea acestui complex educativ care poartă numele de Liceul Internat „C. Negruzzi" este întregită de ilustrele figuri ale celor care au profesat aici, cu o deosebită abnegație.

IONEL TEODOREANU: Actualul conducător al Adevărului Literar, d-l. M. Sevastos, proaspăt bacalaureat pe atunci, îmi era din cînd în cînd darnic și binevoitor profesor de română. Îi țin încă minte chipul de atunci, rumen, rotund ca al merelor domnești, cu ochi și mustăți de cărbune glumeț, ca pe obrazul de Ianuar al omului de omăt (1930).

I. I. MIRONESCU: Ibrăileanu, cu nespusa lui delicatețe sufletească, nu ne făcea nici un reproș, nici o dojană, nici o mustrare... niciodată nu vom uita acele ceasuri de stil și compoziție, de recenzări, de discuții critice, de analize literare, de convorbiri atît de prietenești și instructive cu monumentalul nostru profesor Ibrăileanu, care ne lumina mintea și sufletul, cu fosforescența lui înțelepciune (1935).

IORGU IORDAN: Pe vremea aceea... atmosfera spirituală era alta decît cea de astăzi. Alta nu în sensul că ar fi fost calitativ inferioară, ci fiindcă era puțin răspîndit, în general, entuziasmul manifestat de timpuriu, sub forma dorinței de a scrie — atît de caracteristic pentru epoca actuală. Și aveam doar profesor de română pe G. Ibrăileanu, care aprecia și izbutea să cultive, cînd era o realitate, talentul literar al elevilor (1969).

LIVIU LEONTE: Amintirile liceale se consumă de obicei prin evocarea scenelor pitorești sau care au devenit astfel privite din perspectiva trecerii anilor. Astfel de scene au existat și există și acum, dar cînd vorbești de Liceul Internat „C. Negruzzi", primul lucru la care te gîndești este „spiritul internatist" care leagă printr-o vibrație secretă generațiile de absolvenți. Acest spirit este, cred, rezultatul unei atmosfere de cultură, de emulație spirituală cunoscute de toți foștii și actualii „internatiști". Un corp eminent de profesori, o selecție riguroasă a elevilor au permis crearea acelei ambiențe de înalt nivel intelectual care a marcat profund formația elevilor acestui liceu.

Să-mi fie îngăduit în acest moment de sărbătoare să aduc un pios omagiu dascălilor care au onorat Liceul Internat și l-au dedicat întreaga putere de muncă, alături de nobletea sufletului lor (1970).

AL. O. (PĂSTOREL) TEODOREANU: Mi-l amintesc (pe Axinte Frunză) cu catalogul subțioară, pe lungile coridoare ale Liceului Internat din Iași, pășind între hexametri, cu privirea dincolo de umbră făcea impresia unui atenian al antichității, costumat în profesor modern și venit din curiozitate în Dacia Traiană a leatului de față, după ce dăduse lecții de retorică și prozodie orgoliașilor urmași ai lui Cezar și August... Știa să te facă să crezi că vine din forum, unde a obținut soluția unei subtile probleme juridice de la însuși Justinian și că a întîrziat puțin fiindcă a voit să asculte pînă la urmă pe Cicero vorbind contra lui Catilina sau pro Milone, ca să ne spună pe urmă cum a fost... (1932).

ELEVII

În documentele aflate în arhivele Liceului Internat există numeroase amintiri scrise de elevii școlii despre ei înșiși, despre colegii lor. Caractere deosebite, cu înclinații deosebite, mulți dintre cei care își spuneau cu mîndrie „internatiștii" au fructificat din plin sămînța de umanism care le-a fost implantată în școală. De aceea nu de puține ori, profesori sau elevi își amintesc cu ploșenie de Liceul Internat.

T. BURGHELE: Păstrez Liceului Internat o mare recunoștință; în el am înțeles cu toții ce este învățătura, ce este munca, felul cum trebuie să te comporți în viață. El ne-a deschis dorința de a ne instrui în permanență și de la el am înțeles că pentru a fi de folos societății trebuie să înveți tot timpul, indiferent de profesiune, indiferent de vîrstă. În el am învățat ce este omenia și, mai ales, secretul îndeplinirii îndatoririi lor. Indiferent de specialitatea pe care ne-am ales-o, titlul nostru cel mai scump, titlul cu care ne mîndrim, este acela de a fi absolvent al Liceului Internat (1969).

HORIA HULUBEI: Tot freamătul tineretii noastre și-a găsit împlinire în Liceu: ne duceam împreună la concertele lui Enescu, la spectacolele de o foarte bună calitate ale Teatrului Național, ne pregăteam — ca pentru o autentică campanie electorală — pentru alegerea anuală a comitetului bibliotecii, scoteam chiar o revistă literară, cu tipăritură proastă, cu naivități de care rîdea Hogaș, și cu greșeli de ortografie... (1969).

VICTOR ION POPA: Cum vezi, eram în anul cînd isprăveam amîndoi Liceul Internat din Iași. Rămăseseră vreo cîteva repetitoare fără supraveghere, iar Richard a venit la noi, cei mari, de ne-a ales pe cîtiva să ținem locul pedagogilor pînă la vacanță... Cum spun, pe mine m-a ales numaidecît. Mă știa molcuț și liniștit — cum am rămas pînă astăzi — și apoi aveam pupitrul chiar în banca întîi lîngă Gherghiceanu — cel care a fost ministru. Că eram o minte neștiutoare de copil, nu mai este nevoie să spun. Ca dovadă e că mi se umpluse inima de bucurie cînd m-am văzut ajuns la astfel de încredere de mi s-a dat loc de pedagog... (1930).

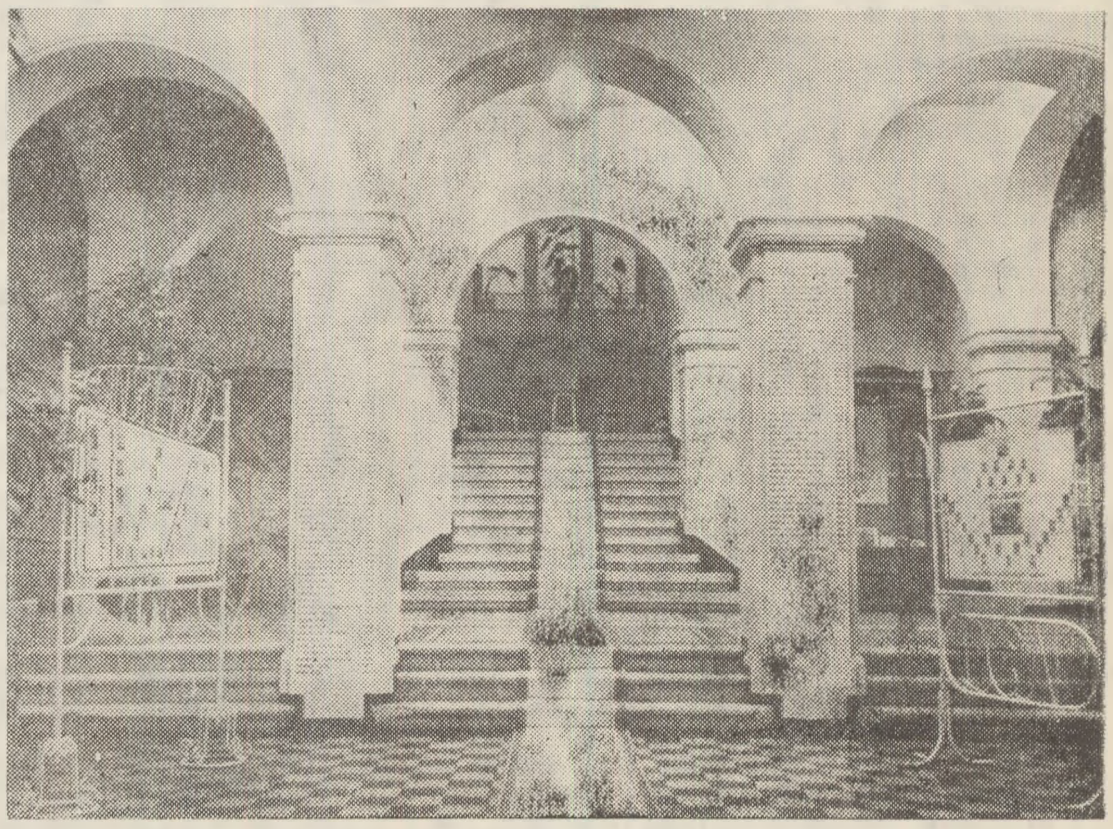
IONEL TEODOREANU: Sache (Suchianu) era și atunci aproape ca și acum tot cu mișcări de veveriță în alun, cu agerimi de popîndău iscoditor, tot cu păr roșu de cățăveică boierească... avînd și înfățișare de frondă repetentă, deși era mereu premiant. Dar asta-i soarta lui Suchianu: seriozitatea lui de nobilă valută să nu fie luată prea în serios, părînd o strategie umoristică vameșilor sociali prin fața cărora inteligența își strecoară contrabandele..

Mai mare decît noi, Demostene Botez, cu masca elegiacă și chică byron-iană, cu pumn formidabil la oină, trimetea versuri delicat pasionate, ca săgeți împodobite, făcînd conturul liric al primelor iubiri (1930).

P. TĂNĂSUCĂ: La aniversarea celor 75 de ani ai Liceului nostru, răspundem cu satisfacție generațiilor anterioare că am amplificat preocupările cărora mulți dintre ei le-au pus baze trainice. S-au permanentizat activități ca: Cenaclul literar (care editează revista „Corolar", cercuri de radio, cercuri pe specialități — formă incipientă de cercetare științifică.

Aniversarea Liceului Internat va fi un imbold spre noi realizări pentru colectivul de profesori cît și pentru „internatistii" de astăzi (1970).

Pagină realizată de AL. PASCU

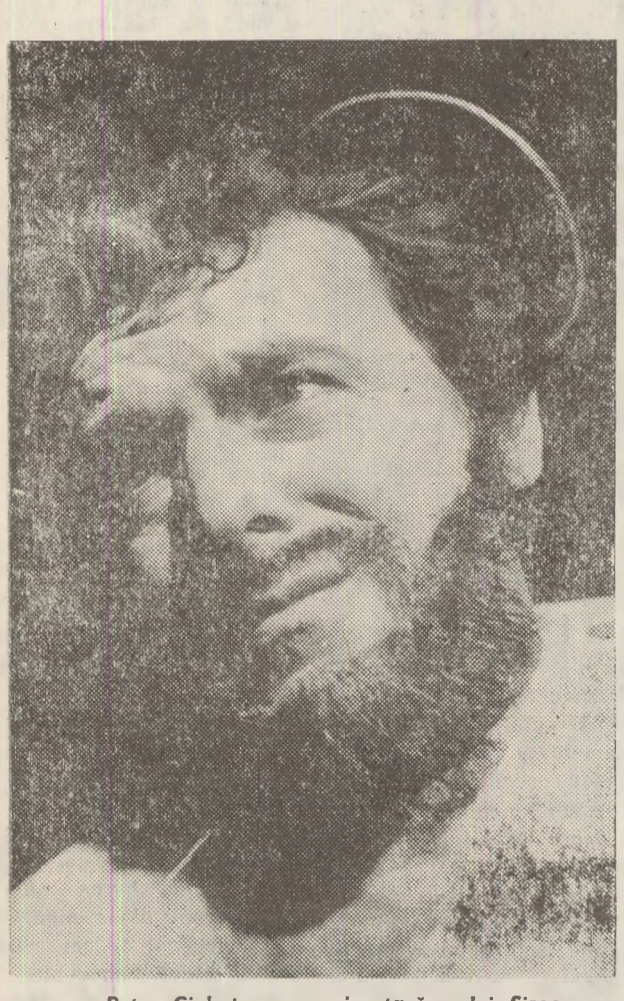


Holul principal al Liceului

Teatrul Național „Vasile Alecsandri"

SPECTACOL TOPÎRCEANU

Fără a deschide stagiunea (!), Teatrul Național prezintă de aproape trei săptămîni un spectacol, „Topîrceanu" alcătuit dintr-un montaj poetic și din dramatizarea celor patru capitole din romanul „Minunile Sfîntului Sisoe", pregătite pentru scenă și adăugite cu un final ad-hoc de Constantin Paiu. Se continuă astfel cu oarecare consecvență ideea (exprimată și concretizată anterior prin spectacolele „Alecsandri" și „Momente de teatru românesc") de a prezenta, paralel cu repertoriul principal, spectacole destinate elevilor, teatrul venind în felul acesta în ajutorul școlii și contribuind la aprofundarea cunoștințelor de literatură. Cît de eficace este un asemenea procedeu se poate deduce și din faptul că în primele zece zile după premieră, spectacolul „Topîrceanu" a fost vizionat de 6.000 de elevi.



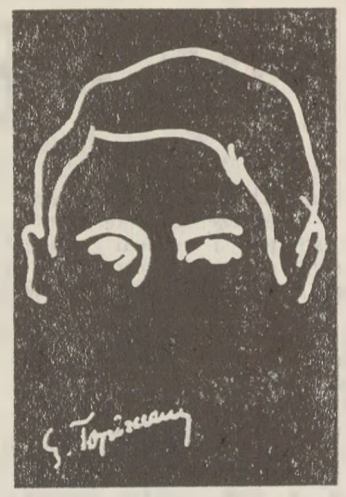
Petru Ciubotaru — o ipostază a lui Sisoe

Tocmai această atît de mare popularitate (care se datorește în primul rînd lui Topîrceanu) ne obligă să ne oprim asupra calității spectacolului și remarcîndu-i ținuta distinsă din care nu lipsește „marca" Teatrului Național, să-i observăm și unele carențe. Partea întîia este alcătuită, cum spuneam, dintr-un „montaj poetic" (termen propriu mai ales emisiunilor radiofonice și mai puțin spectacolelor de teatru). Poeziile incluse aici de Constantin Paiu sînt, fără îndoială, frumoase, îl reprezintă pe Topîrceanu, oferă date suficiente asupra liricii lui, dar selecția și ordinea prezentării nu pare să se fi făcut după vreun criteriu. Senzația de eclectism ne însoțește tot timpul. Or, un asemenea „montaj" reclama o anume unitate de idee sau de gen, unitate care ar fi asigurat și spectacolului cursivitatea de care avea nevoie și o constanță a emoției. Dar trecerile ni s-au părut prea bruște de la parodia „Bustului meu" la „Balada morții" sau de la „Piop tînăr" („Distih eroic") la „Balada chiriașului grăbit". Apoi regia (Marietta Sadova și Marga Ene) și o parte din interpreți au pus un prea mare accent pe lirismul lui Topîrceanu, fără a-i evidența acel atît de specific timbru al ironiei subtile, și al discreției delicate; generozitatea lui sentimentală trece printr-un filtru de manșie care-l particularizează pe Topîrceanu, oferindu-i în literatura noastră un fotoliu singuratic. Poezia lui nu afișează sentimente, ci le disimulează. Tristețea e și ea voalată în autoironie, într-un fel de „fals umor" cum îl definea Călinescu. Dar spectacolul Teatrului Național nu nuanțează, din păcate, aceste trăsături specifice și de aici — o anume unilateralitate și monotonie. Monotonie de substanță, de sentiment conținut, pe care regia a vrut s-o spargă prin procedee formale ca acele „inscenări" din „Balada morții", „Noapte de mai" sau „Noapte de iarnă", care alunecă într-un ilustrativism factice. Actorii care au „spus" poeziile au urmat conștiincios această linie. Vom remarca totuși sinceritatea și căldura Violetei Popescu, verva lui Costel Popa (în „Balada chiriașului grăbit") și gravitatea emoției lui Adrian Tuca (în „Balada morții", unde îl acompaniază consonant Petru Ciubotaru și Virgiliu Costin). Această baladă ni s-a părut cea mai izbutită ca ton, ca atmosferă.

A doua parte a spectacolului, dramatizarea „Minunilor Sfîntului Sisoe" care susține, de fapt, reprezentația, este superioară și ca text (dramatizarea lui C. Paiu părîndu-ni-se mult mai bună decît cea oferită recent de televiziune) și ca punere în scenă. Se observă imediat profesionalismul ridicat atît al interpretării cît și al lucrului regizoral, de unde înțelegem că autorii spectacolului au fost atrași mai mult de textul dramatic decît de „montajul poetic".

Const. Paiu a ales din cele patru capitole ale romanului lui Topîrceanu elementele caracteristice, care sînt esența unei scrieri ce ar fi putut deveni „o capodoperă în proză" (M. Sadoveanu). Și, în ciuda faptului că Topîrceanu nu avea vocația dramaticului și deci textul nu-l oferea prea mari șanse pentru rezistență scenică, dramatizatorul a construit cu pricepere cîteva pagini de teatru autentic, bizuit mai ales pe ingeniozitatea și spontaneitatea dialogului, a replicii și pe cîteva „noduri" de situație. Mai mult, el a colaborat inspirat cu Topîrceanu, continuîndu-l într-un final care nu scade, valoric, sub nivelul textului original.

Regia s-a apropiat de acest text, cum spuneam — cu evident mai multă plăcere decît de „montajul poetic" și, fără a-și face mari probleme de montare, a realizat un spectacol viol, antrenant, colorat (poate prea colorat în ce privește scenografia), în care Topîrceanu e mai prezent decît în prima parte. Verva satirică și sensurile parodice sînt conștiincios subliniate, mișcarea scenică (în ciuda lipsei de acțiune și conflict dramatic) are ritm, fără a cădea în gratuități.



Spectacolul se sprijină pe interpretarea plină de verva și autoironie cu care Petru Ciubotaru îl înzestrează pe eroul titular. O anume dedublare discretă rafinează jocul actorului și-i adîncește sensurile; nici o clipă interpretul nu-l are în vedere doar pe Sisoe cel poznaș și făcător de minuni, ci proiectează mereu asupra lui o a doua „umbră" care pare a fi cea a ironicului, a persiflantului Topîrceanu. Umorul satiric al acestuia, se degajă liber, acidulat și bine dozat. Dintre interpreți mai remarcăm, pentru schițele excelente, pe Adrian Tuca (Habacuc și Dascălul Pitac), al cărui umor uscat este de foarte bună factură, apoi pe George Macovei (Pafnutie și Popa Niță), pe Lidia Nicolau, vioaie și provocatoare în rolul Ilincăi lui Dudău, pe Virgil Costin, arțăgos și violent în rolul jandarmului Dumitraș, spontan și acid în monologul „Jos cortina"! pe care îl rostește ca prefață a dramatizării. O remarcă specială se cuvine — pentru autenticitate, pentru ritm și culoare — grupului de babe interpretat de Valea Marinescu, Angela Bîrsan, Silvia Popa și... Gelu Zaharia (travesti).

Prin această a doua parte a sa, spectacolul „Topîrceanu" își găsește justificarea, iar spectatorii lui, elevi, au prilejul unei întîlniri plăcute și instructive cu autorul „Migdalelor amare". S-ar fi cuvenit poate, dată fiind destinația spectacolului — ca programul de sală să fie mai bogat și să vină în întîmpinarea tinerilor spectatori cu o informație mai largă asupra lui Topîrceanu, cu niște comentarii scrise anume pentru aceasta și chiar cu o explicare a spectacolului. Așa cum se prezintă, programul de sală este inutil.

ȘTEFAN OPREA

SEMNE DE ÎNTREBARE...

Citesc zilnic în reviste și ziare proiectele de repertoriu pentru noua stagiune teatrală. Cunosc, în mare, ce vor juca teatrele din Moldova. Eu însă mă întreb: cîte din aceste titluri vor deveni spectacole în decursul stagiunii? În ce interval de timp au fost selecționate? Oare, piesele o dată incluse în repertoriu și avizate de forurile în drept au fost lecturate de consiliul artistic? Există opțiunea fermă a regizorilor pentru fiecare piesă? Regizorul-colaborator și-a însușit programul teatrului, sau a venit cu piesa în buzunar? Dar actorii, știu că sînt distribuiți? Repertoriul a fost elaborat ținîndu-se seama și de perfecționarea profesională a actorilor? Este ascendentă diagrama potențială din fișa de creație a fiecărui actor? Rolul primit este o treaptă în procesul devenirii firești, sau o întîmplare? Se încearcă un registru variat, sau se merge, în continuare, spre manieră și cabotinism? CÎT timp și CUM s-a pregătit colectivul de interpreți pentru repertoriul fundamental? Cum se va juca Shakespeare?... Dar Hauptmann?... Dar Brecht?... Dar farsa tragică? Cum vor juca actorii „confuzia" dintre timpul real și timpul imaginar? De ce oare atîtea dramatizări după două milenii și jumătate de literatură dramatică?

Cîte din piesele scurte publicate în revistele de cultură și literatură vor vedea lumina rampei?

Scenografii, cunosc regizorii alături de care vor lucra? Sînt ei în măsură să prezinte teatrului cifrele de calcul necesare devizelor?... Se poate estima valoarea decorurilor și costumelor recuperate din magazie?

S-a întocmit un program de perfecționare profesională, activitate-laborator? Ce direcții își propune aceasta?... De ce atîta grijă pentru tînărul regizor, iar tînărul actor se anchilozează și uită să spună versuri?... Ce probleme de teorie și practică teatrală vor fi puse spre dezbatere? Cîte dintre piesele viitoarei stagiuni, vor fi pregătite în ceasurile de meditație de pe „scenă-laborator"? Cum vor fi orientate lectura și pregătirea profesională a actorilor, de către cei care conduc destinele teatrului? Cum se vor preocupa directorii de teatre de timpul actorului? Cum se va preocupa actorul de timpul său?

Dar cum se vor preocupa directorii teatrelor de valorificarea spectacolelor? Afișajul va fi divers și intensiv? Ce mijloace se vor folosi în relația cu publicul, cu școala? Pentru educația teatrală a tineretului se va încerca vreo modalitate?

Au fost studiate sălile de spectacole din raza de activitate a teatrului?... Agenții teatrali știu să organizeze un spectacol? Dar directorul teatrului știe să organizeze un spectacol... cu tîlc, pentru directorii din localitate? Cum vor arăta programele de sală? Dar criticii? ... Vor dovedi ei că sînt o instituție cu program? Criticii de teatru vor merge la toate premierele teatrale?... Vor scrie despre spectacol sau despre text? Vor face popularizarea teatrului, sau se vor obiectiva?

Care va fi procentul de profesionalitate al noii stagiuni? Sinceritatea ce cotă va atinge.. Dar capacitatea de rezonanță emoțională? Cum se va înscrie coordonata ideatică? Noțiunea de mesaj va fi unidimensională? Cîte spectacole vor deveni opere memorabile de angajare în existență? Care vor fi rezultatul concurenței dintre starea de meditație și de deriziune a spectatorului?

...Iată cîteva dintre întrebările pe care mi le pun acum la început de stagiune, așteptînd răbdător un răspuns, apoi altele...

GEORGE GENOIU

CURIER

INTERVIU cu regizorul ANDREI BLAIER

— La ce lucrați acum?

— Lucrez... Acum cîteva zile am citit în „Scînteia" o notiță în care un cititor pretindea cineaștilor noștri, pe lîngă opinii, mărturisiri (absolut necesare de altfel) și... filme. Dacă aș fi sigur că, tăcînd, voi fi mai des pe platouri, cred că nu v-aș mai răspunde la întrebări.

— Totuși care este filmul la care lucrați acum?

— La ultimele detalii ale decupajului regizoral după piesa „Tango la Nisa" a scriitorului Mircea Radu Iacoban. Scenariul mi se pare foarte interesant: caractere vii, problematică acută, dezvoltată cu vervă și talent. Autorul dovedește un excepțional simț al autenticității și atmosferei.

— Este, totuși, vorba de o piesă. Scenariul nu este prea „teatral"?

— Piesa este „teatrală" și e bine că este așa. Filmul mă voi strădui să fie cît se poate de cinematografic. Cu toate că virtualitățile vizuale ale lucrării sînt evidente, n-a fost chiar ușor să-mi imaginez limpede filmul. Se punea mai ales problema unei mutații în construcția scenariului regizoral, decît a unei re-desfășurări a povestirii, oricum gîncită pe mai multe planuri și locuri de acțiune. De altfel, poți să faci un film foarte cinematografic și într-un singur decor și, la fel de bine, un film static (nu teatral) filmînd fiecare plan în altă ambianță. Forma este o problemă de substanță. Trebuie să fac altfel filmul, firește, dar fără să modific nimic din fondul piesei, din aerul pe care-l respiră. Restructurarea lucrării dramatice cred că înseamnă descoperirea ei într-o altă modalitate de expresie, prin tine, autor al filmului. Nu m-aș fi apucat niciodată de lucru dacă ideile autorului piesei nu mi-ar fi fost apropiate, nu m-ar fi chemat.

