

ROMÂNIA LITERARĂ

săptăminal de literatură și artă

6

Joi 4 II 1971 — 32 pagini, 2 lei

O nouă vîrstă a țării

Deși un hotar lipsit de limite, un ocehan care mărește perspectiva dînd la iveală cele mai mici amănunte, *Cincinalul* continuă să fie o vîrstă în dezvoltarea multilaterală și complexă a României socialiste, înscriindu-se în substanța vie a existenței noastre ca înec în carnea arborilor.

Fiecare cincinal înseamnă un nou efort cuceritor, conștient, organizat, bine cumpănit, al forței colective, un efort de un fel deosebit, disciplinat, avîntat și plin de vigoare, pentru a urca încă o treaptă spre cucerirea nu numai a bunurilor materiale, ci și a nobleței spirituale la care trebuie mereu să aspire toți cei care își unesc puterile pentru a dura mărețul edificiu al Comunei.

Există în șirul de împliniri o formă, un cerc magnetic, o inimă asemeni unei imense sfere, înlăuntrul căreia, oricît am fi de feluriti, simțim la fel, ca punctele într-o gigantică linie ascendentă.

Sîntem niște semne, niște semnale, niște simboluri ascendente.

Și așa cum raza răsfrîntă într-un glob de cristal face din fiecare celulă necesară și anonimă un bob incandescent integrat în aura care îl înconjoară, scripim fiecare într-altfel, dar la un loc, într-o unitate dialectică înțeleasă.

În acest trunchi traversat și pecolluit de cercurile vîrstei, căci iată am atins vîrsta cincinalului 1966—1970, pîlpîie, ca o lucire intrinsecă a materiei constituite, începutul vechilor obirșii, începutul de piatră melancolică și lemn cioplit, metalul vînat al Agalișilor, topit astăzi în platina scutului nostru fără reproș, agerimea trupului, pătrunzătoarea putere a minții iscoditoare, îndirjita bălăie dusă împotriva stihiei, augustul singe care a scaldat pămîntul acesta de-a lungul veacurilor, singele fertil vărsat în numele libertății.

S-au cheltuit uriașe fonduri pentru cultură și artă. S-au editat mii și mii de titluri în tiraje de milioane de exemplare.

Dar las altora bucuria unui poem al statisticii și ideogramei care înfățișează înfăptuirile ultimului cincinal, poem ce poate lua proporțiile unei epopei, las altora această bucurie, sau mi-o rezerv pentru mai tîrziu.

Vreau să arăt în cîteva fraze ce cred că a însemnat acest răs timp pentru opera de creație privită în stringența ei continuitate, sub aspectul acelei „chemări patetice“ de care vorbește secretarul general al partidului nostru.

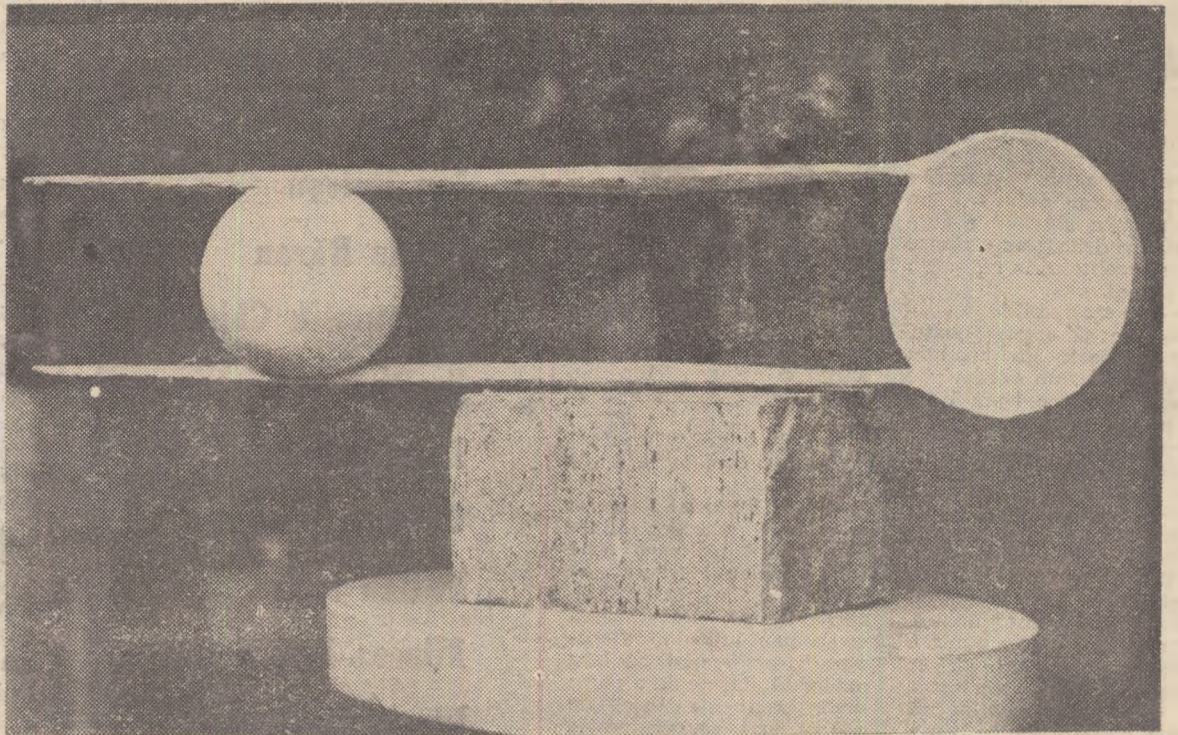
Nu cred a greși afirmînd că, în acești ultimi cinci ani, radioasa unitate a operei de artă, obținută printr-o diversitate de stiluri și modalități de expresie, a căpătat o componentă majoră, că invenția artistică a ajuns la gradul de maturitate al depunerii în cristale, întorcîndu-se în sine, fiindu-și singură hrană, și că, prin cărțile apărute, literatura română și-a cucerit gesturile proprii, făcînd un pas înainte ca expresie universală principală, impunîndu-și perspectiva sa asupra devenirii omului, a lumii și a universului, și totodată sistemul său imagistic, diversifical, complex și original.