— Cînd credeți că veți începe lucrul efectiv la acest film?

— În ceea ce mă privește, l-am și început. Sper să putem da semnalul filmărilor propriu-zise prin luna decembrie. Voi încerca să lucrez în ambianța reală a unui sat moldovean, pe care abia aștept să-l prospectez împreună cu Iacoban. Și decorurile, aproape toate, le voi filma „pe viu", acolo.

— Distribuția o aveți?

— Cum s-o am? Nu obișnuiesc să gîndesc personajele după personalitatea unor actori. Să vină actorii la erou, nu invers. Practica ultimă a dus, după părerea mea, la plafonarea unor actori de film, de care publicul s-a săturat mult prea repede. Mie mi se pare deci excesiv de meșteșugărescul sistemul scrierii rolurilor „pe actori".

— Și alte proiecte?

— Pînă la eventuala reluare a „Pasarelei", voi lucra pentru Televiziune cu Constantin Stoiciu (de care mă leagă cel puțin „Diminețile unui băiat cuminte") un film de aproape lung metraj. Se va numi „Vileiatura". Voi prezenta, de asemenea, la Televiziune, mini-ecranizarea (de la formula „micul ecran") piesei lui Iosif Naghiu „Autostop" și la Studioul „București", un film despre Universitatea românească, pentru Ministerul Afacerilor Externe. Mă ocup și de un cineclub și probabil că... Să mai discutăm? Sau o fi avînd dreptate amabilul cititor autor al notiței din „Scînteia"...

MONICA BRATEȘ

O IPOTEZĂ SCENICĂ A POEZIEI BACOVIENE

Ideea că lirica marelui poet simbolist conține o posibilitate de spectacol e, desigur, mai veche. Recent, despre mimodrama bacoviană, puncte de vedere teoretice interesante a formulat Mihai Petroveanu, în monografia consacrată vieții și operei poetului. Spectacolul realizat de tînărul și talentatul actor Sorin Postelnicu constituie o verificare a supozițiilor teoretice. Scenariul, alcătuit de interpret, compozițiează versuri din primele trei volume de poeme ale autorului. Față de recitalurile Bacovia, în care se derulează monologul poetului, un spectacol Bacovia trebuie să înlăturăze dialogul solitar al acestuia. De aci, prezența celei de-a doua voci (a eului ipostaziat), care evocă stările sufletești și gîndurile nespuse, ci doar mimate de interpret. E necesară precizarea că, în acest caz, interpretul are o funcție similară cu cea a comentatorului literar care reține dintre poeme numai pe acelea ce-i ilustrează ideea discursului critic. În ciuda titlului ales, Clavirele plîng în oraș nu e un spectacol de atmosferă ci de tensiune morală. Discursul actorului a exprimat o dramă existențială. Drama poetului damnat: „Un solitar / Ce-a rîs amar / Și-la plîns mereu". Din tre atitudinile bacoviene, mai pregnant redate au fost exasperarea și ironia, aceasta ca paleativ al exasperării.

Spațiul scenic a concentrat mai multe elemente ale universului fizic bacovian: orașul, parcul, strada, odaia, — fiecare detaliu (descoperit cu insistență de spotul reflectoarelor) sporind impresia de singurătate. E spațiul unui exil definitiv, dincolo de care „un gol istoric se întinde". Vagabondînd prin acest spațiu, zbătîndu-se, extaziindu-se, delirînd, poetul își descrie prin gesturi condamnarea.

Comportamentul scenic al actorului Sorin Postelnicu a fost adecvat acestei situații. Acceptînd ideea dialogului solitar, el a renunțat la prezența celorlalte personaje ale poemelor bacoviene, cu singura excepție a iubitei poetului (interpretă Rodica Postelnicu), dar care nu-și părăsește mutismul, evoluînd ca o prezență hieratică, simbol al unei purități ce nu aparține lumii reale.

Culorile scenei, de la negrul profund la violetul fulgurant, cît și sunetul (mixtă de romanțe, valsuri, — n-am înțeles de ce au lipsit liedurile inspirate de versurile bacoviene!) au contribuit la reliefarea proporțiilor dramei evocate de interpret.

Interesant în ansamblu, spectacolul „de poezie, muzică și dans" Clavirele plîng în oraș e, totuși, susceptibil de rezerve diverse — parțiale, se înțelege — începînd de la structura scenariului și pînă la cutare amănunt de interpretare ori cadru cromatic și muzical. În aceste chestiuni un acord unanim fiind, de altminteri, imposibil. Valoarea spectacolului rămîne aceea de a fi prima ipoteză scenică a operei poetului Bacovia.

CONSTANTIN CĂLIN

„NĂPASTA" LA PIATRA NEAMȚ

Deschiderea stagiunii la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț cu *Năpasta*, drama lui I. L. Caragiale, provoacă cel puțin două întrebări: este vorba de un simplu criteriu repertorial, care trebuie să satisfacă acel mereu invocat echilibru între valorile naționale și universale, sau de tentativa unei inedite reevaluări a acestei piese care nu a cunoscut în timp diferențe esențiale de transpunere scenică?? Răspunsul trebuie căutat în relațiile cu această întrebare din urmă, cu atît mai mult cu cît Teatrul Tineretului ne-a obișnuit în ultima vreme cu inițiative care i-au adus un prestigiu bine conturat în cadrul mișcării teatrale naționale. Și mai legitim apare un asemenea răspuns dacă avem în vedere faptul că regizorul este student în ultimul an la I.A.T.C. (clasa de regie a lui Radu Penciulescu): Alexa Visarion.

Așadar, de ce Năpasta? Ce poate aduce nou un debutant alegîndu-și o piesă considerată cvasi-anacronică, cu scăderi ce i-au fost nu o dată imputate, explorată în atîtea reprezentații ale Naționalului bucureștean prin personalități actoricești de primă mărime?? În acest context inhibitoriu de împrejurări tentativa capătă semnificația unui act de curaj artistic.

Alexa Visarion își întemelează concepția spectacolului pe o lectură modernă a dramei, în care personajele sînt gîndite ca expresii categoriale ale unor obsesii absolute: a răzbunării (Anca), a culpabilității (Dragomir), a nebuniei mistice (Ion). Citit astfel, textul dramatic nu-i mai interesează pe regizor sub latura conflictului psihologic al personajelor, ci ca spațiu închis („lume care nu se purifică, ci se mistuie") în care purtătorii obsesiilor evoluează, implacabil, spre un paroxism dizolvant. Intuiție și dezvoltare neacoperite în întregime de textul Pusă în acești termeni excesivi, problematica psihologică a personajelor, deși se vrea propulsată în universal, e pîndită de un risc imens-personajele își depășesc condiția socială și istorică, ies din datele tipologice ancicate de dramaturg. Se produce, adică, o rupere de determinările concrete, personajele devenind niște probleme psihologice în sine. E limpede că în această concepție sensul moral al dramei, conținut în textul și viziunea dramaturgului, e împins în subsidiar. E cazul să ne întrebăm: cît de departe poate fi dusă această lectură modernă? Evident acolo și atît cît textul dramatic oferă justificări. Putem concepe *Năpasta* fără patetism? Dovadă stă însuși acest spectacol. Dar poate tocmai de aceea, deși bine condus dramatic, el nu a putut convinge întrutotul emoțional.

Actorii *Adrian Vișan* (Dragomir), *Mitică Popescu* (Ion), *Constantin Colocaru* (Gheorghe) și *Maria Savciuc* (o mențiune în plus pentru o Ancă mai verosimilă) au avut de susținut, în strictă concordanță cu ideea regizorală, partituri inegale în tensiune: un act prim mai puțin dens, în care izbucnirile și frîngerile de ton, tăcerile prelungi au pregătit prin acumulare dezlănțuirea de ritm psihologic și scenic din actul al doilea, din care toate personajele vor ieși secătuite, suspendate deasupra propriului lor neant sufletesc.

CORNELIU LAMATIC

documente inedite:

O MĂRTURIE A LUI BÉLA BARTÓK

Într-o corespondență în limba maghiară, adresată la 8 mai 1921 de Béla Bartók profesorului secundar Ion Busiția din Beiuș, de care îl lega o strînsă prietenie și în a cărui casă a aflat în multe rînduri ospitalitate, compozitorul maghiar dă o imagine dramatică a condițiilor în care, la data aceea, își desfășura munca de etnomuzicolog și activitatea creatoare.

Cum documentul acesta a fost descoperit de noi și nu figurează în corespondența lui Bartók publicată de János Demény (Bartók Béla levelei, Budapesta 1955), socotim oportună publicarea lui cu prilejul comemorării unui sfert de veac de la moartea marelui muzician maghiar.

Iată textul scrisorii, în traducere:

Budapesta, str. Gyopár 2
8 mai 1921

Iubite domnule Profesor,

În sfîrșit am primit iar o veste de la dumneata. În adevăr, cele două scrisori menționate nu mi-au parvenit, primind-o doar pe ultima, cea din 21 aprilie. Eu, firește, nici n-am mai încercat să-ți scriu, o dată ce era știut că schimbul dintre cele două țări a fost întrerupt mult timp.

S-au întîmplat de atunci multe cu noi, și bune, însă în cea mai mare parte rele, despre care, bineînțeles, nu pot să scriu nimic.

Pe scurt doar atîta: n-am mai putut rămîne la Rákoskeresztúr, astfel că am fost nevoiți să primim propunerea generoasă a unei cunoștințe a noastre bune, și ne-am mutat la Pesta în două camere ale vilei respectivului (la adresa de mai sus). Aici avem parte de toate, gospodărie nu facem: cu toate acestea, traiul familiei noastre de trei persoane costă dublu cît salariul meu pe un întreg an. În consecință, timpul ce-mi rămîne la dispoziție îl cheltuiesc spre a cîștiga bani. Cînt la pian în concerte, scriu articole pentru reviste de peste hotare, scriu cărți despre muzica populară maghiară și despre a altor popoare etc. Evident că, în astfel de condiții, nu mai am cînd să compun, chiar dacă starea sufletească mi-ar îngădui-o. Însă nici aceasta nu este tocmai în ordine, ceea ce nu este de mirare. Cămin, de fapt, nu am; locuințe nu se găsesc defel, iar dacă s-ar găsi, chiria lor nu se poate plăti. De ceea ce aș avea nevoie, așa cum altul are nevoie de aer curat, așadar de continuarea cercetărilor mele de muzică populară la sate, sînt izolat fără nici o perspectivă. Pentru așa ceva nu este nici timp, nu sînt nici bani! E acum evident că nicăieri în lume nu există un interes real pentru această activitate. Cu toate că am încercat totul și m-aș duce **oriunde** (sublinierea lui B. B.) aș fi invitat pentru continuarea activității de culegere.

Deși tocmai acum se manifestă mare interes pentru compozițiile mele, în străinătate. O revistă londoneză a publicat, prin noiembrie, un articol de 12 pagini despre mine în care mă situează nu numai alături de cei mai mari în viață, dar în general între cei mai mari maeștri din toate timpurile. Cea mai importantă publicație muzicală pariziana, „Le Revue Musicale", a scris de asemenea, în martie, un frumos articol de 10 pagini despre mine; vor mai scrie despre compozițiile mele două reviste englezești și o revistă italiană. Sînt în legătură cu o revistă italiană, două englezești, una franceză și două americane, care publică articolele scrise de mine. Cea mai bună revistă muzicală germană (mai bine-zis austriacă), „Die Anbruch", a publicat în martie un întreg număr special „Bartók"... Din păcate însă, toate acestea nu sînt decît succese morale. Și, de altminteri, chiar dacă ar fi să mă numească primul papă al muzicii, nici asta nu mi-ar fi de vreun folos, dacă rămîn și pe mai departe izolat de muzica populară.

Trebuie să remarc că nici împotriva compatrioților mei nu pot să mă plîng. Chiar dacă o parte dintre ei nu s-au purtat frumos cu mine, o altă parte în schimb încearcă să dreagă cu multă rîvnă ceea ce s-a greșit, așa încît, în acest an, au organizat două concerte din lucrările mele, am primit trei contracte pentru tot atîtea cărți (despre muzica populară maghiară, slovacă și românească). Cu Opera noastră am încheiat tot în aceste zile un contract asupra unei lucrări a mele începută de mai mult timp... Într-un cuvînt, încearcă să mă ajute, numai că nu au prea mare putere, iar în ceea ce e principal pentru mine, nu-mi pot fi de nici un folos. Mă bucur că mă inviți pentru vară la dumneata. Aș veni cu dragă inimă, fiindcă as avea mare nevoie de o leacă de aer de munte, de care n-am mai avut parte din 1918. Însă acest lucru constituie acum o problemă materială. Te rog să mă informezi precis cît m-ar costa zilnic întreținerea la Băile Bihorului sau în altă parte.

Pentru o vacanță de cîteva săptămîni aș putea sacrifica cîte 200–250 de coroane maghiare; avînd în vedere că banii noștri s-au consolidat mai nou, poate că s-ar putea realiza planul de a veni. De altminteri, de paști am fost la Bratislava, ca s-o văd pe mama, interesîndu-mă și acolo despre posibilitățile existente de a-mi petrece vara în vreun sat slovac. De acolo însă voi primi răspuns abia în cursul acestei luni.

Dumneata îmi scrii că sulurile de fonograf mă așteaptă gata de a face culegeri. Numai că fonograful nu este lăsat să treacă peste hotare nici la noi, nici dincolo. Doar nici caietele mele de note nu le-au lăsat să le trec peste graniță! Cel mult pe baza unor aprobări speciale, care numai cerul știe de la ce autoritate și cine știe după cîtă alergare s-ar putea obține! Munca de culegere nu mai are astfel nici o perspectivă. Regret doar două suluri din înregistrările lăsate acolo. Acestea sînt unice în felul lor, conțin înregistrăriile de bucium bihorean, de care nu am încă de nicăieri. Dacă măcar pe acestea le-aș putea transcrie cu ajutorul unui fonograf! Fiindcă să aduc acasă acele două suluri nu există modalitate: mi le-ar lua la graniță! Oare nu s-ar putea găsi în acest scop vreun fonograf de undeva? După transcriere, aș renunța bucuros la suluri.

M-aș bucura nespus dacă mi-ar reuși vacanța, la vară, în Bihor; aș putea să-ți povestesc cu acel prilej o mulțime de lucruri și m-ar interesa din calea-afară stările de acolo. Așadar, aștept răspunsul dumitale cît mai grabnic și te salut.

Béla Bartók

Scrisoarea aceasta cuprinde amănunte revelatoare despre existența plină de numeroase dificultăți pe care marele compozitor o ducea, în primii ani de după război. Cu toate acestea, tonul său nu este resemnat, fiindcă, printre rînduri, stăruie optimismul creatorului și al cercetătorului științific, care pînă și în condițiile haotice pricinuite de conflictul mondial abia încheiat se gîndește neîncetat la înregistrările sale de fonograf lăsate în Bihor, vrînd să-și continue munca de culegere oriunde ar fi invitat! În acest scop, el e gata să-și petreacă vacanța nu în Slovacia, cum ar fi firesc, deoarece ar putea fi aproape de maică-sa sau chiar împreună cu ea, ci în Bihor, spre a regăsi și a putea transcrie sunetele buciumului bihorean, ale cărui înregistrări le socotește unice, ceea ce demonstrează o dată mai mult valoarea pe care Béla Bartók o atribuia muzicii populare românești. Dar nu numai muzicii populare românești, ci și altor popoare, deoarece chiar dacă ar fi să-l numească primul papă al muzicii, nici asta nu i-ar fi de vreun folos, dacă rămîne și pe mai departe izolat de muzica populară!

Poate că în această frază face Bartók aluzia cea mai evidentă aspura rădăcinilor profunde ale artei sale, din care creația lui s-a alimentat continuu.

Documentul de patru pagini aruncă o lumină revelatoare, în ciuda scurtimii lui, asupra personalității artistice și a omului Bartók.

GEORGE SBÂRCEA

INTENȚIONALITATEA ARTISTICĂ

(Urmare din pag. 1-a)

În virtutea viziunii pe care o are asupra existenței, asupra omului și raporturilor sale cu lumea, artistul intuiește printr-un proces complicat, adeseori imposibil de descifrat și analizat, **tonalitatea specifică** a personajelor și imaginilor pe care le crează, chiar dacă torentul de gesturi și atitudini concrete, de fapte și surprize, este încă foarte departe de a fi constituit. Este adevărat — cum a observat Adrian Marino — că „punctul genuin de plecare reprezintă de cele mai multe ori o stare obscură, aproximativă, ambiguă"[1]. În subteranele conștiinței artistului se acumulează lent, nedeliberat, impresii, rezonanțe, frînturi de existență, zguduiri dramatice sau bucurii incendiare și din întreagă această lavă mocnind în surdină, începe cu timpul să crească o obsesie difuză, o încordare obscură pe care artistul însuși încă nu și-o poate defini și domina cu precizie dar resimțind-o ca pe o „durere" ademenitoare de care nu se mai poate lipsi. Această stare urcă spre febrilitatea tentației conștiente și creatorul începe să întrevadă. Potecile întortocheate sînt încă nedefrișate, dar sensibilitatea artistului le-a captat direcția aproximativă. Acest **urcuș** de la încordarea difuză și obscură către revelația conștientă diferă — adeseori — de la artist la artist, iar la același artist de la operă la operă. El poate să se constituie lent, nespectaculos, aproape pe nesimțite sau poate interveni ca o iluminare bruscă, sub forma unui imprevizibil-șoc, explosiv.

Ceea ce declanșează astfel de iluminări brusce este — nu o dată — un amănunt oarecare, un gest, o întîmplare pe care artistul le întîlnește în jurul său, fiind, **în sine,** lipsite de importanță dar în contact cu recipientele prea pline, încordate, ale conștiinței creatoare pot deveni deodată scînteia care declanșează explozia. Această iluminare bruscă se poate produce, însă, și fără vreo incitație exterioară, în urma unui impuls strict interior al spiritualității artistului. Vorbind despre resursele romanului **Intrusul** în propria sa conștiință, și despre modul în care l-a creat, Marin Preda mărturisește că a scris această carte cu un sentiment inexplicabil în acuitatea lui, cu atît mai mult cu cît venea imediat după efortul considerabil depus pentru scrierea volumului al II-lea din **Moromeții.** Întrebat cum își explică, totuși, caracterul acut al sentimentului cu care a elaborat această lucrare — spre deosebire de cele anterioare, îndelung gîndite — scriitorul a răspuns: „Într-adevăr nu mi-l explic. Știu doar atît, că aveam o mare poftă să scriu această carte și că mă simteam înarmat cu cîteva sentimente stabile legate de anumite amintiri trăite. Din ele a ieșit cartea". Este o carte scrisă mai ales printr-o „iluminare" acută, care-și avea, însă, în forul interior al artistului, un impuls în acele cîteva sentimente stabile.

Adeseori, datorită unui entuziasm fetișizant și zgomotos în fața coordonatelor imprevizibile, se alunecă ușor peste adevărul că artistul poartă în suflet ca pe o nălucă, **conturul** spiritual al operei pe care dorește s-o creeze, **palpitul de ansamblu al personalității ei.** În absența acestei tonalități, opera propusă constituie, de fapt, un non sens, este imposibilă. Thomas Mann, analizîndu-și propriul proces de creare a operei sale fundamentale — **Doctor Faustus** — scria: „Trecuseră patruzeci și doi de ani de cînd îmi notasem ceva despre pactul unui artist cu diavolul ca temă pentru o eventuală lucrare, și aceste căutări, aceste descoperiri aduc cu sine unele emoții, ca să nu zic răscoliri, care-mi deslușesc foarte limpede cum că de la început plutea în jurul nucleului tematic plăpînd și vag, un nimb, un sentiment vital, o învăluitoare atmosferă biografică, care predestinase nuvelei proporții de roman încă înainte de a-mi da eu seama de asta". Observația lui Thomas Mann ni se pare edificatoare nu numai pentru actul literar ci și pentru celelalte genuri de artă. „Sentimentul vital", „nimbul" ce plutește în jurul operei încă nescrisă în amănunt, instaurîndu-se în conștiința artistului este tocmai palpitul de ansamblu al personalității viitoarei creații, al cărei traseu calitativ deja s-a născut. Acest „nimb" constituie ritmul spiritual interior al operei de artă, irepetabil și personalizant, este **intenționalitatea ei intrinsecă.** Structuralismul, în mai toate variantele sale aplicate fenomenului artistic, a analizat această intenționalitate intrinsecă relativ autonomă, ce nu se confundă cu intențiile deliberate, exprese, ale artistului. Am adăuga că intenționalitatea intrinsecă a operei nu constituie o raționalitate frigidă, seacă, ci o iradiație vibrantă deoarece ea configurează **dogoarea calitativă** a personalității operei respective. Sensul operei ține mai ales de această intenționalitate internă, de dogoarea ei și nu se confundă, de pildă, cu înțelesurile pe care le degajă intențiile deliberate ale artistului. Distincția pe care a făcut-o George Călinescu între **sens și înțeles** în **Principii de estetică** (1939) este anterioară celor mai recente teorii structuraliste. Analizînd structura poeziei moderne, el sublinia că este necesar să ne ferim de a traduce „cuvîntul **sens** cu acela de **înțeles.** Ornamentațiunea unui chilim nu are nici un înțeles, dar are un sens, de orientare, putem să zicem mai nimerit, un ritm care constituie forma, structura".

Intenționalitatea în ipostaza ei de palpit de **ansamblu,** îndeplinește funcția unui organizator și coordonator intim al operei, ca unitate interioară. **Structuralismul** a explorat **sistematic, metodologic** ideea de „unitate interioară" dar, sub o formă sau alta, ea e prezentă în mai toate teoriile care s-au ocupat în mod serios, în ultimele două secole, de fenomenul artistic. Dar înainte de a fi devenit principiu de cercetare teoretică, „unitatea interioară" a fost resimțită **dintotdeauna** de către artiști ca o realitate a psihologiei lor creatoare. Oferind în studiul **Cum am scris Doctor Faustus** una din cele mai prețioase analize moderne pe care un artist a executat-o pe propria sa creație, Thomas Mann observă că în momentul în care a început să redacteze romanul, a lucrat din capul locului „cu complexul de motive **in toto",** dînd „chiar începutului perspectiva de profunzime a întregului". Experiența creatoare, titanică, a operei sale fundamentale, a impus **artistului, pentru totdeauna, convingerea** vibrantă că „o operă de artă o porți întotdeauna în tine ca pe un întreg și chiar dacă filozofia estetică pretinde că operele cuvîntului și ale muzicii, spre deosebire de artele plastice, depind de timp și de scurgerea lui, tind și ele, totuși, să fie întregi în orice clipă". Fără a se fi pretins vreodată în postura de teoretician structuralist, Thomas Mann surprinde aici, din propria-i experiență artistică, unul din adevărurile cele mai fertile ale teoriilor literare contemporane. Complexul de motive „in toto" resimțirea operei „ca pe un întreg" în **orice clipă** configurează, din perspectiva artistului, cu maximum de claritate, ideea unității interioare a operei.

Tocmai în măsura în care intenționalitatea operei organizează și coordonează la nivelul unei unități interioare, permițînd **artistului** să creeze **ab inițio** cu complexul de motive „in toto", ea implică elemente de previzibilitate. O previzibilitate care pulsează, însă, în secret, nemărturisit, **dinăuntru,** la nivelul **sensului** creației în cauză. Unitatea de ansamblu a operei, personalitatea ei specifică, se constituie în conștiința artistului lent, spontan, nedeliberat, oarecum independent de voința lui. Dar odată constituită, ea face posibilă nașterea unor intenții exprese ale artistului și acesta începe să gîndească, să „calculeze", să prevadă, să se frămînte îndelung, **totul** concentrîndu-se într-o efervescență **ordonatoare** dramatică, de „iad" chinuitor dar, în același timp, pentru conștiința artistului, nespus de seducător.

Spre deosebire de intenționalitatea operei, mai dogorîtoare, arzînd „în sine", ca un incendiu în surdină, intențiile deliberate ale creatorului sînt într-o mai mare măsură „raționalizări". Atunci cînd artistul își formulează — pentru sine însuși — intențiile operei, procesul creator nu angajează întreaga sa spiritualitate, ci mai ales inteligența, complexitatea factorilor raționali. Este adevărat că această raționalitate nu poate fi asimilată niciodată cu aceea a omului de știință care este prin forța lucrurilor — cu mult mai acută în ceea ce privește „răceala" ei, caracterul sec, oarecum frigid. Raționalitatea intențiilor artistului este mai învăluitoare, mai mustoasă, mai puțin supusă acelei gîtuiri necesare, dar nemiloasă care constituie — în plan pur teoretic — despicarea firului „în patru". Oricum însă, este greu de ocolit adevărul că previzibilitatea intențiilor deliberate ale artistului are un caracter mai accentuat rațional.

Între sensul general unitar al operei, constituind nimbul ei specific, irepetabil, și intențiile exprese ale artistului, există, firește relații apropiate, intime, dar care nu se suprapun întru totul. Intenționalitatea operei își are propria ei previzibilitate, **mai stabilă,** mai accentuat imanentă, în măsura în care configurează unitatea organizatoare și coordonatoare **intrinsecă,** pe cînd previzibilitatea intențiilor artistului este mai relativă, neîncetat **mobilă** în cadrul aceleiași opere, în funcție de surprizele care se ivesc pe parcurs și care pot contrazice parțial aceste intenții. Previzibilitatea intenției deliberate a artistului este mai întotdeauna aproximativă deoarece **realizarea** ca atare a operei întîlnește surprizele pe care le impune **adecvarea** cît mai completă la personalitatea irepetabilă a operei, la palpitul ei de ansamblu. Cu alte cuvinte, între intenționalitatea internă a operei și intențiile deliberate ale artistului pot interveni unele nepotriviri imprevizibile care sînt depășite doar printr-o adecvare cît mai completă la intenționalitatea operei. În fapt, în procesul creației, această adecvare este — pentru conștiința artistului — un fenomen cu totul firesc și aproape insesizabil ca moment aparte. Aceasta deoarece atît intenționalitatea internă a operei cît și aceea expresă, oarecum explicativă a artistului, își au **deopotrivă** resursele în subiectivitatea artistului, în constiința lui. Uneori teoriile moderne exagerează atît de mult deosebirile între intenționalitatea internă a operei care configurează sensul ei și intențiile artistului, încît prima apare ca un dat obiectiv cu totul detașat de conștiința artistului. Se pierde din vedere faptul că oricît ar fi de autonome unele coordonate ale operei, cu forța și existența lor intrinsecă, ele nu se constituie **în afara** conștiinței artistului, ca o realitate eminamente străină, **ci în incinta** acesteia. Personalitatea operei, sensul ei general oarecum „obiectiv" sînt, în fond **dependente** de individualitatea creatoare a artistului.

În încărcătura pe care o comportă intențiile exprese ale artistului un loc însemnat îl ocupă ceea ce s-ar putea numi previzibilitatea accesoriilor necesare, în literatura epică, în teatru, în teatrul liric, uneori și în creații ale artelor plastice, căutarea și fixarea normelor personajelor, a titlurilor, a cadrului temporal și spațial etc. — toate acestea sînt îndelung gîndite și nu o dată crează dificultăți creatorilor de artă. **Realizarea** intențiilor artistului presupune — în cazul unor opere — un imens efort **prealabil** de „documentare", de pe urma căruia rezultă elemente previzibile ale creatorului. Este cazul, de pildă, al romanului **Doctor Faustus** pentru scrierea căruia Thomas Mann a studiat în prealabil cîțiva ani, îndeosebi configurația muzicii moderne, proces de studiu, de meditație, în urma căruia a prevăzut pentru roman o serie de amănunte necesare. Depinde de talentul **artistului,** de forța lui, ca ceea ce creatorul a prevăzut, să se îmbine într-un mod armonios cu imprevizibilul.

GRIGORE SMEU

1 Adrian Marino, **Introducerea în critica literară,** Editura Tineretului, 1968, p. 97.

versuri de

MIHAI URSACHI

ZANTE, INSULA FLORILOR

Vino, vreau să te-nvăț nebunia...
Pe căi delicioase și aberante
Am să te duc pentru-ntiia
Oară pe insula florilor, Zante.

E singurul loc unde ceasul nu bate,
Vino, vom locui fără grijă-n
Castelul numit Voluptate,
Cu turnuri înalte de-un stinjen.

Dă naibii povețele cele cuminți,
O, nu te gîndi ce riscant e
Și vino, vom fi tu prințesă, eu prinț
Pe insula florilor, Zante.

O VIAȚĂ BOGATĂ

De jur împrejur nălucire de ape,
Răstoace rotunde și rotitoare
Și glasul de îngeri răzbate aproape,
Din care izvoare, din care izvoare...

Acuma din nou mă opresc la fîntînă,
Am fost noi pe-aici, am mai fost noi vreodată,
Un biet rătăcit c-o pribeagă străină...
Am duce-n adîncuri o viață bogată...

Acolo-s palaturi verzui și tăcute,
Cu turnuri de apă, statui de rusalce...
Făcliile ude, și pletele ude,
Verzuile plete de alege.

SCRISOARE DE PE URMĂ

Ascultă glasul ierbii
Și mă vei auzi.
Să nu-ți fie dor:
De mult m-am ascuns în adîncuri de apă
Și m-am înecat în azur.
Ci tu ascultă glasul frunzei
Și mă vei auzi.
Privește cu luare aminte salcîmii
Într-o zi cunoscută din mai:
Eu sunt printre floare, ascultă povestea
Cu viața-mi nemuritoare...

ÎN AETERNUM

Acum și pe veci; peștișorii
În iazul de lacrimi, liane, păduri,
De mult de tot, fermecate istorii,
Un clopot răzbate de jur împrejur...

Atît de demult, încît fragii:
Au scînteiat în mătăsile verzi:
Moșneagul își poartă și astăzi desagii,
Să nu-ți fie teamă, tu n-ai să te pierzi.

Ne vom recunoaște-n mătasă și smalț,
Netulburate mirosuri de ferigi,
Vom locui sub copacii înalți,
Ca fluturii albi în adînc de biserici.

RĂSCRUCEA

La cruce, la răscruce, la dealul de subt nuci
În clipa cînd amare frunzișuri se coboară,
Dincolo de poartă,
La întîlnirea ce poartă destinul.
Iar aerul toamnei miroase ca finul, ca apa
La răscruce, la poartă, dincolo de nuci...
Ci apa părăului limpede sapă și sapă
În Malul cu Flori...
Subt cruce, pe deal la răscruce
Cînd frunza din urmă se duce, se duce ca fumul,
Dincolo de poartă, dincolo de nori,
La întîlnirea ce poartă destinul.

★

Cine ești tu, care îmi bați la fereastră? De ce
chipul tău mi se pare un gol,
și ființînd mai adînc decît mine,
îmi pari de esența inexistenței...

Iată acum, cu o tijă de crin tu îmi faci semne
către domeniul imaculat unde caii
simbolici așteaptă cu șeile goale; să mergem,
spui tu, către tine, către ținutul

Memoriei clare.
Dar cine ești tu,
care îmi bați cu o floare de crin la fereastră?

CÎNTEC

Trei culmi de pe dealul ce stau se zăresc,
La poala celei negre-o biserică de plumb.
Și azi, după ani, parcă tot mai iubesc
Un chip care-odată îmi fuse mai scump.
La poalele culmii ca mura e-un turn de zăpadă
Și văluri albastre-l înconjură blinde
Ca ochiu-mi abia și abia să-l străvadă.
Supus mă aplec stătătoarei osinde.

Iar culmea a treia se unduie lin
Topindu-se-n ceruri: îmi pare că este
În slavă adînc-un palat de pelin,
De unde aștept cea mai limpede veste.

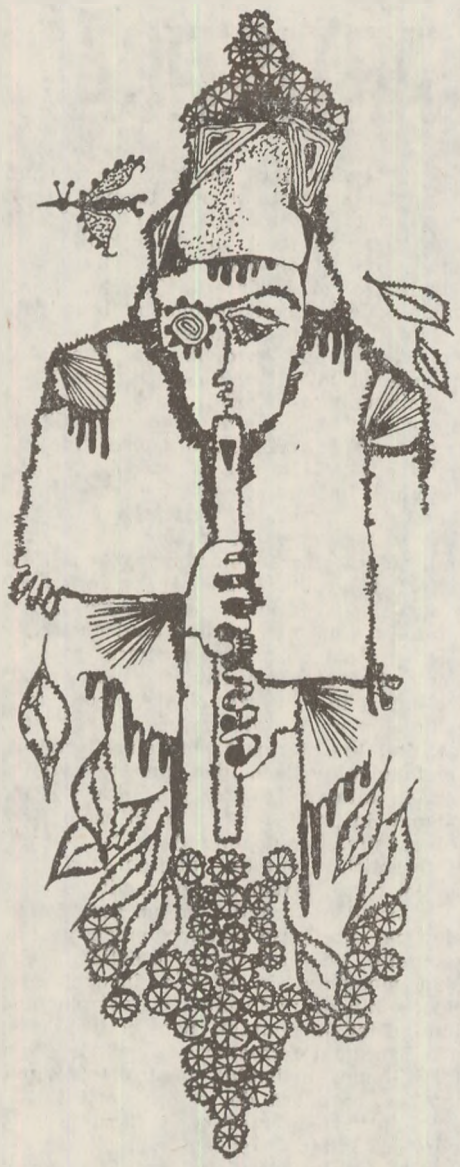
Departe

fragment de roman de MIRCEA RADU IACOBAN

. . După aceea, mecanicul a împins regulatorul — ușurel, parcă l-ar fi ghiontit cu cotul. Fusese o vară cu fluturi, perii au rodit puțin și mormanul de lădițe goale. lung de aproape jumătate de kilometru, izbutea să închidă trenul ca-ntr-un canion. „Dacă n-au luat omizile în calcul!" — a rînjit mecanicul, iar Benedict, primind defilarea lăzilor, înregistrează absent cuvîntul șantat la infinit în carnea scîndurilor de brad: FRUCTEXPORT — UCTEXPORT — EXPORT — PORT — PORT — PORT — PORT. Vagonașele goale — de fapt, mai mult roți decît vagoane — au început să salte la joantele neîngrijite, în vreme ce locomotiva, abia mai mare decît un Lanz-Buldogg, fosăie cu o anume înțelepciune, clătinîndu-se pe șinele caraghios de apropiate. Scăpînd dintre stivele de lăzi, trenul s-a tîrît o vreme prin marginea unui drum colbăit, a trecut peste un pîrîu în care zac, amestecate, cutii de tablă găurite, galoși sparți și-o plită de tuci sprijinită într-un burlan-periscop putred de rugină. În cabina locomotivei, Benedict plutește într-un fel de norisor alb, pufos și odihnitor; inspiră repede și adînc, încercînd senzația de beție euforică ce-i pîndește pe scafandrii care pierd controlul amestecului gazos strecurat prin supape și ventile... Pîrîul s-a dovedit un fel de hotar: mai departe începe să se învălătucească, aspru, cătina. Trenul intră în strîmtoarea răcoroasă a unui huci umed, iar Benedict, uimit, descoperă că vegetația, atinsă de o boală ciudată, capătă proporții de neînțeles. Cucute cît o tufă de alun clănțănesc din tuburile uscate ale tulpinilor cafenii. Alături, flori galbene (razele mărunte ale petalelor înconjoară o perniță cîlțoasă enormă, cît un burete de baie). Parașute albe se clatină deasupra firelor de poa pratensis, părînd niște farfurii pe față de masă cu imprimeuri fistichii. O plantă de apă își etalează smocurile eflorescențelor cafenii stropite, ici-colo, de firișoarele albicioase ale semințelor. Negara-i cît o holdă, podbalul a căpătat dimensiuni de brusture, nalba e mai înaltă decît vagoanele trenului forestier — și totul e temeinic încîlcit de șerpii modești și tenaci ai cătinei înflorite. Ici-colo rodesc mure cît aluna. Nu le va culege nimeni, ar trebui să-și croiască drum cu toporul prin hățișul de lăstari țesut în patru ițe. Din cînd în cînd, o pală de aer stătut, suprasaturat de miresme, urcă de sub frunzele de podbal și, amestecat cu fumul iute de cărbune prost, însoțește trenul ca un plasture lipicios și supărător... La capătul liniei, Benedict coboară tehui. Fagii răsuflă răcoros. Lîngă poarta schitului un țapinar beat pipăie insistent leațurile gardului. Cu un icnet scurt, se frînge de mijloc, pălărioara verde aterizează în mijlocul troscotului proaspăt, deloc colbăit și gardul începe să se clatine în ritmul sacadat al convulsiilor: țapinarul vomită. Ca să-l ocolească, Benedict s-a lipit de gardul de peste drum — și tot primește direct în față mirosul acru de samagoncă îndoită cu spirt. „Veșnicaaa po-meee-ni-reee..." — cîntă sughițat țapinarul, căutîndu-și pălărioara prin iarbă. Apoi, fără vreo pricină anume, se răstește: „Ce mata vrei, ai?". Încă puțin și Benedict va da colțul; supărat cine știe de ce — poate l-a deranjat curiozitatea cîtită în privirea străinului — bețivul se ridică strmîb, chiuie răgușit și, cu îndemînare de-a dreptul nefirească, sloboade sticla de monopol exact în ceafa lui Benedict. Apoi se cocîrjează din nou, continuînd să clatine gardul. Benedict descoperă iarăși mirosul acela cumplit de somagoncă răs-firată; de astă dată aproape, izvorît din flaneaua împodobită cu cerbi. Un val călduț de moleșeală îi topește gleznele și, în lipsa umbrei adînci de podbal, se așează sub zidul schitului, pipăind cu palma întinsă pietrele de calcar vîrstate cu cochilii alburii. „E bine, o să fie bine" — se pomenește murmurînd. Locomotiva manevrează pe o linie alăturată și mecanicul îi face cu mîna un semn echivoc, ceva între „Ce mai faci" și „Pe ce lume trăiești?". „E bine, o să fie bine" — șoptește Benedict și-și simte buzele uscate. Ar vrea să-i răspundă mecanicului, dar cînd desprinde palma de piatră constată că mîna îi alunecă undeva, nu se știe unde, poate chiar dincolo de poartă. „Sticla... Sticla... Ce naiba, doar n-o să leșin". Încearcă să se răsucească, întîlnește cu privirea frunzișul fagului, spart în cîteva locuri de raze îndoite ca niște curcubee albe și i se pare a desluși pălăriile strălucitoare ale plantei din familia umbeliferelor, buruiana aceea care așezase deasupra ierbii tipsii albe cît o farfurie. Ceafa nu-l doare. Singurul lucru neplăcut ar fi senzația lipsei de aer și trosniturile mărunte din urechi. Strînge pleoapele și vede, dumnezeu știe de ce, soba aceea ruginită, răsturnată în pîrîu și burlanul-catarg unduind ca o liană. „Să-ncerc să mă scol" — se hotărăște. „Desigur, să încerc... să... să...". S-a putut ridica în genunchi, și-a găsit și brațele (atîrnă moi și neînsuflețite...); cînd a încercat să se sprijine pe piciorul drept, parcă un rulment s-a rotit undeva, în oasele genunchiului și Benedict a căzut în tăcere cu capul în iarbă. „Ninge" i-a mai trecut prin mintea încețoșată. Apoi „poate mor"...

— Tu, i-a trîntit o sticlă-n cap!

Benedict aude cuvintele unduioase și depărtate, apoi strănută zdravăn și ceața din minte se subțiie. Cineva îi ține sub nas o sticluță din gîtul căreia trăznește un miros violent și înțepător. „Luați... luați porcăria asta... Luați!". Încă un strănut și Benedict deschide ochii. Prea multă lumină. Clipește îndelung, închizînd sub pleoape imaginea femeii cu nas ascuțit de gaie și ochi decolorați, blajini, inexpresivi.



Desen de RADU CEONTEA

— Gata, gata — zîmbește femeia, arătîndu-i registrul „Mișcarea buștenilor" — cît ai dormit am verificat cifrele. E-n regulă. Apoi, după o pauză: Cîți ani ai? 18? Așa e că n-ai nici 18? Ești minor, care va să zică, nici n-ai avea voie să semnezi de primire, știai?

„Unde dumnezeu mă aflu?" — se frămîntă Benedict. pipăind scoarța bucovineană de sub el. „Într-un pat, m-a adus cineva din uliță. Sticla... Sticla...". Își atinge ceafa cu palma: nu-l doare. Atîta doar că oasele capului par a-i fi devenit sonore, vibrînd subțire la orice zgomot. Pînă și pulsațiile sîngelui în capilare le simte amplificate, reverberînd aproape plăcut, asemenea furnicăturilor amorțelii.

— Dumneavoastră — izbutește să articuleze — la I.F.?

— Păi, la mine veneai. Cu balanța.

„Înseamnă că e în regulă. Asta o fi contabila aia cu nume caraghios. Pădure *sau* Ogor *sau* Țarină, *așa ceva".*

— Tovarășa... Pădure?

— Grădină — îl corectează femeia fără să zîmbească. Ești la mine acasă. Adică, la gazdă, mă rog, se cheamă c-aș fi acasă. Dacă vrei să dormi, îți dau niște țuică.

— Să nu fie samagoncă.

— Nici n-am.

Zdrăngănește ușa unui dulăpior ticsit cu pahare, candele, icoane, mănunchiuri de busuioc, ursuleți de lut ars („amintire de la Sovata"), vaze cu trandafiri roz din plastic țeapăn, strecurători de ceai lucioase, noi, scrumiere și tot soiul de alte mărunțișuri adunate cu osîrdie de pretutindeni.

— E dulapul gazdei — explică femeia și toarnă cu atenție un lichid gălbui în două pahare înalte, cu picior.

Benedict suge țuica, nu-i simte tăria; brusc, își dă seama că s-ar cuveni să-i fie teribil de milă de propria-i persoană și este nevoit să facă eforturi, nu glumă, pentru a-și stăpîni un sughiț păcătos și suspect.

— Nu cumva plingi! — îl descoperă femeia. Să nu plîngi, că ne supărăm!

„Doamne, oare nu sînt ridicol?" — se alarmează Benedict. „Desigur, sînt cumplit de caraghios. Un bețiv mi-a trîntit o sticlă în cap. iar eu mă sclifosesc într-un pat străin...". Se ridică în capul oaselor, ochii decolorați ai contabilei sînt ceva mai aproape și Benedict nu află în privirea aceea decît o sclipire ștearsă de compătimire șireată. Picioarele tovarășei Grădină se odihnesc în niște sandale lăbărțate, cu baretele plesnite, lăsînd la vedere degete neîngrijite, cu unghiile ca niște solzi uscați și opaci. Femeia îi prinde privirea și se justifică stîngaci:

— Aici e glod. Dumnezeule, cît glod!

Apoi își lipește palma de fruntea băieșandrului: nu, n-are temperatură.

— Mai vrei țuică?

— Dă-mi.

— Știi, aici gazda nu intră niciodată

— Da?

— Păi?

Femeia tace. Benedict se răsucește printre pernele cu miros de ladă, rășină, colb și foi de dumbrăveancă. „Oare n-ar trebui să plec?"

— Să nu pleci, mai bea.

— Și 'mneavoastră.

Radioul, instalat pe o poliță cu ștergare, mormăie de pe altă lume:

„De ce, cînd totul s-a sfîrsiiiit
Tu mi-ai trimis ieri margareteeee..."

— Ia să văd, te doare? — îl ispitește contabila, strecurîndu-i palma sub ceafă. Mîna întîrzie acolo și-i fierbinte și tremură subțire.

— N-am mai fost în oraș de unsprezece luni

— De ce? — se interesează Benedict.

Femeia ridică din umeri: nu știe de ce n-a fost în oraș de unsprezece luni... Prea multă țuică: lui Benedict i s-a făcut un somn de piatră. Cască

— Bine, gata, dormi.

Mîna mîngîie ceafa. Trenul se clatină mereu, înfundîndu-se într-un hățiș de cătină. Tovarășa Grădină, împreună cu mecanicul, caută firul liniei, ascuns în hățișul stropit cu mure coapte pînă la alb. Benedict încearcă să vadă unde și de ce au plecat cei doi. Aude rîsul mecanicului, un rîs gros și nerușinat, apoi chicotitul femeii: Știi, aici gazda nu intră niciodată". Cum a sărit în iarba de lîngă terasament, Benedict și-a simțit picioarele încolăcite zdravăn de antenele țepoase ale cătinei pe care strălucesc, asemenea unor licurici violeți, floricele vii, dese și agresive ca o spaimă. Un țipăt de femeie este înăbușit de pîsla vegetației; băiatul nu se poate mișca, strigă după ajutor și apare de undeva, de sub vagon, țapinarul beat. „Acolo" — îi arată Benedict, însă țapinarul, neclintit, îl privește prin gîtul sticlei și mîrîie cu sughituri: „De ce... cînd tohotul s-a sfîrșihiit / Tu mi-ai trihimis ieri margahareteeee"... Apoi începe să rotească sticla în cercuri din ce în ce mai strînse, acuși îi va da drumul, sticla va lovi... va lovi...

— Nuuuu!

— Sssst! — îl potolește femeia — gazda doarme.

În capul patului, leoarcă de sudoare, Benedict se simte mai caraghios ca niciodată.

— Băiatul a visat urît, așa-i? Hai, liniștește-te, sînt aici. Uite, vin lîngă tine.

Tovarășa Grădină își leapădă sandalele și se apleacă deasupra patului. „De ce își scoate clipsurile?" — nu înțelege Benedict acest gest pe undeva decisiv — „De ce dracu' și le scoate?"

— Ce, clipsurile? Nu știu, mi-a venit așa...

Arcul clămpănește scurt, clipsurile sînt iar la locul lor, în lobul urechilor palide și femeia se ridică. remarcînd cu un ton aproape oficial:

— E tîrziu, du-te.

La vale, trenul zdrăngănește cu o anume veselie. De sub podbalul cît un taburet se ridică iar boarea aceea cu miros de apă și pămînt. Cucutele se-ntrec cu nalba, sîngerul cu alunii, dumbrăvencile cu urzicile doldora de semințe... A venit pîrîul și, dincolo, a început drumul acela sec, galben, tivit cu peliniță închircită, pînă cînd trenul s-a înfundat între stivele de lăzi șantate la infinit cu aceleași litere cenușii: FRUCTEXPORT — RUCTEXPORT — CTEXPORT — EXPORT — PORT — PORT — PORT — PORT...

Un mai pasionat shakespearian decît aceia ce a cutezat ca „continue" opera „marelui brit" e greu de imaginat. Puţini ştiu că pe acest „continuator" V. Voiculescu, autorul acelor admirabile „sonete în traducere imaginară" din Shakespeare, îl interesa figura creatorului lui *Hamlet* cu mult înainte de a se fi decis să-i tălmăcească un sonet şi deci să le scrie pe cele douăzeci ale sale. Manuscrisul ce-l publicăm aici este textul unei conferinţe expuse la Radio în anii cînd scriitorul era director al programelor literare ale Radiodifuziunii, adică prin 1935 — 1940. Libertăţile de ton, oralitatea stilului şi distanţarea cordială de cătuşele strivitoare ale „aparatului critic" confirmă, de altminteri, împrejurările pentru care s-a produs scrierea.

Este, aşadar, un articol ca şi inedit, interesant dacă nu prin noutatea ipotezelor, cel puţin prin reactualizarea unei controverse celebre, prin îndoielile fertile ce le emană cît şi prin curiozitatea şi întinsele cunoştinţe ale autorului. Vom adăuga doar că nu Miss Bacon este deci zătoarea controversei, cum afirmă V. Voiculescu, ci Herbert Lawrence care, în studiul *The Life and Adventure of Common Sense (Viaţa şi aventura bunului simţ)*, presupunea, cu aproape o sută de ani înaintea cercetătoarei americane (1769), că Bacon este, dacă nu autorul, editorul operelor ce ar aparţine unui grup de dramaturgi. Pentru a întregi lista prezumptivilor autori ai operei shakespeariene, vom menţiona şi ipoteza privitoare la grupul alcătuit din contemporanii: Sir Walter Raleqt, Lord Paget, Henry Wriothesley, al treilea conte de Souptampton, apoi Cristopher Marlowe, Contele de Pembroke împreună cu cei amintiţi de V. Voiculescu: Contele de Derby şi Contele de Rutland.

E aproape inutil ce spus că după mai bine de trei decenii, azi adică, vestita controversă e încă deschisă. De aici speranţa în actualitatea acestui articol.

ION APETROAIE

CONTROVERSA SHAKESPEAREANĂ

un articol de V. VOICULESCU

Oamenii, care sînt divizaţi pe atîtea alte chestiuni, au trăit şi au murit înţeleşi şi împăcaţi, cîteva sute de ani, pe chestiunea operei shakespeariene. Nimeni nu se îndoia că zecile de drame uluitoare, mîndria Angliei din toate timpurile şi una din comorile spirituale ale umanităţii, nu sînt scrise de acel genial Shakespeare, născut din popor în anul 1564, în satul Stratford pe rîul Avon. El era acela care, rînd pe rînd braconier în sat, vagabond pe drumul mare, rîndaş la un doctor, servitor şi pe urmă elev la un advocat, lacheu la uşile teatrului, soldat, călător, actor, chefliu de tavernă, poet şi dramaturg, a străbătut toate mediile vremii elizabetane, ca o albină de aur, ieşind încărcat cu mierea artei superioare extrase din toate florile veninoase ale vremii lui. Aşa curgea pasnică legenda lui Shakespeare...

Cînd deodată cineva zvîrli o piatră în această apă şi ea se tulbură pînă la fund şi tulburimea dăinuieşte pînă astăzi. Miss Bacon, o americană, este acea care, în 1856, emise cele dintîi îndoieli asupra autenticităţii autorului operei shakespeariene, în cartea numită *Filozofia operelor lui Shakespeare*. Această domnişoară a fost promotoarea celui mai mare proces literar, care se dezbate, după moartea de secole a părţilor, proces ce nu are şanse să se închiză. Îndoiala a crescut an cu an, cercetările s-au înmulţit, valuri de cerneală s-au vărsat şi după cîteva zeci de ani lumea se găseşte împărţită în două tabere, stratfordieni şi antistratfordieni. Stratfordienii jură că Shakespeare este cel care şi-a scris singur opera, acel Shakespeare ieşit din popor, a cărui viaţă, începînd din odaia unde s-a născut acum 300 de ani, este palpabilă pînă în mormîntul deasupra căruia se înalţă bustul lui care se vede şi azi.

Opera stă mărturie asupra autenticităţii autorului. S-au scris în acest fel sute de vieţi ale lui Shakespeare. Se arată acolo, într-un muzeu Shakespeare, o mulţime de lucruri care i-au aparţinut. Trebuie să fie cineva atins de o nebunie specială spre a susţine contrariul, zic stratfordienii, strînşi într-un soi de caste care-şi apără idolul — şi ce idol! — cel mai mare om pe care l-a avut Anglia.

În faţa acestora antistratfordienii aduc o serie de alte argumente zdruncinatoare. Shakespeare nu este Shakespeare care a scrie *Hamlet* şi *Macbeth*... Tot ce spun stratfordienii este întemeiat pe legendă, pe fabulă, pe invenţie, nimic nu se poate dovedi sau susţine cu o probă autentică. Stratfordienii sînt nişte oameni necinstiţi, interesaţi să persiste mitul Shakespeare din care trag imense foloase. Ei folosesc Stratfordul cu exhibiţia muzeului Shakespeare mai abil decît folosesc preoţii miracolul de la Lourdes. Sînt nişte falsi preoţi ai unui fals cult. Este cu neputinţă, zic ei, ca bădăranul acela incult şi betiv, care se numea Shakespeare, înecat în nămolul epocii elisabetane să fi scris opera măreaţă care străluceşte sub numele lui. Nu era calificat prin nimic, nici prin educaţie, nici prin cultură, nici prin inteligenţă, nici prin talent, nici prin experienţa vastă umană care e concentrată în operă. Totul îl denunţă ca pe un uzurpator ordinar, ca pe un profitor al unei situaţii literare pe care antistratfordienii o şi dezleagă. Shakespeare a fost un om de paie, un nume de împrumut. Înapoia lui se ascundea altcineva, care scria piesele, dar avea tot interesul să rămîie necunoscut, cum era în moravurile epocii.

Vă închipuiţi ce indignare a ridicat între ortodoxii shakespearieni această herezie sfruntată, la care antistratfordienii răspund cu vîrf şi îndesat, deşi în Anglia nu insultele cele mai grosolane figurează între armele de luptă ci argumente. În definitiv, se întreabă unii, ce importanţă are autorul, mort, cînd opera trăieşte dincolo de el, mai vie şi mai puternică decît niciodată? Ce nevoie, să pun o mască, o figură, spiritului care a creat-o, oricine ar fi el? E o luptă de prisos. Dar cei mai mulţi nu judecă şi nu simt astfel. Curiozitatea de a cunoaşte chipul, viaţa, amprenta fizică asupra lumii lui, de data asta este în adevăr de esenţă superioară. Cum avem nevoie să ne închipuim, să ne reprezentăm pe dumnezeu cu riscul de a-l micşora, de a-l antropomorfiza, cu atît mai mult găsim nevoia să ne închipuim pe acest geniu unic. E o înălţare şi o nădejde pentru omenire să-l afle că el este, să-l pipăie, să ştie că a ieşit din cele mai joase straturi sociale, din întuneric şi mizerie şi că, fără naştere, fără neamuri, fără cultură, fără studii, fără mijloace, fără avere, străbătînd cele mai nefavorabile împrejurări, un om la fel cu noi s-a putut ridica la cele mai înalte culmi ale artei şi ale spiritualităţii. Nu [-i] este indiferent omenirii să aibă un astfel de exemplu, care e o siguranţă pentru fiecare din noi... că poate cine ştie... Este exact povestea cu bastonul de mareşal în gubernia fiecăruia.

În faţa cercetătorului obiectiv şi imparţial acest mister shakespearian se înfăţişează pînă acum ca nedezlegat. În afară de imensa cantitate de cărţi care s-au scris asupra lui Shakespeare şi opera lui, aproape 20.000 volume, şi care trebuie toate cercetate, este cealaltă piedică: lipsa de informaţii precise, de documente autentice de care se foloseşte antistratfordianul ca de cel mai serios argument. În adevăr, de la Shakespeare n-a rămas absolut nimic scris de mîna lui decît şase iscăliturî, cu trăsături grosolane, aproape de analfabet. Încolo totul este pierdut, înghiţit de vreme şi de mister. Antistratfordienii tocmai strîng grosul argumentelor în două grupe principale: misterul nedezvăluit al vieţii şi nepotrivirile. În adevăr, viaţa lui Shakespeare este o taină pe care nici stratfordienii nu o tăgăduiesc. Nimic din ceea ce se spune despre el în legenda curentă nu e dovedit, sprijinit pe un document definitiv, pe o probă indiscutabilă. Totul e controversat, întîmplările de care furnică viaţa lui sînt întîmplări nelămurite, al căror izvor nu se găseşte nicăieri, sînt fără rădăcini, plutesc ca acei funigei de toamnă. Şi tocmai acest mister care învăluie viaţa unui om celebru de pe atunci este în mîna stratfordienilor arma cea mai temută, dovada sigură.

Omul sub numele căruia se dădea opera era o secătură, toată lumea o ştia, de aceea nu şi-a dat nimeni osteneală să însemne măcar o informaţie care să ajungă pînă la noi. Spre a începe cu ceva, trebuie să spunem că pînă şi numele lui este o pricină de neînţelegeri între savanţi. Chiar de atunci se scria în cîteva zeci de feluri. Nu i se cunoaşte genealogia, nu se ştie la ce şcoală a urmat. Chiar faimoasa lui căsătorie este învăluită în taină, căci pe registre se găseşte Shakespeare căsătorit cu două femei în aceeaşi zi. De ce a fugit din sat, lăsînd femeia cu trei copii, ce a făcut la Londra, cum şi-a scris piesele, de ce toate au apărut anonim pînă în 1598? De ce Shakespeare nu este menţionat pe nici un teatru din Londra în această epocă, nici ca autor, nici ca actor? Toate aceste puncte absente din documentele relative la trupa căreia îi aparţinuse, sînt grupate sub 17 puncte, ca sub 17 capete de acuzaţie. Şi apoi moartea lui a trecut cu totul nebăgată în seamă de contemporani. Şi iată că tocmai după 7 ani de la moarte doi camarazi se gîndesc să-i publice opera într-un mare infolio misterios. Căci, deşi Shakespeare murise, iar manuscrisele lui arse în incendiul teatrului Globe, multe din piesele publicate sînt schimbate, adăugate cu mii de versuri...

Unde sînt atunci manuscrisele? Acel infolio este o mare mistificare. Pînă şi gravura pusă în fruntea volumului denunţă că nu Shakespeare este autorul, acel portret este o mască, iar sonetul lui Jonson citit cum se cuvine spune lămurit că Bacon este adevăratul [autor al volumului]. Mark Twain, un antistratfordian înverşunat, scria: „Cînd voi muri are să se ştie măcar în satul meu, unde mai trăiesc cîţiva din camarazii mei... Dar nimeni, nimeni n-a băgat de seamă că a murit Shakespeare". Şi tot el spune: „Shakespeare seamănă cu scheletul brontozaurului ce face fala muzeului de ştiinţele naturale din New York şi care e alcătuit din cîteva fărîmele de os adevărat şi din tone de ghips"

A doua serie de argumente antishakespeariene tintesc nepotrivirile [ce] se pot reduce la o formulă unică: nu este nici o legătură satisfăcătoare între operă şi omul căruia [i] se atribuie. Nu se mai poate crede acum că o operă poate izbucni pe neaşteptate şi fără explicaţii în viaţa unui scriitor, fără o geneză. Sînt raporturi neînlăturabile care unesc viaţa autorului cu opera şi numai Shakespeare face excepţii. Este o disproporţie atît de mare între om şi operă. Diversitatea minunată şi adîncimea cunoştinţelor fac din ea o enciclopedie a vremii, o biblie a umanităţii. Autorul e rînd pe rînd humanist, diplomat, psiholog adînc, soldat, creştin credincios, om de lege, vînător, mare medic, priceput muzicant, botanist, naturalist, crescător de şoimi, marinar, astronom, savant, arcaş, călător, politician, negustor etc. Acest om a posedat totalitatea cunoştinţelor omeneşti ale epocii şi orice specialist trebuie să se închine în faţa exactităţii şi adîncimii cunoştinţelor. Cît despre vocabularul lui, este cel mai bogat din cîte au fost vreodată. Shakespeare întrebuinţează şi rulează 24.000 de cuvinte. Victor Hugo, cel mai bogat scriitor francez în cuvinte, abia 9.000.

Ca să sfîrşim cu mitul Shakespeare este deajuns să punem faţă în faţă ştiinţa uriaşă pe care a avut-o autorul dramelor cu mijloacele pe care William din Stratford [le-]ar fi avut să o cîştige. Născut într-o familie de neştiutori de carte, într-un sat mizerabil, fără şcoală, de unde ar fi învăţat el latina, de care face uz în operă, franceza şi italiana, limbi din care a luat subiecte de drame, de unde să cunoască ţările în care se petrec dramele, despre care aduce amănunte sesizante? Ori, se ştie că William n-a părăsit niciodată Anglia. Apoi simţul profund aristocratic al operei... El este iniţiat în tainele şi culisele diplomaţiei şi ale guvernămintelor. Acţiunele dramelor se petrec numai sus şi actorii sînt regi şi cei mari ai pămîntului. Şi nu e prilej în care să nu-şi arate dezgustul şi scîrba pentru plebe. Unde a învăţat Will retorica, elocinţa, muzica? Şi despre acest om nu spun nimic contemporanii nici în viaţă nici la moartea lui. Cine este atunci adevăratul autor, demiurgul? Şi aici începe o altă controversă înverşunată. Pentru cei mai mulţi dintre vrăjmaşii lui Shakespeare autorul operei shakespeariene este Bacon din Verulam, mare cancelar al Angliei. Totul se explică îndată ce-l introducem pe el în problema încîlcită pînă acum. Căci Bacon este singurul om care a posedat în acel timp acel gigantesc armament intelectual care ar fi putut produce opera. El a fost cu adevărat filozof, savant, umanist, om de legi, călător în ţări străine, mare aristocrat. Născut cu trei ani înaintea lui Will, nepot al primului ministru, a învăţat în colegii, apoi a trecut în universitate unde îl găsim înscris, trimis apoi în Franţa de la vîrsta de 15 ani, a trecut în Italia. Cine altul decît autorul celebrei lucrări **Novum organum,** care a revoluţionat cugetarea modernă şi a adus o eră nouă, apoi o serie de 58 eseuri etc? Contemporanii lui mărturisesc că era poet. El însuşi declară undeva că se gîndeşte să inventeze ritmuri şi metri noi.

Două tactice au urmat baconienii spre a dovedi teza lor, întîi dovedind că spiritul lui Shakespeare coincide exact şi pretutindeni cu spiritul lui Bacon şi a doua, să caute analogii, paralelisme între operele lui Shakespeare şi operele mărturisite ale lui Bacon. Trebuie să recunoaştem că amîndouă metodele dau rezultate tulburătoare. Este imens numărul evidenţelor asemănări între expresiile unuia şi celuilalt. Shakespeare şi Bacon au aceleaşi păreri despre o mulţime de chestii, citate în operele baconiştilor.

Ce l-a făcut pe Bacon să scrie sub numele lui Shakespeare? Teatrul era o ocupaţie favorită a nobililor din acel timp. Totuşi el simţea că nu e compatibil cu demnitatea lui să scrie, pentru bani, comedii pentru comedieni. Nu putea să se afişeze, ca om politic ambiţios care rîvnea puterea. Cu Bacon se explică de ce au circulat piese sub numele Shakespeare, chiar din 1585, cînd Shakespeare încă nu venise în Londra, şi încă alte multe obscurităţi şi nepotriviri care persistă dacă persistăm în a crede în mitul Shakespeare. Cu Bacon se limpezesc şi faimoasele sonete, altfel încă o enigmă. De altfel, că este aşa o dovedesc probele pe care el însuşi le-a ascuns în operă. Baconienii îndîrjiţi găsesc peste tot acrostihuri şi anagrame în care numele lui Bacon este scris întreg ca autor al operei.

Sînt încă numeroşi ceilalţi rivali pe care antistratfordienii îi opun lui Shakespeare. Mulţi zic [că] nu e Bacon, ci o asociaţie de tineri fiindcă unui singur om i-ar fi fost cu neputinţă să scrie această operă. Alţii îl cred autor pe Contele de Rutland, humanist, voiajor, savant, expert în limbi streine şi un desăvîrşit aristocrat al vremii elisabetane. Alţi antistratfordieni [îl] găsesc pe Contele de Derby ca autor al operei shakespeariene, iarăşi un mare senior, un călător stăpîn pe limbile europene, umanist şi savant, muzicant, tot ceea ce Shakespeare nu a putut să fie. Teza e susţinută de Abel Lefranc, profesor la College de France. Alţii [îl] fac pe Contele de Oxford autorul dramelor lui Shakespeare, care în adevăr a fost un poet liric al vremii elisabetane şi poet dramatic.

Nu se poate intra în amănuntele cu care fiecare autor justifică teoria. O viaţă omenească nu ar fi îndestulătoare [cuiva] ca să citească tot ce s-a scris [despre Shakespeare]. Ceea ce este sigur este că toţi, afară de unul, se înşeală. Care însă este pe drumul adevărului? Ceea ce este sigur este că niciunul dintre antistratfordieni n-a adus probe indiscutabile în favoarea omului propus. De bună seamă că ideile personale, subiectivismul joacă un mai mare rol în toate aceste propuneri decît realitatea obiectivă. Problema strict Shakespeare intră într-una cu mult mai largă a geniului care după unii creează dincolo de toate datele mediului, după alţii toate componentele geniului trebuie să se reducă la elemente cunoscute.

Ceea ce este sigur e că nu ştim aproape nimic despre Shakespeare, dar de aici nu urmează sigur că nu el a scris opera. Şi chiar dacă viaţa omului nu ar fi fost un mister, opera lui nu ar rămîne mai puţin un mister asupra căruia se cuvine să medităm şi să-l adîncim. Chiar cea mai cunoscută, pînă în cele mai mici amănunte, viaţă.

CARŢI, CĂRŢI...

Ath. MARIAN MARIENESCU

„NOVĂCEŞTII"

A văzut, în sfîrşit, lumina tiparului, o lucrare pregătită de autorul ei pentru aceasta, aproape acum 100 de ani. E vorba de epopeea populară „Novăceştii", aşa cum a văzut-o şi construit-o la 1879, Athanasie Marienescu. Între timp, alţi iubitori şi căutători ai literaturii populare, dintre care Petre Duliu şi Gheorghe Vrabie se cuvin neapărat amintiţi, au găsit să insiste asupra acestui capitol al eposului, cel menţionat mai întîi izbutind să-l reanimeze în zona unde trăise bine cunoscut odinioară (ţinuturile de peste munţi) şi să-l replanteze cu oarecare prospeţime în Bucovina şi Moldova nordică.

Publicarea acestei lucrări repune în atenţia generală o chestiune de mare interes privind unitatea de destin şi manifestare spirituală, în veacurile de mijloc, a popoarelor din perimetrul balcanic. Novăceştii reprezintă şi pentru sîrbi, ai căror fii drepţi par să îi fost, şi pentru români, ai căror fii adoptivi au devenit, simbol al înverşunatei rezistenţe împotriva cotropitorilor. Învestmîntaţi în miracolul basmului, ei sînt reali mai mult prin ceea ce reprezintă decît prin felul cum sînt arătaţi. Născuţi într-o epocă în care gîndirea, în formele ei — adesea — încă primare, se concretiza mitic, îapt pentru care nouă, celor de astăzi, ne apare ca o veritabilă poezie, eroii acestui ciclu, deşi acţionează în felul oamenilor şi pentru salvgardarea intereselor acestora, nu se delimitează net de lumea zînelor, uriaşilor şi — în general — a duhurilor. Numai prin această dimensionare a lor puteau dobîndi înţeles şi viaţă în tradiţia pămîntului pe care l-au înflorat cu îndemnurile făcute oamenilor. Zîna Sandalina stă la vorbă îndelung cu Novac hătrînul. Gruia lui Novac, cu zîna de la lac (care-l şi va reînvia). Şi aceasta se face nu mult prea diferit de felul cum trei dintre Novăceşti se întîlnesc cu Anita crăsmărita.

Mulţimea materialelor pe care Marienescu s-a bazat atunci cînd a procedat la selectarea celor mai potrivite în planul epic acceptat nu rămîne fără urmări asupra simetriei şi unităţii ţesăturilor. S-ar putea spune chiar că mecanismul înlănţuirii lor nu funcţionează totdeauna în spiritul variantelor dominante, lucru despre care — probabil — autorul ediţiei, Eugen Blăjan va vorbi pe larg în proiectata republicare la editura Minerva.

Dar, în cazul acestei cărţi destinate publicului larg este important actul cultural în sine, pe care întocmirea ei îl reprezintă.

Faptul că Athanasie Marienescu, reputat folclorist transilvănean, autor al unor colecţii prestigioase de „Balade" şi „Colinde" (publicate între 1859 şi 1867) s-a oprit să insiste asupra acestui ciclu (pe care la 1879 nu l-a putut publica) afirmă încă o dată permanenţa simbolurilor atribuite eroilor din tradiţia populară epică, neînfricaţi luptători pentru libertate şi dreptate naţională şi socială. Această lucrare a sa trebuie văzută deci în contextul care l-a determinat s-o elaboreze.

Dealtfel, Marienescu nu făcea decît să confirme o atitudine general manifestată în folcloristica vremii, potrivit căreia muncii din acest domeniu i se conferea nu numai o funcţie cultural-ştiinţifică, ci şi politică. Sub acest aspect, mai ales, Marienescu stă aproape de Alecsandri, al cărui ecou s-a făcut pînă şi în titlurile volumelor pe care le-a scos. Doar baladele lui erau „culese" şi „corese", ceea ce înseamnă tot una cu adunate şi îndreptate. Şi însăşi metoda de a corţia materialele, romantică şi avîntată, îl recomandă ca pe un fidel susţinător al unor principii îmbrăţişate de epocă.

Substanţa folclorică a epopeii, cu toată prelucrarea la care s-a recurs, nu este diminuată. Doar autenticitatea formei este uşor alterată de autor, senzaţia sporită şi de limba uneori greoaie (ca, în genere, pe atunci, în Transilvania), folosită de Marienescu. Ceea ce nu stinge cîtuşi de puţin valoarea de simbol, subliniată.

V. ADĂSCĂLITEI

GRIGORE VASILE: „Statuie în parc"

puncte de vedere

DESPRE INTERPRETAREA STILISTICĂ A CREAŢIEI LITERARE (II)

Nu stilistica este metoda care vine să înlăture intuiția în interpretarea fenomenului literar. Pentru că stilistica nu este o metodă. *Alte metode vin, nu să înlăture, ci să completeze cunoașterea, descrierea unei creații literare; între acestea în rîndul întîi, structuralismul.*

Intuiție plus structuralism (plus alte metode) este drumul — după opinia noastră — spre cunoașterea operei literare, atît cît putem cunoaște, atît cît se poate cunoaște; pentru că cert este că există un ce al poeziei la care nu se putea ajunge prin nici o metodă — acolo e ineffabilul ei.

Prin urmare nu stilistica trebuie să infirme sau să confirme valori stabilite (idee inexactă) prin intuiție. Stilistica are altă finalitate. Iar știința literaturii nu se poate lipsi de interpretarea stilistică fie și numai pentru faptul că orice creație poetică este expresie și substanță în același timp, iar în afara expresiei nu există poezie. A nu interpreta stilistic o creație poetică înseamnă a nu interpreta poezia în ceea ce are specific.

Este adevărat că, în practică, interpretarea stilistică se îndreaptă cu preponderență — nu exclusiv — asupra unor valori deja consacrate. De ce? Dar care interpretare nu este selectivă? Istoria literară selectează. Critica literară selectează. Este drept că stilistica selectează mai riguros. Explicația a dat-o T. Vianu, potrivit cu o anumită concepție — Arta prozatorilor români urmărea descrierea unor profiluri stilistice; cartea este doar o istorie a stilurilor individuale.

De ce nu infirmă stilistica valori? În primul rînd pentru simplul motiv că s-a îndreptat spre valori; care, deci, nu pot fi infirmate... În al doilea rînd, pentru că, pornind de la aceste valori, descrise, în general, din alte puncte de vedere, incapabile să le confere specificitatea, stilistica și-a orientat finalitatea spre umplerea unor goluri, prin descrierea cît mai completă a unei opere literare, dintr-un unghi care s-o arate în toată complexitatea.

Și totuși... din ce punct de vedere, dacă nu unul stilistic (chiar dacă nedefinit ca atare), respingea acum peste o sută de ani T. Maiorescu creația a o serie de „poeți" contemporani, mulți debutanți? Ocupîndu-se de limbajul poetic al acestora, T. Maiorescu ironiza tocmai banalitatea sau absurdul unor structuri stilistice: „E de necrezut cît de des păcătuiesc scriitorii în contra unei așa de elementare regule a conceperii întrebuințînd comparări false sau pline de confuzie /.../ Primăvara vine cu pasuri ușoare și plouă din sîn! /.../ Talie înaltă, ochi negri și mînă mică fac un cer stelos /.../ Ce imagine terribilă! Inimi înfocate, legate de un imn cu stîlpări de nemurire!" (Studiul O cercetare critică asupra poeziei române, în „Critice" vol. I, 1908, p. 28—29). Într-alt loc criticul condamnă sintetic poezia contemporană din același punct de vedere al limbajului poetic: „Toate amantele poeților noștri sînt ca o floricică sau ca o steluță sau ca amîndouă în același timp... etc" (pd 26).

De ce nu se oprește stilistica asupra debutanților? Dintr-o comoditate a stilistului și a criticului literar adesea), nu dintr-o neputință legică. Dintr-o lipsă de convingeri și de responsabilitate. Încercări — timide — au fost, și există, dar ele ce-i drept trebuie extinse. Mai ales într-o vreme în care începe a fi greu de distins poezia adevărată de impostură. Într-o vreme în care de multe ori, în volumele debutanților (și nu numai ale lor), „noutatea", „originalitatea", „îndrăzneala" stilistică tinde să înlocuiască lipsa de idei, de vocație poetică, de îndrăzneală în a aborda marile probleme ale vieții contemporane, în a diseca adevăruri rămase atît de „nespuse".

În sfîrșit, să fie stilistica sortită a „demonstra doar ceea ce era dinainte evident" Caracterizarea este iarăși inexactă. Dacă este adevărat că stilistica confirmă valori, la fel de adevărat este că ea descrie valori și îndeamnă la cercetarea operei de artă ca tot. Și ceea ce este mai important, punctul de vedere stilistic este de multe ori esențial în stabilirea însăși a valorii, a originalității unei scrieri, a unui poet. Poezia filozofică eminesciană își trage rădăcinile din filozofia hindusă, din Schopenhauer, din Kant, din Hegel, din Oxenstierna etc., din folclorul românesc. În rețeaua acestor influențe unde e Eminescu? A spus-o clar G. Călinescu; originalitatea lui Eminescu este în primul rînd imagistică, și numai în al al doilea rînd filozofică. Valoarea estetică a poeziei lui Eminescu trebuie căutată în dizolvarea unor concepte de largă circulație într-o viziune proprie, în mod fatal legată de un limbaj poetic propriu. Il vom recunoaște pe Eminescu cu adevărat cînd îi vom fi pătruns cît de cît tainele limbajului său poetic. Iar cercetarea limbajului său poetic s-ar putea să corecteze imaginea pe care ne-am format-o despre personalitatea sa artistică; sînt multe elemente în structura limbajului său poetic care reclamă aducerea lui Eminescu dintre romantici în contemporaneitatea marilor moderni (ne gîndim la Mallarmé).

Cît privește lipsa de certitudine a unor analize stilistice, dreptatea este categoric de partea lui T. Vianu. Interpretarea literaturii, din oricare punct de vedere s-ar face, este supusă relativismului, pentru că ea este „creație, viață"; și pentru că valoarea ei nu este dată o dată pentru totdeauna. Valoarea unei creații literare este o unitate dialectică complexă, care cuprinde un ax valoric central și o serie de alte valori, dezvoltîndu-se în chipuri și proporții diverse din corelația care se stabilește între cele două relații: scriitor-operă, operă-cititor. Iar faptul că o operă literară este receptată, bineînțeles în mod diferit, de diverse curente, nu dovedește decît că este o valoare complexă, că este adică o valoare iar nicidecum că interpretarea — și nu numaidecît stilistică, — e lipsită de temei obiectiv.

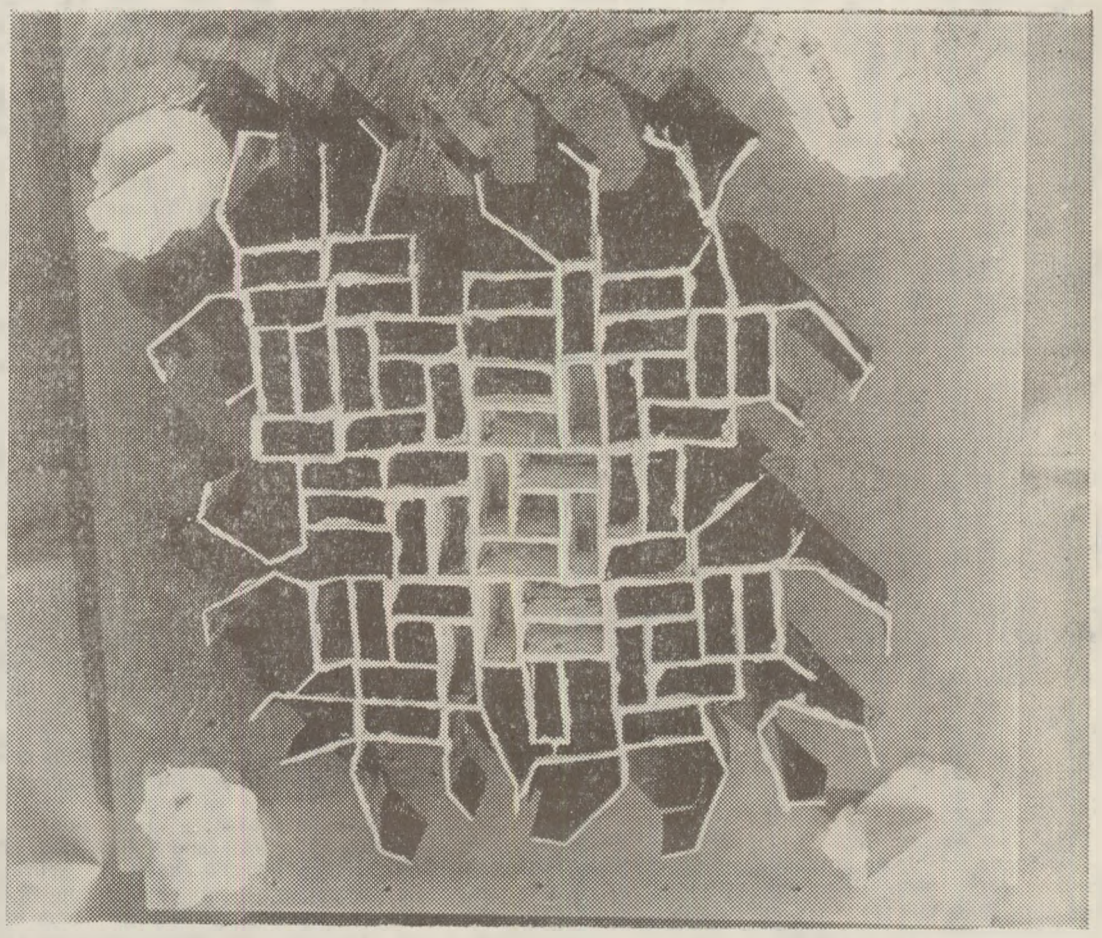
Aserțiunile privind arbitrariul interpretării stilistice își află punctul de plecare într-o idee falsă, respinsă de stilistică. Reîntîlnirea cu o aceeași structură stilistică nu înseamnă numai decît reîntîlnirea cu aceeași semnificație. Contextul este suveran, contextul însemnînd deopotrivă substanță și expresie.

Diversele luări de atitudine față de interpretarea stilistică pierd din vedere evoluția stilisticii, în ce privește obiectul de cercetare, finalitatea, metodologia.

Stilistica trebuie concepută într-un sens foarte larg. O stilistică care-și urmărește țelurile ei — o știință, sau o disciplină științifică cu un anume grad de autonomie — stilistica studiind diferite modalități de organizare stilistică a limbii, diferite profiluri stilistice. O stilistică subordonîndu-și investigațiile finalității științei literaturii — cunoașterea în toată complexitatea și profunzimea ei a unei creații; stilistica cercetează, în această ipostază, nu specificitatea în sine a procedeelor stilistice, ci semnificația poetică a unor creații, așa cum se dezvăluie aceasta dinspre expresie.

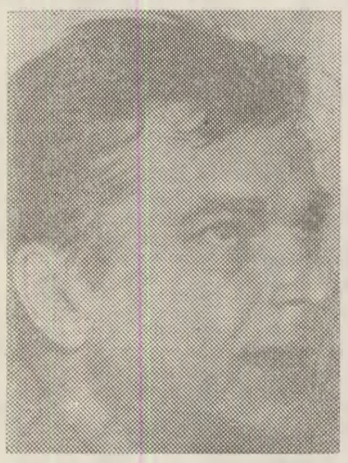
În acest sens, de fapt, știința literaturii trebuie „profesată" de un interpret estetic ideal care să fie dublat în personalitatea sa de un stilist. Important este ca, fie plecînd dinspre expresie, fie plecînd dinspre problematică, interpretarea să fie fără goluri, nu unilaterală, să se apropie cît mai mult de adîncul semnificativ al unei creații artistice.

D. IRIMIA



PAUL NEAGU: „Labirint"

NICHITA STĂNESCU: ÎN DULCELE STIL CLASIC



Consemnarea autorului de la începutul volumului cum că „apocalipsul a fost demult, de foarte demult și că amintirea lui poate fi considerată numai ca o sursă a cuvintelor reci" are, prin sugestia ei, valoarea unei arte poetice. Asemenea formulări programatice, exprimate de altfel și în Necuvintele (Ars poetica), *dar poematic, sînt deosebit de utile lectorului, indiferent de formație și inițiere, mai ales în cazul unei poezii insolite ca aceea a lui Nichita Stănescu. De aceea, ar fi de dorit ca poeții să-și expună din cînd în cînd teoretic propriile formule artistice pentru stabilirea unor contacte mai strînse cu cititorii, căci acestea se rarefiază atunci cînd poezia în sine rămîne singura șansă de inițiere. Criticii nu trebuie să vadă aici o declinare a activității lor obișnuite, ci, mai curînd, o suplimentare a posibilităților de investigație. Aceasta se justifică și prin faptul că traducerea poeziei moderne (fiind pluridimensionată prin serii tropice deschise) în concepte inteligibile în sensul însușirii necesare riscă deseori să devină o operație simplificatoare.*

În cazul de față, dată fiind explicația inițială, se poate întrezări că titlul cărții nu are deloc funcție emblematică, ci se găsește în perfectă antinomie cu fondul problematic și cu intențiile reale ale poetului. Cine ar încerca să tălmăcească versurile în perspectiva „dulcelui stil clasic" ar ajunge la concluzii facile. N. Stănescu, cum singur ne-o mărturisește, a intervertit ordinea unor termeni. Apocalipsul se află în spatele nostru, cu alte cuvinte el a luat locul miticului eden originar și generează amintiri discontinui în conștiința creatorului, deci devine o sursă inepuizabilă de poezie și de aici și alura ironică și vag polemică a titlului. Această răsturnare de perspectivă justifică intenția de abandonare a legilor comune și de a forța datele lumii concrete să se ordoneze după o logică aparte. „A îl va mînca pe il și pe al" este un vers care nu poate fi judecat după logica obișnuită. În poezia lui Nichita Stănescu, cu toate că ea este expres filozofică, se produce o permanentă mutație de elemente după o mecanică cu totul neobișnuită, creindu-se o altă fenomenologie. Între logica noastră și logica fenomenologică din poezia lui Nichita Stănescu nu există contiguitate. Ele sînt sfere total separate, iar cititorul trebuie s-o privească pe aceasta din urmă „din interior", adică să accepte convenția unei lumi elaborate dar imaginabilă în domeniul artei. Importantă este nu confruntarea acestor planuri, operație posibilă numai în cadrul literaturii mimetice, ci în ce măsură planul suprareal, deci cel poetic, rămîne constant într-o cadență proprie, indiferent de proteismul structural. Cititorul rafinat, care se delectează cu arabescurile fanteziei și-i înțelege capriciile, intuiește dacă plăsmuirile propuse sînt justificate ca elaborări poetice. Cine este familiarizat cu poezia din volumul Necuvintele *își însușește o serie de elemente tipice ca semne de recunoaștere. Circulația sau variera lor formală îi dau dezlegarea să înțeleagă în ce măsură în anume loc poezia poate fi suspectată de manierism, este incoerentă, versurile devin aglomerate și incolore, situație frecventă în noul volum, ca atunci cînd descoperă pasaje dense și cu sunet specific să-l regăsească pe adevăratul creator. În aceste cazuri, convenția este perfect acceptată oricît de absurde ar părea versurile: „N-ai să vii și n-ai să morți / N-ai să șapte între sorți / N-ai să iarnă, primăvară / N-ai să doamnă, domnișoară / / Pe fundalul cel albastru / din al ochiului meu vast / Meteor ai fost și astru / Și incest ai fost, prea cast / / Uite-așa rămînem orbi / surzi și ciungi de un cuvînt / Soarbe-mă de poți să sorbi / „S"e rece azi din sunt"* (N-ai să vii).

Curiozitatea este că atunci cînd transpar versuri mimetice stridența lor devine șocantă întrucît cele două tipuri de planuri care suportă moduri de gîndire diferite, deși justificate în sine, nu pot fi interferate oricum. Alteori, nici autorul nu le-a permis o reversibilitate elastică ce n-ar fi fost întotdeauna în defavoarea poeziei: „Ce-ai de gînd cu tine, iă / măduvă / de văduvă?... / Inimă de viperă / vrei să fii, tu, liberă?..." (Strigături). *Amănuntul pare mimetic și cotidian dar prin versurile: „Tăiatule cu un cuțit / înfipt în tine pe la spate / cînd coboram în infinit / turma de oi mirate..."* (Unde ciolanele), *pasajul avînd capacitatea transcenderii, înscriindu-se firesc în tonalitatea generală a stilului cărții.*

cronica literară

Pe de altă parte, nu trebuie să se înțeleagă că poetul creează versuri sub obsesie apoliptică numai în volumul In dulcele stil clasic. *„Și-am zis verde de albastru, / mă doare un cal măiastru / și-am zis pară de un măr / mincinună de adevăr"* provin din Oul și sfera *și bineînțeles, citatele ar putea fi date cu generozitate. De altfel* In dulcele stil clasic *se află sub zodia altor volume, și mai ales a* Necuvintelor. *în ceea ce privește tentația filozofică sau cultul paradoxalului. Dar în noul volum există cîteva poeme care și-ar găsi loc în antologii întocmite după severe criterii selective. În special este vorba de acele poezii în care el uzurpă sensurile comune ale timpului și ale cauzalității, reduce cuvintele la vocale, iar pe acestea le alegorizează, sau supune elementele rigurozității matematice și geometrice: „Subțioara umbrelor murdare / ale florilor de dalb, de măr / Doamne Sfinte iar mă doare / ca și „A" din adevăr... / / Ori mirosul lung la mine / cel murdar ca „R" din rîs / eu beau roșul din lumine / și, și sarea ta din plîns... / / Hai, respiră-mă odată, / poate te sufoci cu mine / beau și verdele de-ndată / de la tine de vechime / / Și îți las oarbă vederea / cum e „I"-ul șters de gumă / îmi miroase azi puterea / tot a iarbă si-a legumă"* (Mirosind a înger).

Tainele poeziei lui Nichita Stănescu stau în virtuțile cuvintelor de cea mai largă circulație. El nu ivește sensuri din relatări ciudate sau din neologisme cu rezonanțe neobișnuite, cum preferă cei care pretind că realizează poezii așa-zise filozofice. Gestul creației este de o mare simplitate și uneori se bizuie doar pe simple asociații verbale. Versul poartă astfel în matca sa elemente dintre cele mai diverse ca și cum ar fi aduse de o forță primară, de unde și impresia de perfectă spontaneitate. Din cauza incertitudinii noționale a versurilor, și chiar a lexicului incongruent, se naște impresia de eterogenitate. În schimb, ideea poetică se încheagă în imaginea de ansamblu, elementele componente luate împreună au valoare intuitivă și în ultimă instanță emoțională. De aici rezultă caracterul obsesiv al poeziilor datorat capacității lor evocatoare, capacitate care, prin sugestii multiple, se dovedește mult mai complexă decît ceea ce poate să informeze planul congruent al discursivului.

Enigmaticul din poeziile lui Nichita Stănescu trebuie echivalat cu insolitul cunoașterii, fie că el privește natura meditațiilor, fie că este vorba de modificarea structurii cosmice, de uzurparea legilor timpului, ale spațiului sau cauzalității. Limbajul poetic nu fortează numai tiparele gramaticii, dar mai ales pe cele ale tropilor. Metonimia capătă o circulație frecventă și se transfigurează simbolic, iar metafora tinde să se constituie după alte canoane: „Mi-am lungit privirea lungă, / foarte ruptă sîngerîndă, foarte neagră, pururi blîndă, / ocolindă și plîngîndă" este concretizarea unui fenomen abstract, fără a se vorbi despre prezența unui trop decît cu ambiguitate. Oricum, este evidentă tendința de redimensionare a tropilor în poezia modernă, fapt care necesită cercetarea ei în articulațiile cele mai subtile. O abstracțiune luată în sine, „acolo unde-l ajunse în drum starea", fie că se concretizează, fie că se mitizează („tu singură, văzuto doar cu ochiul / triunghiular, dar frunte") ține reducția lumii fenomenale („locuiesc într-un punct"), ori întoarcerea la vremurile primare ale logosului. Este vorba deci la autorul volumului In dulcele stil clasic *de un cod de semne a căror descifrare ne confirmă originalitatea categorică a adevăratei creații.*

MAGDA URSACHE

Ultima carte a lui Roland Barthes, produs al activității, între anii 1968 și 1969, a seminarului condus de autor în calitate de profesor la Școala practică de înalte Studii, poartă o denumire neașteptată poate chiar pentru inițiatorii în metoda sa de cercetare. Metodă potrivit căreia actul critic este o decodare, o descifrare a sensurilor, inepuizabile dar organizate după sau asemenea normelor unui cod, ce alcătuiesc de fapt actul creator. Ce încifrează, ce simbolizează enigmatica emblemă a lucrării? Povestirii „Sarrasine", din faimoasa suită „Scene din viața pariziană" a lui Balzac, spune exegetul, — prevenindu-ne însă de îndată că „titlul deschide o problemă: «Ce este Sarrasine?» Un nume comun? Un nume propriu? Un lucru? Un bărbat? O femeie?" (pag. 24). Răspunsul, ni se spune, oricum imposibil de obținut fără ajutorul biografiei eroului în cauză, și anume sculptorul, cu numele Sarrasine, decurge din deslușirea codului hermeneutic, aflat la temelia povestirii. Acesta, definit în principiu ca „ansamblul unităților care au funcția de a articula în diverse feluri o chestiune, răspunsul ei și accidentele variate care pot să pregătească chestiunea sau să întîrzie răspunsul, cu alte cuvinte, să formuleze o enigmă și să-l aducă dezlegarea" se compune dintr-o serie de secvențe, identificabile pe parcursul analizei, dintre care prima, sau elementul ei inițial, este reprezentată de titlul Sarrasine. Cuvîntul Sarrasine, se arată apoi, comportă o conotație importantă, „aceea a feminității, perceptibilă de către orice francez care înregistrează spontan pe e final ca moriemul specific feminninului, mai ales cînd e vorba de un nume propriu, al cărui gen masculin (Sarrazin), este atestat în mod curent de onomastica franceză. Feminitatea (conotată) este un semnificat destinat să jaloneze textul; este un element migrator, în stare să intre în compunere cu alte elemente de același gen, pentru a forma caractere, ambianțe, figuri, simboluri. Deși toate unitățile reperate aci (în analiză, n.n.) sînt semnificate, totuși aceasta aparține unei categorii exemplare: ea alcătuiește semnificatul prin excelență, așa cum o indică conotația în accepția aproape uzuală a termenului" (pag. 24). Înțelegem, va admite eventual cititorul, ce înseamnă cod hermeneutic, și de ce s-a păstrat pentru studiu titlul balzacian; ce motive au dictat, însă ca cifrul acestuia să fie figurat prin raportul S/Z și nu S/S, cum ar părea firesc în baza demonstrației inițiașate? Explicația, în toate articulațiile ei, se confundă cu analiza propriu-zisă, cu lucrarea însăși. Totuși, cum principalul ei argument se află cuprins în capitolul XLVII, reproducem paginile corespunzătoare: „Sarrasine: conform deprinderilor onomasticii franceze, ne-am aștepta la Sarrazine: trecînd în patronimul subiectului, Z a căzut deci într-o trapă. Z este însă litera mutilării: fonetic, Z este un sunet biciuitor, în felul unui gîrbaci pedepsitor, al unei insecte erinice; grafic reprezentat, aruncat parcă cu mîna, asemeni unei eșarfe, peste toată albeața paginii, sau ca o lamă piezișă și furișă, printre rotunjimile alfabetului, el taie, barează, zebrează, din punctul de vedere al lui Balzac, acest Z (care se găsește în numele său) este litera devierii (vezi și nuvela Z. Marcas); în sfîrșit, aci, Z este inițiala Zambinelei (eroină a povestirii, n.n.), litera inaugurală a castrației (Sarrasin este, moralmente, castrat, n.n.), în așa fel încît Sarrasine, prin această greșeală de ortografie așezată chiar în inima numelui său, în centrul corpului său, recepționează Z-ul zambinelian potrivit adevărului lui naturi care este o rană, o lipsă. Mai mult, S și Z sînt în raport de inversiune grafică: e vorba de aceeași literă, văzută din partea cealaltă a oglinzii; Sarrasine contemplă deci în Zambinella propria lui castrație. Astfel bara (/) care opune pe S din Sarrasine lui Z din Zambinella are o funcție panică: este bară a cenzurii, suprafață speculară, zidul halucinării, muchia ascuțită a antitezei, abstracția limită, oblicitatea semnificantului, indexul paradigmei, deci al sensului" (p. 112—114). Considerînd că citatele alese ne edifică asupra simbolului titular și totodată dau o sugestie despre „codul" criticii barthiene, despre felul de aplicație a metodei sale, vom părăsi terenul de exercițiu, obiectul propriu-zis al cărții, întrucît acesta este prea parcelat prea fragmentat pentru ca reproducerea unui sau altuia din „loturi" să poată oferi o idee cuprinzătoare asupra demersului general și rezultatelor gîndirii autorului. În schimb, vom desprinde din introducere capitolele consacrate nu numai unor aspecte de metodologie, dar, am spune, unei teorii a lecturii, a raporturilor dintre text și cititor, dintre actul scrierii și acela al citirii. La acest plan, unde se reîntîlnește, într-o formulare poate mai clară ca altădată, și cunoscuta profesie de credință a autorului în polisemia creației, accesul laicilor este mai lesnicios, iar problematica atinsă le va stîrni un interes mai acut.

ROLAND BARTHES: S/Z

Se spune că, prin ascezа, unii budiști ajungeau să vadă un întreg peisaj într-un bob de mazăre. E tocmai ceea ce ar fi vrut primii analiști: să vadă toate povestirile din lume (sînt și au fost atîtea) într-o singură structură: vom extrage, își spuneau, din fiecare povestire modelul ei, apoi vom face din toate modelele o mare structură narativă, pe care o vom răsturna asupra unei povestiri oarecare: sarcină istovitoare („Știință răbdurie, tortură sigură") și în cele din urmă indezirabilă, căci textul corespunzător își pierde diferența (specifică, n.n.). Această diferență nu este, evident, o calitate plină, ireductibilă (potrivit unei vederi mitice despre creația literară), care să indice individualitatea fiecărui text, să-l numească, să-l semneze, să-l parafeze, să-l încheie; este, dimpotrivă, o diferență care departe de a se opri undeva, se articulează pe infinitul textelor, limbajelor, sistemelor: o diferență ce revine cu fiecare text. Trebuie deci să alegem: sau inserăm textele într-un du-te vino demonstrativ, le considerăm egale în ochiul științei in-diferente, le silim să conveargă în chip inductiv în acea copie (model, n.n.), din care apoi le facem să derive; sau privim fiecare text în cadrul nu al individualității sale, ci în acela al jocului său (de sensuri, n.n.), și înainte chiar de a vorbi despre el, procedăm astfel încît să fie cules de paradigma infinită a diferenței, să se supună de la început unei tipologii constitutive, unei evaluări. Cum se stabilește valoarea unui text? Cum se întemeiază o primă tipologie a textelor? Evaluarea constitutivă a textelor nu se poate sprijini pe știință, căci știința nu evaluează; nici pe ideologie, căci valoarea ideologică a unui text (morală, politică, estetică, aletică [1]) este o valoare de reprezentare, nu de producție (ideologia „reflectă", nu produce). Evaluarea nu poate fi legată decît de o practică, și această practică e scrisul. Există numai ceea ce e posibil și ceea ce e imposibil de a scrie: ceea ce intră și iese din practica scriitorului: ce texte aș accepta să scriu, sau să rescriu, să doresc, să le propulsez ca pe o forță în această lume care este a mea? Evaluarea descoperă numai acest fel de valoare, ceea ce se poate scrie (re-scrie) astăzi: ceea ce este scriptibil. De ce scriptibilul este pentru noi valoare? Pentru că obiectul muncii literare (al literaturii ca muncă) este de a face din cititor nu un consumator, ci un producător de texte. Literatura noastră este grevată de divorțul pe care instituția literară îl menține cu strășnicie între producătorul și consumatorul textului, între proprietar și client, între autorul și cititorul său. Cititorul acesta plutește într-o stare de trîndăvie, de intransivitate, de —, pentru a spune lucrurilor pe nume — serlozitate: în loc de a intra el însuși în joc, de a avea acces integral la farmecul semnificantului, la plăcerea scrisului, nu-i rămîne să se bucure decît de biata libertate de a accepta sau de a respinge textul: cititul nu mai este decît un **referendum**. În fața textului scriptibil, se află deci contravaloarea lui, valoarea sa negativă, reactivă: ceea ce poate fi citit, dar nu scris: lizibilul. Numim clasic orice text lizibil.

II. INTERPRETAREA. Nu e poate nimic de spus în legătură cu textele scriptibile. Mai întîi unde să le găsești? Desigur, nu în sfera lizibilului (aci, numai foarte rar, din întîmplare, fugitiv și indirect, în vreuna din operele-limită); textul scriptibil nu se găsește în librării. Mai mult, modelul său fiind productiv (și nu reprezentativ), textul interzice orice critică, întrucît aceasta s-ar confunda cu el chiar din clipa formulării: a-l rescrie, ar însemna să-l dispersăm, să-l risipim pe cîmpul infinitei diferențe. Textul scriptibil este un prezent perpetuu în care nu poate interveni nici un fel de vorbire consecventă (care l-ar transforma, în mod fatal, în trecut); textul scriptibil îl constituim noi, în timp ce scriem, înainte ca jocul infinit al lumii (lumea ca joc) să fie parcurs, decupat, oprit, plasticizat de vreun sistem aparte (ideologie, gen literar, critică), cu pretenții reduse în ce privește pluralitatea intrărilor, accesul la rețelele de sens, infinitul limbajelor. Scriptibilul este romanescul fără roman, poezia fără poem, eseul fără dizertație, scrisul stil, producția fără produs, structurarea fără structură. Dar textele lizibile? Ele sînt produsele (nu producerile) care formează masa enormă a literaturii. Cum să diferențiem această masă la rîndul ei? Este necesară o operație secundă, consecutivă evaluării inițiale prin care textele au fost separate, mai subtilă decît cea dintîi, care se bazează pe aprecierea unei anumite cantități, a „mai mult ori mai puțin" din ceea ce poate mobiliza fiecare text în parte. Această nouă operație este interpretarea (în sensul dat de Nietzsche cuvîntului). A interpreta un text nu înseamnă a-i da un sens (mai mult ori mai puțin întemeiat, mai mult ori mai puțin liber), ci, din contra, a-i valorifica pluralitatea din care e constituit. Să admitem ipoteza unei pluralități triumfătoare, pe care n-ar sărăci-o niciuna din constrîngerile reprezentării (imitației). În acest text ideal, rețelele (de sens, n.n.) sînt multiple și jocul lor acționează astfel, încît niciuna nu acoperă pe alta; acest text este o galaxie de semnificanți, nu o structură de semnificate; nu are început, este reversibil; pătrunzi în el, prin mai multe intrări, dintre care niciuna nu poate fi declarată cu certitudine principală; codurile pe care el le mobilizează, profilate ca pe un orizont pierdut într-o depărtare inaccesibilă, sînt derutante (sensul lor nu se supune niciunui criteriu de alegere, afară de acela al hazardului); sistemele de sens pot să cuprindă un astfel de text plural, dar numărul lor, avînd drept măsură infinitul limbajului, nu este niciodată determinabil. Interpretarea pe care o solicită un text plural nu este însă cu nimic liberală: nu e vorba de a concede cîteva sensuri, de a recunoaște cu generozitate fiecăruia din ele partea sa de adevăr: este vorba, împotriva oricărei in-diferențe de a afirma ființa însăși a pluralității, care nu este aceea a adevărului sau a probabilului și nici măcar a posibilului. Această afirmație necesară este totuși dificilă, deoarece nu există nimic în afara textului și totodată textul nu există nici ca un întreg (un tot) care ar constitui, prin reversiune, originea unei ordini interne, concilierea părților complementare, petrecută sub privirea unui model reprezentativ: trebuie să detasăm textul în același timp din ceea ce îi este exterior și din propria lui totalitate. Altfel spus, cînd e în joc un text plural, nu se poate vorbi de o structură narativă, de o gramatică sau o logică a povestirii; dacă una sau alta poate fi aproximată uneori, lucrul acesta este posibil numai în **măsura** și dăm acestei expresii deplina ei accepție cantitativă) în care avem de a face cu texte incomplet plurale, cu texte a căror pluralitate este mai mult sau mai puțin zgîrcită.

LECTURA, UITAREA. Eu citesc textul. Acest enunț, conform „geniului" limbii franceze (subiect, verb, complement) nu este totdeauna adevărat. Cu cît textul este mai plural, cu atît este mai puțin scris înainte de a-l citi; eu îl fac să suporte acea operație predicativă, consecventă cu natura sa, numită lectură, și **eu** nu este un subiect inocent, anterior textului, și care l-ar utiliza apoi ca pe un obiect de demontat sau ca pe un loc de ocupat. Acest „eu" care se apropie de text este el însuși o pluralitate de alte texte, de coduri infinite sau mai exact pierdute (a căror origine se pierde). **Obiectivitate** și **subiectivitate** sînt desigur forțe care pot să acapareze textul, dar sînt forțe care nu au afinitate cu el. Subiectivitatea este o imagine plină, despre care se presupune că încarcă textul, dar a cărei plenitudine este trucată, (întrucît nu e în realitate, n.n.), decît brazda tuturor codurilor care mă constituie, în așa fel încît subiectivitatea mea are în cele din urmă generalitatea stereotipurilor. Obiectivitatea este o umplutură de același ordin: un sistem imaginar, ca și celelalte (cu deosebirea că aci, urmele gestului castrant, sînt mai ferocе), o imagine care-mi servește la a mă recomanda într-un fel mai avantajos pentru mine, la a mă face cunoscut într-un mod care, de fapt, mă împiedică de a mă cunoaște pe mine însumi (așa cum sînt, n.n.). Lectura nu comportă riscurile obiectivității sau ale subiectivității (ambele sînt niște concepte imaginare) decît în măsura în care definim textul ca pe un obiect expresiv (adică pentru propria noastră expresie), sublimat într-o morală a adevărului, cînd laxă, cînd ascetică. A citi nu este totuși un gest parazitar, complementul reactiv al scrisului pe care-l împodobim cu toate prestigiile creației și anteriorității. Este o muncă (de aceea ar fi mai bine să vorbim despre lectură ca de un act lexeologic, ba chiar lexeografic, fiindcă îmi scriu lectura), și metoda acestei activități este topologică: nu m-am ascuns în text, este greu numai să fiu reperat (în el, n.n.): sarcina mea este de a mă misca, de a executa transplația sistemelor, (de sens, n.n.), a căror prospectare nu se oprește nici la text, nici la „mine": din punct de vedere operatoriu, sensurile pe care le descopăr, se învederează nu prin mine sau prin alții, ci prin caracterul lor **sistematic**; nu există altă **dovadă** a unei lecturi decît calitatea și trăinicia sistematicii sale, altfel spus decît funcționarea ei. Într-adevăr, a citi este un travaliu al limbajului. A citi înseamnă a găsi sensuri, și a găsi sensuri înseamnă a le numi; dar aceste sensuri numite ne antrenează spre alte denumiri; acestea se cheamă reciproc, se adună, și gruparea lor cere din nou să fie denumită: numesc, denumesc, re-numesc: astfel se consumă textul, care este modul unei denumiri continue, o aproximare neobosită, o acțiune metonimică. Față de textul plural, uitarea unui sens nu poate fi socotită decît o greșeală. A uita în raport cu ce? Care este **suma** (de sensuri, n.n.) a textului? Sînt sensuri care pot fi uitate, dar numai dacă ne-am decis să aruncăm asupra textului o privire specială, singulară. Lectura nu consistă însă în a întrerupe lanțul sistemelor, în a stabili un adevăr, o legalitate a textului, și deci în a-l provoca pe cititor la „greșeli", ea consistă în împletirea sistemelor nu după cantitatea lor determinată (dinainte), ci după pluralitatea lor (care, încă o dată, este o ființă, nu un bilanț): trec, traversez, articulez, declanșez, nu socotesc. Uitarea sensurilor nu poate fi obiect de scuze, un defect nenorocit de performanță; este o valoare afirmativă, un mod (indirect, negativ, n.n.) de a afirma iresponsabilitatea textului, pluralismul sistemelor (doar dacă aș închide lista, aș reconstitui inevitabil, un sens unic și, aparte, teologic): aceasta se întîmplă numai fiindcă uit să citesc. **Pas cu pas.** Dacă ținem să ne concentrăm atenția asupra pluralității (cît de limitate) a textului, trebuie să renunțăm la structurarea lui în mase mari, cum se procedează în retorica clasică și în explicația școlară; să nu construim textul: totul este, fără încetare și de mai multe ori, semnificație, însă fără trimitere la un mare ansamblu, la o structură ultimă. De unde ideea, și pentru a spune astfel necesitatea, unei analize progresive a unui text unic. De aci, se pare, și unele implicații și avantaje. Cunoașterea unui text unic nu este o activitate contingentă, desfășurată sub alibiul liniștitor al „concretului": textul unic prețuiește cît toate textele literaturii, nu fiindcă le reprezintă (le abstrage și le nivelează) ci pentru că literatura însăși nu este niciodată decît un singur text: textul unic nu constituie un acces (inductiv) la un model, ci o intrare a unei rețele cu mii de intrări: a pătrunde prin această intrare înseamnă a ținti departe, nu spre o structură legală de norme și abateri, spre o Lege narativă sau poetică, ci spre o perspectivă (din cioburi, din voci provenind din alte texte, din alte coduri), al cărei punct de fugă este totuși mereu reportat, enigmatic de deschis: fiecare text (unic) este chiar teoria (și nu simplul exemplu) acestei fugi, a acestei diferențe care revine indefinit fără a se conforma. Mai mult, a lucra acest text unic pînă la ultimul detaliu înseamnă a relua analiza structurală a povestirii de acolo unde ea s-a oprit momentan: la marile structuri: înseamnă a ne crea posibilitatea (timpul, înlesnirea) de a urca de-a lungul venulelor sensului, de a acoperi toate locurile semnificantului, ținînd seama că unele din ele pot fi punctul de plecare (sau de sosire) al codului sau codurilor, înseamnă (cel puțin putem spera și lucra în această direcție) a substitui simplului model reprezentativ alt model a cărui progresiune ar garanta prin ea însăși potențialul productiv al textului clasic. Înaintarea pas cu pas ne ferește, chiar prin încetineala și dispersiunea ei, de a pătrunde dintr-odată în textul tutelar, de a-l întoarce pe dos, sau de a-l interioriza; ea nu este altceva decît **descompunerea** (în accepție cinematografică) travaliului lecturii: un „încetinitor", dacă vreți, nici imagine, nici analiză pe de-a întregul. În sfîrșit, înseamnă a ne asigura chiar în cursul scrierii comentariului posibilitatea jocului sistematic al digresiunii (formă rău integrată în discursul propriu cunoașterii) și a respecta astfel reversibilitatea structurilor din care este urzit textul. Desigur, textul clasic este incomplet reversibil (fiind de o pluralitate restrînsă): lectura sa decurge dintr-o ordine necesară, din care analiza progresivă face tocmai ordinea scrierii, dar a comenta pas cu pas înseamnă cu necesitate a reînnoi intrările textului; înseamnă a evita a-l structura prea tare, a-i acorda acel supliment de structură care, propriu dizertației, îl închide; înseamnă a înstela textul în loc de a-l restrînge.

VII. TEXTUL INSTELAT. Vom înstela deci textul, deplasînd ca într-un seism ușor, blocurile de semnificație din care lectura nu atinge decît suprafața netedă, imperceptibil sudată prin debitul frazelor, prin discursul curgător al narațiunii, prin firescul limbajului curent. Semnificantul tutelar va fi decupat într-o suită de mici fragmente continui pe care le vom numi **lexii** fiindcă sînt unități de lectură. Acest decupaj, trebuie să spunem, va fi cum nu se poate mai arbitrar; nu va implica însă nici o responsabilitate metodologică deoarece vizează exclusiv semnificantul, în timp ce analiza existentă are în vedere doar semnificatul. Lexia va cuprinde cînd cîteva cuvinte, cînd cîteva fraze; chestiune de comoditate pentru delimitarea spațiului celui mai prielnic observării sensurilor; dimensiunile lexiei, determinabile deci empiric, după simțul nostru de măsură, vor depinde de densitatea conotațiilor, variabilă în funcție de momentele textului: este de dorit numai ca la fiecare lexie să nu avem de enumerat mai mult de trei sau patru sensuri. Textul, în masa lui, este comparabil cu cerul, plat și profund totodată, fără asperități, fără margini și fără repere; asemeni augurului care decupează cu vîrful bastonului un dreptunghi fictiv spre a interpreta după anume principii zborul păsărilor, comentatorul trasează de-a lungul textului zone de lectură pentru a urmări migrația sensurilor, înflorirea codurilor, trecerea citatelor. Lexia nu este decît o învăluire a volumului semantic, punctul de vîrf al textului plural, situat ca o banchetă de sensuri posibile (dar adunate, atestate prin lectură sistematică) sub fluxul discursului: lexia și unitățile sale vor forma astfel un gen de cub cu fațete, acoperit de pînza cuvîntului, a grupului de cuvinte, a frazei sau paragrafului, altfel spus a limbajului care este excipientul „natural" al textului.

VIII. TEXTUL SFĂRIMAT. Vom consemna dincolo de acest articulații pastișe, translația și repetiția semnificatelor. Evidențierea sistematică, pentru fiecare lexie, a acestor semnificate nu intenționează stabilirea adevărului textului (structura sa profundă, strategică) ci a pluralității sale (fie ea avară); unitățile de sens (conotațiile), înșirate separat pentru fiecare lexie, nu vor fi deci regrupate, dotate cu un metasens care ar fi construcția finală ce li s-ar dărui (vom înghesui doar în anexă cîteva secvențe a căror suită ar putea să nu se observe urmărindu-se firul textului tutelar). Nu se va face critica unui text sau o critică a **acestui** text; se va expune (propune) natura semantică (diferențiată dar nu repartizată) a mai multor critici (psihologică, psihanalitică, tematică, istorică, structurală); rămîne ca fiecare tip de critică (dacă va avea poftă) să cînte, să facă să i se audă vocea, care este, la rîndul ei un post de ascultare a uneia din vocile textului. Ceea ce căutăm este să conturăm spațiul stereografic al unei scrieri (aci, scrierea clasică, lizibilă). Comentariul, întemeiat pe afirmația pluralității textului, nu poate deci să lucreze „respectînd" textul tutelar: acesta va fi astfel continuu sfărîmat, întrerupt, fără nici o considerație pentru diviziunile lui naturale (sintactice, retorice, anecdotice); inventarul, explicația și digresiunea vor putea să se instaleze în inima suspensului, să despartă chiar verbul de complement, substantivul de adjectivul său; lucrarea comentarului, de vreme ce se sustrage oricăror ideologii a totalității, consistă tocmai în a brutaliza textul, în a-i tăia cuvîntul. Totuși ceea ce se neagă nu este calitatea, ci marea „naturalețe" a textului (incomparabil în cazul dat).

IX. CITE LECTURI? Trebuie să ne luăm o ultimă libertate: aceea de a citi textul ca și cum ar și fost citit. Cei cărora le plac povestirile frumoase, vor putea desigur să înceapă cu sfîrșitul citind mai întîi textul tutelar, reprodus în anexă în toată puritatea și integritatea sa, așa cum a fost editat, pe scurt, așa cum îl citim de obicei. Dar noi, cei care căutăm să stabilim un text plural, nu putem să ne oprim la porțile unei lecturi de acest fel: trebuie ca și lectura noastră să fie plurală, adică fără reguli de intrare: versiunea „primă" a unei lecturi trebuie să poată fi și versiunea ei „ultimă", ca și cum textul ar fi reconstituit astfel încît să sfîrșească chiar în continuitatea lui artificială, semnificantul fiind, în acest caz, înzestrat cu o figură suplimentară: **alunecarea.** Numai recitirea propusă, — operație care, contravenind obiceiurilor comerciale și ideologice ale societății noastre ce ne recomandă să „aruncăm" povestirea după ce am consumat-o (am „devorat-o") pentru a putea trece la alta, pentru a cumpăra altă carte, este tolerată doar anumitor categorii marginale de cititori (copiii, bătrînii, profesorii) — salvează textul de la repetiție (cei care neglijează să recitească sînt siliți să citească pretutindeni aceeași povestire), îi sporește diversitatea și pluralitatea. Recitirea scoate textul din cronologia lui internă („aceasta se întîmplă **înainte** sau **după aceea**"), și-l plasează într-un timp mitic (fără „înainte" și „apoi"), contestă pretenția că prima lectură este o lectură primordială, genuină, fenomenală pe care abia ulterior o vom **„explica"**, o vom **intelectualiza** (ca și cum ar exista un început al lecturii, ca și cum totul n-ar fi deja citit: nu există o lectură **primă**, chiar dacă textul se străduiește să ne dea iluzia aceasteia prin anume mijloace de suspense, artificii mai mult spectaculoase decît convingătoare); lectura nu mai este consumație ci joc (acel joc care este revenirea continuă a diferenței). Dacă deci, contradicție în termeni voluntară, recitim imediat textul, o facem nu pentru a obține, ca sub efectul unui drog (acela al începutului, al diferenței), textul „adevărat" ci textul plural: **același și altul.**

Prezentare și traducere: M. PETROVEANU

---

[1]) de adevăr.

GHEORGHE DOJA

„Tot ce rodeşte pămîntul muncit prin truda şi sudoarea feţei voastre, tot ce araţi şi semănaţi devine bunul nobililor. Pentru ei lucraţi pămîntul, pentru ei sădiţi viile, pentru ei creşteţi vitele, iar vouă vă rămîne doar suferinţa, foamea şi robia". In felul acesta se adresa ţăranilor români, maghiari, sîrbi şi secui, Gheorghe Doja, cel care la 1514 pus în fruntea unei armate de 40.000 de oameni a făcut din ei, din cruciaţi împotriva otomanilor, participanţi la un război ţărănesc împotriva nobililor exploatatori

Nobilimea mare şi clerul se înfruptaseră din plin, prin mijloace samavolnice, din veniturile statului, din bunurile nobilimii mici şi-i supuneau pe ţărani la obligaţii din ce în ce mai grele. Situaţia internă din Transilvania şi Ungaria era complicată şi datorită neîntreruptelor atacuri otomane care provocau o adevărată stare anarhică.

Din dorinţa de a pune capăt acestor incursiuni, şi dacă existau şanse chiar să-i alunge pe turci din Europa, Toma Bakocz, conducătorul bisericii din Ungaria, face cunoscută mulţimii bula din 16 aprilie 1514 a papei Leon al X-lea prin care poporul era chemat la cruciada antiotomană. La această cruciadă puteau lua parte şi ţăranii iobagi. Iar pentru a fi atraşi cît mai mulţi li se promisese că cei care se vor prezenta în tabăra de la Buda vor scăpa de iobăgie. Chemarea aceasta a avut un ecou neasteptat pentru că „mai degrabă sătui de viaţă decît din dragoste pentru religie" — cum remarcă un contemporan cu evenimentele — ţăranii s-au adunat cu zecile de mii.

Biserica a pus în fruntea acestor oameni pe Gheorghe Doja, ţăran secui înnobilat pentru faptele sale de vitejie în războaiele din 1501 şi 1502 cu turcii. Om vrednic, fire vitează, iscusit organizator militar şi ataşat de sufletul ţărănimii din care îşi trăgea rădăcina, nu se împăca cu apucăturile hrăpăreţe, crude şi necinstite ale marii nobilimi şi ale marelui cler.

Numele lui Doja în fruntea acestei armate atrage pe ţărani şi pe orăşenii săraci ce vin să se înroleze alături de el. E de la sine înţeles că cei care doreau înfrîngerea turcilor vedeau cu ochi buni cum creştea numărul celor adunaţi sub steagul lui Doja. Nu însă de aceeaşi părere era nobilimea înspăimîntată că ţărănimea iobagă îi părăsea pămînturile atunci cînd venise timpul aratului. Pentru a-i opri pe cei care se îndreptau spre tabăra cruciaţilor şi pentru a-i sili pe cei care au plecat să se întoarcă, nobilii au început să se poarte sălbatic cu familiile celor plecaţi, să-i schingiuiască, să înjuge la plug femeile şi copiii.

Efectul a fost fulgerător. Ţăranii în frunte cu Doja au părăsit gîndul cruciadei şi şi-au îndreptat armele împotriva principalului lor duşman; marea nobilime. In acest fel armata cruciată se transformă, după cum o caracteriza Engels, într-o „armată revoluţionară".

Doja, făcîndu-se mesagerul sentimentelor ţăranilor răsculaţi, adresîndu-se acestora, le arăta că „In sfîrşit, s-a ivit prilejul să scuturaţi tirania nedreaptă a nobilimii, să aveţi numai curaj să folosiţi acest prilej. In sfîrşit a sunat ceasul, puteţi să obţineţi ceea ce aţi rîvnit totdeauna, puteţi să pedepsiţi pe cei care au aruncat pe capul vostru toate nenorocirile".

Români, maghiari, sîrbi, secui, slovaci, ascultînd de sfatul lui Doja sînt împărţiţi în grupuri puternice care se îndreaptă în direcţii diferite. Majoritatea răsculaţilor, conduşi de fraţii Gheorghe şi Grigore Doja se opresc la Gzegléd unde are loc o mai bună organizare militară şi unde — prin cuvîntul lui Gh. Doja — îşi precizează cu claritate ţelurile următoare: „Iobagii să nu mai plătească dijme, nici clacă să nu mai facă şi nici vre-o dare în bani să nu-i mai împovăreze, vămile să se desfiinţeze şi ţăranii să aibă îngăduinţa a se strămuta unde le-o fi voia".

Atitudinea barbară a nobilimii care punea în practică cele spuse de voievodul Transilvaniei, Ioan Zápolya, — „să fie arestaţi cei ce se numesc cruciaţi... cei prinşi să fie decapitaţi, jupuiţi de vii, fripţi şi ucişi, distruşi în cele mai îngrozitoare chinuri" — a mărit ura celor răsculaţi faţă de asupritori. Focul răscoalei se întinde iute peste tot. In nordul Transilvaniei steagul răscoalei îl ţinea preotul sărac Meszáros, iar în sud fraţii Doja. Au loc lupte grele, cele mai importante fiind la Nădlac şi la Cenad. Ultima mai ales constituie o mare victorie a răsculaţilor împotriva nobilimii condusă de comitele Transilvaniei Ştefan Báthory şi de episcopul Cenadului Nicolae Csáki. In scurt timp datorită succeselor obţinute de ţăranii răsculaţi sînt ocupate pe rînd Aradul, Şiria, Lipova, Saimos, Satu-Mare, Bihor, Oradea şi întreg Maramureşul. In acelaşi timp se ridică la luptă Clujul, Bistriţa, Turda, Alba Iulia, Sibiul şi Ţara Bîrsei. Peste tot unde ajung armatele de ţărani sînt atacate moşiile şi castelele nobililor, curţile episcopale, focul făcînd ravagii şi aducînd alinare în sufletele celor însetaţi de libertate.

In acest timp voievodul Transilvaniei Ioan Zápolya, juristul de tristă amintire Ştefan Werbőczi şi episcopul Transilvaniei Francisc Várdai depun eforturi pentru a organiza armata nobililor. Oştile nobilimii se strîng, sub comanda lui Ştefan Báthory, în cetatea Timişoarei de unde se pregătesc să atace pe răsculaţi. Dînd dovadă de mult curaj cu toate că nu dispunea de armele necesare unui asediu, Doja încercuieşte cetatea aducînd armata nobiliară la un pas de capitulare. Salvarea cetăţii vine din partea armatei regale şi a voievodului Transilvaniei Ioan Zápolya care reuşise să iasă din încercuire şi să vină în ajutorul Timişoarei. La aceasta se mai adaogă trădarea patriciatului orăşenesc care prinde mai multe căpetenii ale răscoalei şi le predă nobilimii, precum şi trădarea unor căpetenii răsculate, lucru ce demoralizează pe oştenii lui Doja.

Lupta de la Timişoara a fost foarte crîncenă, mai mult de jumătate din răsculaţi vărsîndu-şi pentru ultima oară aici sîngele. La 15 iulie a căzut şi Doja.

Insuccesul de la Timişoara n-a constituit însă finalul răscoalei. Ciocnirile armate continuă în multe părţi ale Transilvaniei şi Ungariei.

Nobilimea era fericită că avea în mîinile ei pe căpeteniile răscoalei în frunte cu Gh. Doja. Teama de a-i pierde îmbinată cu nerăbdarea de a asista la supliciul pregătit pentru cei care îndrăzniseră să se răscoale a făcut ca la 5 zile după prinderea lui Doja, în 20 iulie 1514, căpeteniile să fie scoase din închisoare şi condamnate la chinuri inimaginabile.

Doja a fost urcat pe un tron de fier înroşit în foc pe care l-au silit să stea. După aceea a fost înroşită în cărbuni o coroană de fier ce i-a fost aşezată pe cap. Cu asta însă chinurile n-au luat sfîrşit. Cu un cleşte i se smulgeau bucăţi de carne din trupul său care erau oferite tovarăşilor lui înfometaţi. Corpul lui Doja, ce a scăpat de foc şi cleşte, a fost sfîrtecat în patru bucăţi şi bătut în cuie la porţile oraşelor Buda, Pesta, Alba-Iulia şi Oradea iar capul a fost trimis la Seghedin pentru a înspăimînta norodul.

Un contemporan, Ioan Sommer scria cu inima plină de indignare că oricine va auzi de această execuţie, de-a lungul vremii, „îşi va întoarce faţa şi va fugi cu inima cutremurată de o crimă atît de mare".

Poporul l-a iubit pe Doja, împotriva ordinelor severe date de nobilime, l-a îngropat cu toată cinstea cuvenită unui om care a luptat pentru libertate.

D. IVĂNESCU

CREAŢIE ŞI CREATIVITATE

(Urmare din pag. 1-a)

ale semenilor. În lipsa unei „informaţii", cu caracter de obiectivitate, asemenea performanţe erau apreciate ca „miracole", ca şi cele „Şapte minuni ale lumii", iar autorii constituiau o categorie de fiinţe aparte, de „semizei" sau „eroi", personaje, înzestrate cu forţe supranaturale, cu „daruri" divine şi misterioase. Lumea însăşi era privită ca o creaţie a divinităţii, iar izvorul creativităţii şi sediul creatorilor era aşezat undeva aparte, în sfere cereşti, într-un Olimp. Din contactul partenerului cu **Terra**, din mariajul zeilor cu pămîntenii se năşteau fiinţe mai puţin misterioase, mai puţin invulnerabile, posesoare, totuşi, ale unor forţe neobişnuite. Mitologia ne oferă un tablou fermecător al acestor fiinţe şi o naraţiune a isprăvilor lor uimitoare. Omul medieval cunoaşte şi el atracţia spre nou şi neobişnuit; el nu se poate elibera de teama surprizei şi mirajul inexplicabilului; sedus de vrajă, arde pe rug pe vrăjitor; fermecat de transformările metalului şi nobleţea aurului, persecută pe alchimist, căutătorul „pietrei filozofale".

Laicizarea interesului pentru creaţie şi a explicaţiei acestela, sporirea încrederii în forţele umane au spulberat misterele: dacă divinităţii i se mai acordă importanţă, ea apare sub titlu de „Mare Arhitect al Universului"; locul destinului îl ia zestrea nativă, ereditară; „darurilor divine" li se substituie curajul şi iniţiativa omului. Răsplata pentru faptele excepţionale nu mai vine de sus, ci ia forma premiului Nobel, a brevetelor, a decoraţiilor şi altor distincţii. Sediul „eroilor" nu mai este Panteonul, ci Academia.

Este interesant de notat faptul că laicizarea merge concomitent cu democratizarea personalităţii. Aria creativităţii se lărgeşte, numărul „oamenilor aleşi" sporeşte; aureola şi prestigiul academicianului de altă dată încep să pălească; graniţa între instanţa nemuririi şi scoarţa terestră devine din ce în ce mai incertă, mai neprecisă. Astăzi, orice om normal, pus în condiţii egale de dezvoltare, se simte capabil de creaţii, de care să-şi lege numele, cu care să intre în istorie. Piatra de hotar între „somitate" şi cetăţeanul de rînd a fost înlăturată; graniţele au fost suprimate; prestigiile fascinante au pălit; „personalitatea" de altă dată devine atribut al oricărui individ uman înzestrat cu o conştiinţă de sine. „Darul" creativităţii zace potenţial în orice fiinţă umană. Dacă acum cîteva decenii, marile „figuri" puteau fi enumerate pe degete şi orînduite cronologic într-un volum biografic, astăzi numărul acestor „mari personalităţi" a crescut în aşa măsură încît numele lor nu poate fi reprodus decît de un creier electronic.

Mai este de notat dispariţia graniţelor între creaţii; discontinuitatea dintre rezultatele creaţiei a făcut loc **continuităţii**; între opera „genială" şi alta, mai puţin genială, este greu de stabilit o linie de demarcaţie. Ce reprezintă o creaţie şi ce nu este decît o simplă imitaţie? Ce este nou şi ce este vechi? Dacă creaţia este noul, orice pas înainte al istoriei şi al dezvoltării individului este o creaţie. Orice act de adaptare este răspuns la ceva nou. Legea fundamentală biologică a adaptării devine implicit şi o lege a creaţiei. Ne aflăm în faţa unei „explozii" a descoperirilor, invenţiilor şi inovaţiilor, explozie care lărgeşte sfera creativităţii şi ne face să ne gîndim dacă actul de a doborî banana de către Sultan, maimuţa lui Köhler, nu ar merita coroana de nemuritor al Academiei cimpazeilor. Nu se ştie, dacă, coborînd astfel pe scara animalelor, n-am înregistra momente de străfulgerare „genială" şi la amibe.

Lărgirea ariei creativităţii reprezintă în acelaşi timp şi o deplasare spre personalitatea umană, o încercare de explicaţie a operei prin autorul uman, şi nu unul divin, sau prin destin. Este adevărat că la început locul destinului l-a luat ereditatea, apoi, încărcată de zestrea nativă, genialitatea a făcut loc unei capacităţi mai accesibile, **inteligenţei**. De la inteligenţă s-a făcut pasul spre personalitate, ca întreg.

Oricine se poate întreba, însă: „De ce creativitate şi nu creaţie?". Schimbarea, neînsemnată în aparenţă, este simptom al noutăţii, al deplasării recente a interesului şi sensului de la operă spre act, eliminîndu-se astfel sensul gemen al creaţiei ca **rezultat**, rămînînd în viaţă numai sensul creaţiei ca act, adică **creativitatea**. În trecut se stăruia mai mult asupra rezultatului creat, asupra operei şi criteriilor de apreciere a acestora. Creativitatea are acum sensul unei **functii**, al unui **proces activ**, inventiv, original şi util. Problema vizează mecanismul însuşi al creaţiei, înţelegerea şi explicarea modului de a pune şi rezolva o problemă. Conştiinţa, repliată asupra ei însesi, nu mai stăruie asupra obiectului problematizat, ci asupra funcţiei problematizante însăşi, în desfăşurarea ei, devenită obiect

Dar... să nu mergem prea departe: examenul funcţiei creative trebuie să înceapă cu aprecierea valorii **rezultatului**, el nu se poate izola, fără a fi condamnat la sterilitate, de analiza produsului **material**, exteriorizat, al creaţiei.

Devenit obiect de atenţie şi investigaţie ştiinţifică, creativitatea se transformă din proces spontan, cvasi-instinctiv în unul reflexiv, dirijat, raţional. O nouă stea, de prima mărime, răsare pe firmamentul ştiinţific: problema creativităţii.

„Să nu exagerăm, totuşi" ar putea spune cineva. Momentul de iluminare, străfulgerare, inspiraţie, intuiţie, era menţionat aproape în toate tratatele de psihologie ale secolului nostru, la capitolul „Inteligenţă". Şi nu numai atît: psihologia gestaltistă a contribuit în mare măsură la înţelegerea acestui act. Explicaţia, totuşi, rămîne la porţile ştiinţei: problema păstrează mai departe o notă de mister, de „terra incognita" şi ca atare se menţine pînă aproape de zilele noastre la periferia investigaţiei ştiinţifice, experimentale. Omului de ştiinţă îi lipsea, pe de o parte, stimulentul urgenţei, şi, pe de altă parte, stocul de informaţii necesare pentru rezolvarea problemei rezolvării problemelor. De aceea, nu este vorba de apariţia şi descoperirea unei „stele" izolate, ci de îndreptarea telescopului spre o nouă constelaţie sau chiar o nouă galaxie. Ceea ce fusese inteligenţă devine personalitate creatoare

Transfigurarea sensului de creaţie se constată şi în apropierea unor domenii, pînă azi izolate. Cu toate că arta fusese la origine indisolubil legată de activitatea practică umană, de cucerirea naturii (de unde şi înţelesul originar de meşteşug), astăzi „evoluţia producţiei şi diviziunii muncii, perfecţionarea uneltelor şi a tehnicilor de comunicaţie în societatea umană au făcut din artă un fel de sub-produs al activităţii umane, surghiunind-o pe planul al doilea, al iraţionalului, al emotivităţii, al imaginarului, al fantasticului şi al inconştientului"[2]. Acest „al doilea plan" devine, totuşi, din punct de vedere al creativităţii, „prim plan", în comparaţie cu poziţia ştiinţei şi a tehnicii. Am putea spune, că „miracolul" creaţiei şi-a găsit refugiul în artă; adevăratul creator devine artistul. Investigaţia de azi, însă, risipeşte mitul, stabilind că nu există nici o deosebire **esenţială**, de natură, între creaţia ştiinţifică sau tehnică şi cea artistică. Aceasta nu înseamnă, totuşi, că o parte din mister n-ar fi pătruns şi în sanctuarul „raţional" al creaţiei ştiinţifice; Inconstientul, Intuiţia, Flexibilitatea, Originalitatea, Inspiraţia ocupă astăzi fotolii de onoare în areopagul factorilor creativităţii.

Scientizarea investigaţiei a avut ca efect **diferenţierea** aspectelor, metodelor şi principiilor de cercetare. În explorarea oricărui obiect sau fenomen, se cere elucidarea **naturii** domeniului, apoi a **factorilor** care-l determină şi a **condiţiilor** în care se produce, precum şi a aspectului **aplicativ**, practic, a modului de intervenţie, privind producerea, dirijarea, facilitarea fenomenului respectiv. Fiecare din aceste mari diviziuni, susceptibile şi ele de subdiviziuni, cere o confluenţă a numeroaselor discipline existente, ca psihologia, genetica, sociologia, logica, matematica, pedagogia, determinînd şi constituirea unor noi discipline. Dacă un act de creaţie implică atît punerea cît şi rezolvarea problemei, se deschide în faţa noastră perspectiva organizării şi fixării unor reguli generale, logice şi matematice, de căutare, descoperire şi rezolvare a problemelor; se constituie o nouă ramură, **euristica**.

Prezenţa filozofiei nu poate fi nici ea omisă. Să nu uităm că zorile gîndirii raţionale au fost întunecate şi brăzdate de numeroase sofisme şi paradoxe, pe care filozoful trebuia să le înlăture, spre a putea merge înainte. Ne gîndim la dialogul platonian în care Socrate este confruntat în dispută cu Menon. Acesta din urmă susţine că cercetarea însăşi este imposibilă, pe temeiul că, dacă lucrurile sînt cunoscute, căutarea lor este lipsită de sens, iar dacă ele sînt ignorate, căutarea lor devine zadarnică, imposibilă, întrucît nu există căutare a faptului ignorat şi nici găsire sau recunoaştere a ceea ce nu ştii ce este. „Problema lui Menon" nu este un joc de copil; ea nu este oţioasă, după cum pare şi nu şi-a pierdut cu desăvîrşire, după 23 de secole, actualitatea. În adevăr, dacă un act de creaţie se defineşte prin noutate absolută, aceasta din urmă nu poate fi înţeleasă, asimilată, intuită, anticipată şi căutată ca atare. Iar dacă ea nu conţine nimic nou, nu mai este creaţie, nu poate suscita efort de căutare şi investigaţie.

Acest sens de noutate absolută păstrează izul teologic de creaţie **ex nihilo**, atribuit voinţei divine. Dacă a crea înseamnă a produce din nimic, explicaţiei i se închide poarta raţionalului, inteligibilului. Nu ne rămîne decît saltul în lumea credinţei, zonă inaccesibilă raţiunii: **credo quia absurdum**.

Acceptarea unui unghi terestru de examinare ne poate duce, însă, spre o altă extremă; înţelegerea creaţiei ca simplă „descoperire", ca aplicare a unor algoritme, care ar putea fi învăţate. Cercetările cibernetice de azi ne duc spre conceptul unui „homo algoritmicus", adică a unui creier uman care foloseşte şi creează algoritmi. În ideea creaţiei de algoritmi se strecoară şi înţelesul de creaţie a regulilor de creaţie, adică se presupune preexistenţa unor reguli de creaţie a regulilor. Dar se mai poate oare vorbi atunci de creaţie, în înţeles de nou?

Reflecţia asupra creativităţii ne aduce în faţa altor aspecte surprinzătoare. Creativitatea implică punerea şi rezolvarea de probleme. Efortul constă, deci, în a rezolva problema modului de a formula şi dezlega o problemă. Sîntem chemaţi să facem un efort creator asupra actului însuşi de creaţie; să ne surprindem pe viu în procesul creativităţii. Este oare posibil asemenea act? Sîntem în faţa unei dificultăţi asemănătoare aceleia puse azi de filozofia existenţialistă: dacă subiectul se poate surprinde pe sine ca subiect. Se poate oare surprinde creativitatea în oglinda conştiinţei, adică se poate ea vedea pe sine însăşi?

Structuralismul contemporan ne sugerează şi el o abordare nouă a problemei noastre. Structuraliştii psihanalişti concep inconştientul ca o instanţă de făurire de noi structuri, ca o instanţă creatoare.

Credem, ca şi Jean-Paul Sartre, că dezlegarea ne-o poate oferi filozofia marxistă, metoda dialectică. În fond, problema se integrează în contextul raportului între vechi şi nou, cunoscut-necunoscut; nod al unor numeroase probleme social-istorice: a progresului, a raportului între generaţii, a previziunii etc.

Problema creativităţii este legată de căutarea autenticităţii eului. Dacă a crea este a te autorealiza, nu înseamnă oare că numai într-un act de creaţie te descoperi, o dată cu obiectele şi fenomenele exterioare nouă, şi pe tine însuţi? „Noul" este legat organic de „vechi"; e o unitate dialectică, ca şi între necesar şi contingent, universal şi particular, asemănător şi diferit, discret şi continuu, sincronic şi diacronic. Dialectica este „firul Ariadnei" în labirintul problemei creativităţii.

În concluzie, interesul pentru problema noului, util omului, se deplasează mereu, dezvăluind noi aspecte şi noi semnificaţii. El trece de la creaţie, ca operă, spre autorul acesteia; de la om, ca unealtă a unor forţe supranaturale, spre fiinţa terestră, înzestrată cu anumite capacităţi native; de la destinul orînduit de divinitate spre destinul dictat de natură. Laicizarea atitudinii favorizează apariţia interesului ştiinţific şi a unei explicaţii mai obiective; se trece de la explicaţie atomistă (factorul inteligenţă şi aptitudini specifice) spre factorul personal şi social. Mirarea spontană faţă de nou şi neprevăzut ia dimensiunile mirării faţă de mirarea însăşi... **Panta rei**... Totul curge, totul se transformă...

---

[2] Henri Salvat, L'intelligence, mythes et réalités, Ed. Sociales, 1969, p. 232

1 Carl R. Rogers, „Le développement de la personne", (trad.), Dunod, 1966, p. 245, şi Sidney J. Parnes a. Horold F. Harding, ed., „A sounce book for creative thinking", New York, 1962, p. 64.

CURIER

EXISTĂ O CULTURĂ GEOGRAFICĂ A ELEVILOR?

Mai mulți geografi francezi într-un memoriu cu caracter internațional cerut de UNESCO, documentați pe bază de informații din mai multe state ale lumii au ajuns la concluzii îngrijorătoare. Se apreciază în primul rînd că există o ignoranță a marelui public în materie de geografie în toate țările globului și că se știe mai puțină geografie decît în trecut. Acest fenomen universal este pus în legătură cu păstrarea unor concepții vechi și a unui mod de predare a geografiei care este depășit. Ar fi deci vorba de o rămînere în urmă a predării acestui obiect față de nivelul la care se află cercetarea și gîndirea geografică modernă. Or, geografia didactică, pentru a-și atinge scopul nu mai trebuie astăzi să fie nomenclatură seacă și o descriere pitorească a pămîntului și locuitorilor țărilor; ea trebuie să explice, compare, ierarhizeze și localizeze fenomenele și realitățile studiate. În plus, ea trebuie să fie un obiect care să formeze deprinderea de a gîndi logic, de a face corelații cu alte discipline.

Se pare, de altfel, că și învățămîntul nostru geografic mai are încă unele carențe, care sînt legate de manuale, programe și chiar de munca profesorului. În acest sens, mi-aș permite să fac unele observații pe marginea examenului de admitere la secția de geografie a Universității „Al. I. Cuza", Iași.

Din numărul candidaților prezentați în ultimii ani, nu reușesc să rezolve satisfăcător problemele de sinteză (ex. energetica pe glob, geografia metalurgiei sau geografia principalelor regiuni viticole ale lumii etc.), decît 30% din concurenți. Deprinși cu un sistem de memorizare mecanică și dozaj, candidații se dovedesc lipsiți de cea mai elementară gîndire și spirit geografic. În caracterizarea geografică economică a principalelor regiuni viticole ale României și globului s-a putut desprinde gradul redus de informare și gîndire al candidaților. Fără să deosebească condițiile pedo-climatice, ei au pus semnul de egalitate între arealul zonelor de podgorii și livezi de pe glob. S-a ajuns cu extinderea viței de vie în Scandinavia, Anglia, Siberia și regiunile ecuatoriale. Majoritatea elevilor candidați au apreciat că una din condiții în viticultură o constituie căldura multă și ploile bogate. Ne întrebăm: unde rezidă cauza tuturor acestor lipsuri, legate de cultura generală și cea geografică a elevilor?

În cazul prezentat, dacă răsfoim manualele școlare actuale, constatăm că ele sînt sărace în conținut informativ, că există nepotriviri între acestea și programele școlare. Problematizarea unui învățămînt geografic temeinic implică existența unor schițe de hartă caracteristice, incluse în manuale sau, eventual, confecționate ca planșe de către profesori. Se cunoaște principiul susținut cu tărie de S. Mehedinți că „harta este al doilea ochi al geografului". Dar una din sarcinile geografului este, pe lîngă aceea de informare a viitorilor cetățeni cu date esențiale asupra lumii întregi, să-i deprindă pe elevi a cugeta geografic (scopul formativ). Fenomenele geografice trebuie înțelese în întreaga lor complexitate și nu reduse la o memorare de nume și cifre statistice.

Deprinderea de a gîndi geografic la elevi poate contribui în mai mare măsură la păstrarea în memorie a numelor geografice. De aici decurge rolul deosebit al profesorului de a dezvolta gustul pentru geografie al elevilor, de a lărgi orizontul lor de cultură geografică, prin folosirea în măsură mai accentuată a literaturii de popularizare a acestui sistem de științe *telurice și sociale*.

Numai așa, geografia școlară poate deveni un obiect de actualitate și va putea contribui la îmbogățirea culturii generale a elevilor, ca și la educarea lor multilaterală.

Prof. dr. AL. OBREJA

UN MODEL MAGISTRAL

Succesele lingviștilor românești sînt recunoscute și apreciate pe plan european. Edificatoare, în acest sens, este și pertinența analiză pe care o face Charles Camproux „Dicționarului limbii lui Eminescu", apărut în Editura Academiei, 1968 (A propos d'Eminescu. *Les lettres françaises, nr. 1348, aug.—sept. 1970), analiză în care se subliniază importanța deosebită a acestei lucrări: „O serioasă contribuție la istoria limbii române literare", afirmație anticipată de Tudor Vianu care spunea că „pentru întreaga epocă în care continuăm a ne găsi, modelul limbii literare a fost fixat de poeziile lui Eminescu"* (Studii de literatură română, 1965, p. 224).

Alături de consemnarea obiectivă, într-o manieră proprie lingviștilor, a termenilor aflați în poezia și proza marelui poet, dicționarul relevează și valorile poetice pe care le-au căpătat cuvintele în context eminescian sau crearea de cuvinte semantice noi, din limba comună, astfel constituind și un valoros dicționar stilistic. Autorul articolului remarcă dublul interes prezentat de această operă atît pentru cercetători, cît și pentru iubitorii de cultură: posibilitate de a pătrunde în intimitatea universului creator al scriitorului pe de o parte, iar pe de alta, modalitate de studiere a influenței operelor literare asupra dezvoltării ulterioare a limbii române literare. Notînd lipsa unui dicționar similar în lexicografia franceză, Ch. C. se oprește la diferențele specifice care au favorizat apariția lui la noi. Francezul vorbește o limbă mereu „dirijată", centralizată cu multe secole în urmă, o limbă care i se impune din afară, scriitorul francez fiind în situația unui „moștenitor" copleșit de cuvinte, neavînd altceva de făcut decît să meargă la sursă „dans l'usage pour son usage personnel". Cu totul altfel se prezintă situația scriitorului român. El a depus un efort laborios pentru crearea limbii artistice. Însumarea numeroaselor neologisme, arhaisme, regionalisme, a variantelor lexicale și fonetice, a creațiilor de cuvinte derivate, operă proprie a lui Eminescu, dovedește o dată mai mult acest lucru.

Interesantă în acest articol este și discutarea posibilităților stilistice ale francezei comparativ cu ale românei, dominanta primei, în domeniul lexical, tinzînd spre unicizare, cea de-a doua rămînînd însă deschisă varietății și libertății.

Invitînd la noi reflexii asupra destinului limbii române literare, „Dicționarul limbii lui Eminescu" este prezentat de Charles Camproux cititorilor francezi drept „un model magistral, care va trebui să fie primul dintr-o bogată serie care face onoare științei lingvistice românești".

L. B.

PREZENȚE

Al 5-lea Congres de boli infecțioase, organizat de Societatea internațională pentru studiul bolilor infecțioase și parazitare, în cooperare cu Academia vieneză de medicină, desfășurat la Viena la începutul lunii septembrie 1970, a întrunit peste 1.000 de participanți din 40 de țări.

Participarea a numeroase personalități științifice de renume mondial, ca de pildă K. H. Spitzy (Viena), R. de Mattia (Torino), W.R.O. Goslings (Leida), O. Vivell (Karlsruhe), O. Westphal (Freiburg în Breisgau), O. Jirovec (Praga) și alții, a asigurat un nivel științific ridicat lucrărilor desfășurate în ședințe plenare sau pe secțiuni, în simpozioane sau colocvii. Tematica Congresului a cuprins întreg domeniul patologiei infecțioase, bacteriene, micotice și parazitare, privind atît aspectele etiologic și clinic, cît și cel terapeutic și profilactic. Sînt de relevat, de asemenea, preocupările Congresului cu privire la imunologie și imunochimie, alergie și patogeneza bolilor infecțioase, la posibilitățile de terapie, control și profilaxie specifică mai eficiente etc.

Din țara noastră au participat, ca delegați oficiali, prof. dr. N. Cajal—membru corespondent al Academiei R.S.R., director al Institutului de virologie — București și prof. dr. M. Duca, Rector al Institutului de Medicină din Iași. Catedra de microbiologie a acestui institut a susținut patru comunicări tratînd mecanismul variației naturale antigenice a virusurilor gripale, unele probleme ale diagnosticului de laborator al encefalitelor virale transmise de artropode, studiul experimental al acțiunii virostatice a unui produs analog nearboranului sintetizat de catedra de chimie farmaceutică și, în sfîrșit, studiul unui nou streptococ descoperit de catedra de microbiologie a Institutului nostru.

În cadrul discuțiilor au fost apreciate și lucrările Clinicii de boli infecțioase și catedrei de epidemiologie de la I.M.F. Iași, laboratorului de virologie și de parazitologie de la Institutul de Igienă Iași, în probleme de hepatită epidemică, colibacilozа, meningite bacteriene, paludism etc. În încheiere trebuie menționat că, în genere, școala românească de boli infecțioase și virusologie a fost pozitiv apreciată la Congresul de la Viena.

EMOȚIA ESTETICĂ

Problema naturii emoției estetice continuă să suscite și azi interesul esteticienilor alimentînd uneori vii controverse. Cele mai multe dintre ele se concentrează asupra etapelor psihice pe care le implică receptarea operei de artă, a raportului dintre intelectual și afectiv în cadrul acestui proces. Diferitele orientări estetice au adoptat atitudini diverse, uneori contradictorii cu privire la această problemă.

Astfel, psihologismul estetic, „moștenitorul direct al misticismului estetic" (T. Vianu), a dat o explicare confuză, nebuloasă, trăirii provocate de contactul cu opera de artă, vorbind despre un „extaz admirativ", despre o stare de „hipnoză", de pură contemplație, cînd „nu mai judecăm și criticăm și nu mai încercăm nici o reînviere... Nu mai facem altceva decît să privim". (P. Sourian — „La suggestion dans l'art").

La rîndul ei, teoria simpatiei estetice, cristalizarea cea mai de seamă a psihologismului, preconiza o emoție estetică obținută prin contopirea cu opera de artă „o emoție izvorîtă din fericirea eliberării din limitele individualității, din elementul frenetic al pierderii și amestecării noastre cu ființa eterogenă a lucrurilor". (T. Vianu — „Estetica").

Factorul rațional, intelectual, era astfel exclus cu desăvîrșire din componența emoției estetice, ea fiind cu atît mai perfectă cu cît acesta ar fi mai absent. Emoția estetică nu poate fi însă liberă de participarea intelectului, a rațiunii. Departe de a fi o trăire singulară, în exclusivitate spontană și de scurtă durată, emoția estetică este mai curînd un sentiment și încă unul din cele mai complexe. Este adevărat că „atingerea", contactul cu frumosul, provoacă la început o primă reacție afectivă, „o primă impresie", rapidă, scurtă, puternic saturată de senzații organice, difuză și nediferențiată. Dar, dincolo de această fază se desfășoară procese și acte de durată, mai mult sau mai puțin complexe, care se generalizează treptat asupra întregului organism. Răsunetul afectiv al receptării frumosului este însoțit de o foarte vastă rețea de procese intelectuale, în care operațiile de analiză se îmbină cu cele de sinteză, de abstractizare și generalizare, stabilindu-se astfel noi filiații între obiectele percepute și experiența superioară a individului. Se elaborează astfel judecăți de valoare care exprimă o atitudine a omului față de obiectul receptat. În procesul de percepere a operei de artă, rațiunea și afectivitatea se implică una pe alta, completîndu-se reciproc. Ambele laturi sînt deci inseparabile, în absența uneia dintre ele neputînd fi vorba de emoție estetică în adevăratul sens al cuvîntului. Simțul estetic este întotdeauna un rod al experienței rațiunii, care, la rîndul ei, dă naștere la meditații — iar gîndirea exprimată în artă intră în componența simțului estetic. „Talentul de a descoperi aspectele inedite, plăcerea inteligentă de a le combina pentru a realiza maximum de efect artistic aparțin factorului critic și novator" (M. Manoiescu, „Condiționarea psihologică a artei").

Reducerea artei la furnizarea și întreținerea emoției reprezintă o atitudine eronată și unilaterală. „Ecuația artă-emoție sau măcar accentul principal pus pe emoție identifică unul dintre firele atît de numeroase și de pestrițe colorate care se împletesc în istoria esteticii" (S. Iosifescu, „Excomunicarea emoției"). Asemenea formule au propus esteticieni ca Roger Fry și Suzanne Langer.

Astăzi însă se face auzită tot mai mult o atitudine opusă, prin care se încearcă excomunicarea factorului afectiv din componența emoției estetice. Un asemenea curent l-a generat apariția abstracționismului în artă. Pretinzînd a fi expresia cea mai fidelă a gustului public contemporan, arta abstractă tinde să reprezinte realitatea abstractă, ignorînd aspectele realității sensibile. Unii teoreticieni ai artei moderne susțin că menirea artei contemporane ar fi exclusiv aceea de a exprima și trezi idei în mintea celor care vin în contact cu valorile artistice, ignorînd valoarea lor afectivă. Astfel, procedează, de pildă, Hugo Friedrich, care, în lucrarea „Structura liricii moderne" refuză poemului modern caracterul său afectiv.

Cerebralizarea este într-adevăr una din tendințele marcante ale artei din zilele noastre. Aceasta nu înseamnă însă că arta devine neutră din punct de vedere afectiv, ci, dimpotrivă, ea tinde să realizeze o îmbinare cît mai fericită între elementul intelectual și cel emoțional, pe care nu îl exclude. Cine, ascultînd, de pildă, Simfonia a IX-a a lui Beethoven sau Parsifal-ul lui Wagner, nu simte fiorul acela moral de a se simți mai bun, acela n-a pătruns nici pe Beethoven nici pe Wagner. Contopindu-se cu opera de artă, în om se petrece o transformare, o metamorfoză continuă: „Mori și renaști mereu", așa cum spunea atît de sugestiv Goethe. Valoarea educativă deosebită a operei de artă constă tocmai în calitatea ei de a angaja amplu și multilateral ființa umană. Citind, aderînd la mesajul marilor opere, rezonanța lor afectivă se prelungește în timp, trezind mereu în subiectul perceptor, dorința de a reveni asupra lor, pentru a descoperi în ele noi valențe, necunoscute încă. Să citim, pentru a reciti mereu — ne îndeamnă Faguet. Să citim critic. Lectura critică o lectură înarmată cu arme de apărare. (E. Faguet „Art de lire"). Operele de valoare trebuie să-l capteze, să-l țină pe cititor, făcîndu-l să spună asemenea lui Faust: rămîi clipă, ești atît de frumoasă!

Intelectual și afectiv constituie elemente ale unei unități indisolubile, completîndu-se și susținîndu-se reciproc. Nu poate fi vorba de artă fără sentimente, după cum ar fi absurd să se vorbească de artă fără idei.

ION G. ION

REFLECTARE ȘI INTERACȚIUNE

Reflectarea și interacțiunea sînt categorii de ordin fundamental ale filozofiei marxist-leniniste. Pe categoria de reflectare se clădește întreg edificiul gnoseologiei materialist dialectice, deoarece cunoașterea este reflectare.

Conceptul de interacțiune sintetizează diversitatea infinită a relațiilor ce se stabilesc în cadrul structurilor materiale sub aspectul întrepătrunderii lor dialectice.

Totodată, între interacțiune și reflectare există un raport de subordonare, reflectarea manifestîndu-se ca o formă, ca un caz particular al interacțiunii universale. Nu orice interacțiune este reflectare, în timp ce reflectarea sub toate formele și la toate nivelele de organizare a materiei se produce în și prin interacțiunea dintre reflectat și reflectant.

Precizarea raportului dintre reflectare și interacțiune conduce la o definire mai exactă a acestor categorii cît și a altora înrudite, cum sînt informația și semnificația.

Vom adopta în acest cadru înțelegerea interacțiunii, așa cum o găsim la Hegel, ca acțiune reciprocă, evidențiindu-se astfel, explicit, ideea că factorii legați sînt deopotrivă activi și pasivi în procesul interacțiunii.

În ce privește definirea conceptului de reflectare, deși este necesar să pornim de la proprietatea universală a obiectelor și fenomenelor de a se afla într-o permanentă interacțiune, trebuie să evităm identificarea reflectării cu interacțiunea, ea fiind numai consecința acesteia.

Dar, în același timp, a spune despre reflectare că este efectul interacțiunii nu e suficient. Ca proprietate generală a materiei, nota definitorie, specifică, a reflectării este reproducerea, lucru menționat la timpul său de Lenin (*Opere complete*. vol. 29, București, 1966, ediția a II-a, p. 154) și reluat de mulți autori contemporani printre care B. S. Ukraințev, I. Irimie, M. Cornforth.

Definirea reflectării prin reproducere, duce la delimitarea ei de interacțiune. Reflectarea nu devine niciodată interacțiunea însăși, întreagă, cu toate aspectele și componentele ei. Ea rămîne doar un moment, o latură, un aspect al interacțiunilor (Vezi I. Moraru *Reflectarea și formele ei* în Mat. dial. și șt. modern, vol. XII).

Trebuie menționat însă că în masa și pe fondul interacțiunilor, putem vorbi de reflectare numai în anumite condiții, și anume cînd interacțiunea se încheie cu „reproducerea" unui proces într-un alt proces. Neînțelegîndu-se semnificația reproducerii în cadrul reflectării, s-a ajuns la considerarea acesteia ca o proprietate numai a materiei vii, sau, ca proprietate generală a materiei care posedă în toate formele ei într-un anumit fel reacția activă, ceea ce înseamnă în fond același lucru.

Reflectarea însă nu are întotdeauna un caracter activ. Fiind o proprietate generală a materiei, reflectarea are un caracter pasiv în materia anorganică și activ în materia vie.

Separarea și raportarea, acțiunea reciprocă, rămîn o trăsătură specifică numai reflectării ca formă superioară.

Deci și sub acest aspect observăm că reflectarea se delimitează de interacțiune.

Delimitarea la care ne referim capătă un contur mai distinct, dacă vom avea în vedere raportul dintre reflectare și interacțiune sub aspectul intensității interacțiunii.

Una din trăsăturile fundamentale ale reflectării, în orice formă, este faptul că în cadrul ei are loc o interacțiune slabă.

Fiecare din sistemele care interacționează, în esență rămîn ele însele, numai caracteristicile unuia fiind influențate de caracteristicile celuilalt. În cazul unei interacțiuni puternice vom înregistra modificări radicale la ambele sisteme materiale, sau cel puțin la unul din ele, care, datorită interacțiunii respective, încetează de a exista ca mai înainte. Rezultatul unei asemenea interacțiuni nu mai constituie o reflectare. În cadrul reflectării, reproducerea caracteristicilor unui sistem în caracteristicile celuilalt se face cu păstrarea nealterată în procesul interacțiunii a esenței sistemelor respective (vezi El. Katz, *Informație și reflectare*, în Mat. dial. și șt. nat. vol. X).

În acest caz nu se mai justifică ideea după care „reflectarea apare ca moment al oricărei interacțiuni (vezi I. Irimie *Reflectare și informație*, același volum). Considerăm că această teză merge pe linia identificării reflectării cu interacțiunea.

În cadrul reflectării, ca formă particulară de interacțiune, ajunsă la nivelul senzorial-rațional, are loc procesul de informație și semnificație. Ca gen al reflectării, și prin aceasta al interacțiunii, informația nu e nici strict umană și nici universală. Aceasta deoarece transmiterea și recepționarea informației este o caracteristică a organismelor vii cît și a sistemelor complexe cu reglare și autoreglare.

Semnificația, de asemenea verigă a procesului de reflectare, are o arie restrînsă doar la nivelul reflectării în lumea vie.

Deosebirea esențială dintre organismul viu și mașina cibernetică se întemeiază pe putința de a acorda o semnificație elementelor de informație.

Creierul uman grație procesului de semnificație, dispune de capacitatea de a selecționa informații sigure și necesare

Mașina cibernetică nu poate realiza un program autonom fiind lipsită de putința elaborării procesului de semnificație (V. Preda, *Informație și semnificație*, în Mat. dial. și șt. nat., vol X).

Considerăm că reflectarea, informația, semnificația se prezintă într-o strînsă legătură dialectică, prin aceea că fiecare din aceste procese are la bază un element comun, interacțiunea.

Am putea spune că domeniul în care se despart categoriile de mai sus, nu este cel al conținutului, ci acela al sferei.

Într-adevăr, dacă reflectarea este o proprietate generală, fundamentală a materiei, informația este forma reflectării la un anumit nivel de organizare a materiei, nivelul biologic și cel social. Informația apare odată cu apariția unor formații active, cu apariția vieții.

Formația activă despre care vorbim nu se reduce la om, ci are un conținut mult mai larg, incluzînd toate sistemele materiale care se separă de natură, în sensul că indiferent dacă sînt conștiente sau nu au reacții active de menținere a sistemului respectiv în condițiile variabile ale mediului.

Cu privire la legătura informațională în mașini, este știut că aceasta a apărut ulterior vieții, ulterior legăturii informaționale în materia vie, ca rezultat al organizării materiei nevii de către materia vie (vezi El. Katz, vol. cit.). Datorită acestui lucru, cibernetica se ocupă în esență cu recepționarea, transmiterea și transformarea informației, fără să se ocupe suficient de prelucrarea centrală a informației, momentul cel mai important al desfășurării procesului de reflectare.

Prelucrarea centrală a informației este legată de semnificația pe care o ia informația pentru organismul viu respectiv.

Semnificația nu se identifică, din acest motiv, cu informația. Ea constituie un element nou față de informație, prin faptul că o prelucrează și, de multe ori, îi schimbă conținutul.

Semnificația este forma superioară de prelucrare a informației (vezi V. Preda, vol. cit.).

În sînul procesului de reflectare, informația și semnificația apar ca verigi diferite, iar reflectarea, la rîndul ei, este o verigă a interacțiunii universale. Acest fapt implică înțelegerea informației și semnificației tot ca interacțiuni. Informația și semnificația apar ca subordonate interacțiunii, în mod mediat, prin reflectare.

Observăm, din toate cele arătate, că delimitarea sub aspectul sferei dintre interacțiune, reflectare, informație și semnificație, conduce la precizarea conținutului, la definirea acestor concepte aflate în strînsă legătură dar, în același timp, deosebite.

CELMARE ȘTEFAN

KANDINSKY : schiță („CĂLĂREȚUL")

colocvii pariziene

MODELUL—CONDIȚIE A CREAȚIEI UMANE

o discuție pe teme științifice cu prof. dr. PIERRE AUGER

Sosit în rue LA PEROUSE — o importantă arteră pariziană — în vecinătatea Pieții ETOILE, la nr. 36, un domn într-o ținută de gală mă invită, pe un ton ceremonios, să-l urmez la etajul IV. Acolo, nimic neobișnuit: machete, hărți, modele și chiar jucării: aeroporturi în gips, avioane, rachete, instalații radar, globuri de toate culorile așezate într-o dezordine aparentă, deloc conformă cu caracterul instituției. O lumină roșie se aprinde deasupra unei uși, apoi ușa se deschide automat parcă la semnul magic al unei baghete. Intr-un birou imens, capitonat în velur bleu-ciel mă întîmpină profesorul PIERRE AUGER — directorul Centrului francez de cercetări spațiale — fizician, inventator, descoperitor, autor a peste 20 de volume, în general eseuri despre știință. In rafturile unei biblioteci electronice distingu lucrările sale de monadologie, știință ce se ocupă de geneza lumii, de teorie a modelelor, de viitorologie. După ce ne avertizează că este dispus să discute despre orice, cu excepția problemelor de cercetări spațiale, cădem de acord să abordăm unul dintre cele mai inedite capitole ale viitorologiei și anume **știința modelelor**, ramură căreia savantul francez îi prezice viață îndelungată.

— Știam că există persoane ce servesc ca model pictorilor, sculptorilor; apoi există modele de avioane, de relief, matematice, stații-pilot, mulaje, manechine, oameni-model (din punct de vedere moral), o instituție-model, un stat-model etc.; care din aceste modele constituie obiectul științei de care vă ocupați?

— Vă voi răspunde prin a schematiza datele de care dispunem la ora actuală în acest domeniu. In primul rînd, trebuie să facem o strictă delimitare între „modelele utilitare" și „modelele științifice". Termenii nu s-au asezat încă în albia lor, așa că-i folosim ca atare. In știință, modelul poate fi inspirat de natură: atom, plante, un organ al unei ființe vii. Este rezultatul unui proces de simplificare, sau dacă vreți, de miniaturizare cu scopul de a reproduce cît mai exact caracterul, proprietățile obiectului studiat. Dar așa cum o operă de artă poate să ne apară mai bogată în sensuri (sau mai sumară!) decît modelul, tot astfel în știință, ochiul atent al unui cercetător poate descoperi trăsături vizibile doar la scara modelului. Fenomenul reamintește întrucîtva metamorfozele din domeniul fotografiei. Sînt „subiecte" fotogenice prin excelență, altele dimpotrivă; în artă, schematizarea unui subiect (a unei teme) este tot un proces de modelizare, de reproducere a unei realități în viziunea particulară a artistului. In știință, modelul trebuie să excludă particularul, să se apropie de cele mai generale date, de adevăr. De aceea — spre deosebire de domeniile în care avem de-a face cu „modele utilitare", în știință, modelul trebuie să genereze valori noi. De altfel, nu există om de știință care să nu apeleze în activitatea sa diurnă la modele, așa cum nu există artă fără modele, deși aici transpunerea acestora, materializarea lor se poate rezuma la o simplă imagine, la un simbol.

— Se vorbește de „modelizarea" multor activități umane în viitor, de aplicațiile modelului în cele mai neașteptate domenii ale vieții sociale: ce semnificații comportă acest proces?

— Pentru a defini această insolită difuzare a modelelor, trebuie să o punem pe seama automatizării proceselor de producție. Aceasta este o cauză. A doua, ține de posibilitatea de abstractizare, de teoretizare a unor concepte la scara unui model. Este o problemă de ordin calitativ și cantitativ, valabilă atît pentru categoria „modelelor utilitare" cît și a celor științifice. Din punct de vedere al calității, modelul poate da naștere la noi idei; cantitativ, chestiunea se rezumă la o reproducere (mecanică, automată etc.) a acestuia într-o sută, o mie, o sută de mii, un milion de exemplare. In domeniul cercetării științifice, modelul reprezintă o relație între un obiect (sau fenomen) studiat și modelul (sau teoria) ce se naște. Iată de pildă, teoria cinetică a gazelor. Desi nu există noțiunea de model cinetic, fizicienii își concretizează raționamentele cu ajutorul unor bile de biliard în mișcare, „obiecte fictive" desigur, cu proprietăți ce nu interesează. Bilele sînt un „model teoretic", deoarece cercetătorii vor ignora caracterele lor concrete. La urma urmei, ei nu au nevoie decît de ecuații, adică de o teorie abstractă. Dacă vrem, putem înlătura acest handicap conferind bilelor de biliard proprietățile de care avem nevoie, ipotetic: rotații, vibrații interne etc. După o asemenea operație, modelul capătă un conținut stiintific... În fine, oamenii de știință pot transforma aceste bile-model în scheme, în momentul în care li se cere să explice legăturile interioare dintre molecule. În chimia organică compușii pot fi reprezentați schematic printr-un lanț de legături, ca de pildă modelul hexagonal al benzenului.

— Sînt binecunoscute raporturile dintre un model și un aparat, un instrument de demonstrație și o mașină: în ce direcție vor evolua aceste raporturi?

— Se știe că modelul este un instrument de lucru în cercetarea științifică. În hidrologie de exemplu, fără machete de rîuri, bazine, depresiuni etc., studiile de acest gen ar fi imposibile. Funcționarea, comportarea modelului fac să apară efecte inedite, greu de depistat în alte circumstanțe. Aceste modele sînt în același timp și aparate de demonstrație. Același lucru și cu modelele de nave, de avioane, de astronave... Antrenamentul piloților, astronauților se face de obicei pe modele reduse sau aparate de demonstrație. Cîmpul de acțiune al modelelor de tipul „nonutilitare" este imens: ele acționează pînă și în teatru și cinematograf. Faimoasele trucaje de film se realizează pe machete, pe modele de carton. Un castel în miniatură, o corabie, un avion gigant pot fi reduse la proporțiile unei jucării. Este tot un proces de miniaturizare, dar și de abstractizare: se poate filma de pildă un uragan puternic, un ciclon sau un cutremur de pămînt, o catastrofă feroviară... într-o încăpere de 4/4 m., într-un bazin sau pe un stadion-machetă. Consecința acestui proces: modele din ce în ce mai abstracte, dar și modele din ce în ce mai concrete

Pentru a scruta viitorul acestui inedit domeniu, trebuie să reamintim cîteva din funcțiunile modelului. Dacă în prima etapă, modelul a servit în știință la explicarea unui fenomen, la demonstrarea unui adevăr, la o descoperire, astăzi e bun la toate! Pentru a explica sistemul modei cu ajutorul formulelor structuraliste, Roland Barthes s-a servit de modele. Roman Jakobson le-a utilizat în lingvistica matematică, fonetică, gramatică și chiar în... poezie. Cred însă că domeniul în care modelul va fi un element dominant rămîne știința. Noile descoperiri, invențiile în știință și tehnică au ca punct de plecare modelul. De altminteri, istoria științei ne oferă multiple exemple în care modelul a fost totul, stimulent și catalizator al ideii.

— Dar există și reversul medaliei: modele care au împiedicat „descoperirea epocală", progresul?

— Da! Se întîmplă și invers: un exemplu de nereușită în știință au fost modelele geometrice ale cristalelor care l-a împiedicat multă vreme pe cercetători să formuleze teoria materiei. Pînă la modelul BOHR-RUTHERFORD, modele atomice au ținut în loc „explozia" adevărului despre materie. Se știe că la un moment dat în această ramură a fizicii, modelele au cedat locul matematicilor pure, împingînd savanții spre teoretizări sterile

— La ce rezultate ne putem aștepta în acest sens în biologie, geologie, genetică și în alte ramuri ale științei contemporane?

— Am mai spus cu un alt prilej că nu va fi știință care să nu opereze mîine cu ajutorul modelelor sub formele sale cele mai diverse: fizice, mecanice, grafice, gramatice. Cine a intrat în laboratorul unui biochimist a avut ocazia să observe un adevărat muzeu de ciudate construcții: spirale, sfere, de fapt lanțurile ADN. Un soi de grămezi de fidea sînt, după opinia unor cercetători, modele de proteine. În mîinile unui sculptor abstract, aceste grămezi de fidea ar putea căpăta cele mai năstrușnice sensuri. Dar, pentru savanți, ele sînt concretizarea relațiilor spațiale ale atomilor. Modelele fac carieră astăzi în domeniul imunologiei, al alergologiei, și în general în medicină. Fiziologii au visat dintotdeauna să reproducă mecanic și electric corpul omenesc, anumite organe. Așa s-a ajuns la inimi din material plastic, precum cele create de Michel Debakey și J. T. Kolff în S.U.A. Sistemul nervos a fost de asemenea imitat destul de bine cu ajutorul unor circuite electrice adecvate. Se estimează că nu va trece mult și toate organele corpului omenesc vor putea fi reproduse în laborator sub formă de „modele utilitare". De altfel, avem încă de pe acum modele ale retinei, dinți artificiali, piele artificială, oase, rinichi, plămîni artificiali... E drept că asemănarea cu organul real nu trece deocamdată de 75—80 la sută. Dar serviciile pe care le pot aduce omenirii sînt inestimabile.

— Geofizicienii au stabilit modelul globului pămîntesc cu care ne-am obișnuit pînă acum. Recent au apărut noi teorii care răstoarnă imaginea tradițională a globului. Modelele Terrei vor urma cursul acestor teorii?

— Un glob terestru-model nu este pictură, ci o copie în miniatură a Pămîntului sau cel puțin așa ar trebui să fie. Noile fapte științifice — încă subiect de controversă în lumea științifică — atestă, e drept, o altă formă a Terrei. Problema renunțării la vechile modele nu e așa de simplă. Ea ține de posibilitățile științei contemporane de a ști totul despre Pămînt, Geneză, Univers. Cred că va mai trece vreme pînă cînd savanții vor atesta un model definitoriu al Terrei, care să explice teoretic, totul, de la nașterea pînă la moartea unei planete.

— Ce efecte sociale poate avea modelul ca instrument al creației umane?

— Imense. În primul rînd, prețios instrument al cercetării. Pe scurt, aceasta înseamnă economie de mijloace materiale, de timp, de energie. În tehnică, rațiunea lui este multiplicarea la nivelul tuturor țărilor. Fie că este vorba de construcții industriale, agricultură, construcții rutiere, aviație, arhitectură, urbanistică, explorarea altor planete, etc. rezultatele obținute pe modele de către diverse scoli stiintifice trebuie să părăsească safe-urile, patentele, să fie difuzate pe scară mondială spre profitul întregii omeniri

Cît despre aplicabilitatea modelelor de natură utilitară în industria textilă, modă, confecții, aparate menajere, în industria de automobile, în alimentație, pedagogie, instituții sociale etc., difuzarea lor mi se pare obligatorie în zilele noastre ca mijloc de cunoaștere și apropiere, și colaborare între popoare. E adevărat că multe din aceste modele sînt legate de modă, timp, habitudini de viață, dar efectul lor social nu poate fi neglijat. Iată de pildă, așa numitele magazine de tip **supermarket**. Multiplicarea lor a fost cerută imperios de viață. Modelul a prins rădăcini sociale, a intervenit în existența omului, în structurile tradiționale ale comerțului. Exemplul poate fi comparat cu altele din alte epoci. Școala gobelinurilor din Bayeux — adevărat model de perfecțiune — a generat imitații vestite. Catedralele gotice, bisericile bizantine, cetățile feudale sînt alte exemple de multiplicare, socială a unui model, cu efecte asemănătoare celor de azi.

— S-a spus de către unii specialiști că de la model la mit nu este decît un pas, că fetișizarea modelului poate avea repercusiuni de multe ori nedorite pentru societate. Ce înseamnă în fond aceasta?

— Cred că s-a exagerat puțin. E drept că modelul echivalează, pentru creatorii lui, de multe ori, cu un mit și chiar cu un idol. Această prosternare în fața mitului l-a condus pe Kepler să susțină că astrologia ar fi o știință. El își închipuia că planetele au suflet. Eroarea sa este explicabilă. În condițiile lumii moderne, a face dintr-o descoperire epocală — energia atomică, armamentul atomic, de pildă, — o teorie, un mit, înseamnă a aluneca în același păcat, în fetișism. După Kepler, ar fi trebuit cutreierate toate planetele pentru a le cerceta sufletul. Au făcut-o cîțiva astronauți, în zilele noastre, cu Luna. Păcat că satelitul Terrei a rămas tot neînsuflețit!

În condițiile progresului științific contemporan, al invențiilor de tot felul, a salturilor demografice pe care le înregistrează lumea, omul este obligat să-și organizeze mai bine viața, să-și dozeze în mod științific consumul de energie, eforturile fizice și intelectuale. Modelul, indiferent de categorie — utilitar sau științific, abstract sau concret — este un auxiliar prețios, necesar mersului înainte al omenirii. Alături de celelalte instrumente de progres, el poate contribui, prin multiplicări raționale impuse de viață, la bunăstare și confort general.

Consemnată de GEORGE CUIBUȘ

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

Tiparul: Intreprinderea Poligrafică Iași—str. V. Alecsandri, nr. 6
Redacția și administrația: — Casa Presei — Str. V. Alecsandri nr. 8 — telefoane: 15877—15847