S-a creat nu o literatură decorativă a realului, nu o literatură care se imbată cu propriile-i descripții și incursiuni, ci o literatură activă care face corp comun cu viața omului într-o societate socialistă, capabilă să transforme conștiința umană, evidențiind atitudinea civică și artistică a scriitorului.

Să nu uităm că acești ultimi cinci ani au fost anii unei sinteze superioare întru lărgirea și aprofundarea democrației socialiste, căci, aderînd fără rezerve la Frontul Unității Socialiste, cetățenii patriei și-au exprimat, cum nu se poate mai limpede, opțiunea lor fermă pentru politica internă și internațională a Partidului Comunist Român, care exprimă năzuințele, idealurile și conștiința poporului nostru.

În acest ultim cincinal a avut loc Congresul al X-lea al partidului, care a demonstrat strălucit indisolubila contopire a pasiunii și a competenței, a lucidității și a entuziasmului, spiritul novator care animă partidul în splendida și uriașă lucrare a împlinirilor și victoriilor noastre.

Virgil TEODORESCU



VASILE GORDUZ

COMPOZIȚIE

În acest număr:

Masa rotundă
a României literare:

SOCIALUL ÎN LITERATURĂ

Participă : **Al. ANDRIȚOIU, Ion BRAD, Nicolae BREBAN, Ilie CONSTANTIN, Valeriu CRISTEA, S. DAMIAN, G. DIMISIANU, Paul EVERAC, Mircea IORGULESCU, Alexandru IVASIUC, Al. PIRU, Petru POPESCU, Corneliu ȘTEFANACHE.**

VALTER ROMAN

confesiuni :

SUB CERUL SPANIEI (III)

CE E NOU

ÎN CULTURA POLONEZĂ

I. ZAVADSKI :

Despre cutezanța
generației tinere în teatru

„Apollo-14“ —

Din nou spre Lună!...

Dimensiunea artei

Intrate în seria — rareori agitată — a faptelor recunoscute, în consecință neatrase în zonele reflecțiilor, categoriile planului social al creației nu s-au organizat (deocamdată) într-o cercetare mai amplă. Statutul social al artei, implicînd raportări multiple la celelalte manifestări ale literaturii, obține în sociologia literaturii o participare decisivă, pregătind și instaurînd explicații la aspectele *specifice* ale comunicării. Fenomenul este extrem de important, asigurînd studiului un cadru mai întins și respingînd, în cele din urmă, ideea unei examinări limitate la elemente fără o contribuție organică în structurile propriu-zise ale operei. Scriitorul și opera sa, relațiile cu un univers compus dintr-o colectivitate activă (ea este chemată să înalțe sau să înlăture, acceptînd sau refuzînd creațiile) ne obligă să realizăm ideea de responsabilitate, intențiile și angajarea scriitorului, prezente în substanța operei. Societatea reprezintă astfel un dat inexorabil al creației și al mișcării ei într-un *context*; evident, îl acceptăm nu ca pe o ambianță decorativă, ornamentală, nu ca pe un simplu obiect de interes pentru comentarii de istorie politică sau de sociologie generală (Robert Escarpit, *Sociologia literaturii*, P.U.F., 1968, p. 6).

Cercetarea literaturii contemporane în dimensiunea ei socială ține de condițiile examinării și explicării datelor comunicării literare. Bineînțeles, comunicarea este văzută aici din unghiul intențiilor integrate în actul de creație, din perspectiva unei viziuni rezultate dintr-o experiență socială și umană în care se întilnesc *toate* seriile interne ale societății: istoria și viața politică, structurile ideologice și morale, raporturile spirituale etc. Imposibil de neglijat, nu numai în ordine strict istorică, ci și sub semnul cunoașterii sistemului de gândire, de interpretare și de apreciere a existenței unei colectivități. Acceptarea sau respingerea cărților, blocarea categorică a unei producții literare (căci, neasimilată, ea nu mai există într-un timp al literaturii) ne situează într-un plan *real* al literaturii, îndepărtîndu-ne de postulate mai mult sau mai puțin abstracte și, implicit, inoperante în analiza faptelor de literatură. Comportamentul unei colectivități, destinat și totodată creator de idei, experiențe, istorie, raporturi morale

Ion VLAD

(Continuare în pagina 2)



Desen de SILVAN

I. Peltz

Il privesc cu luare aminte. Prospețimea pe care o afixa când îl întâlneam uneori, cu ani în urmă, în biroul lui Alexandru Sahia la *Adevărul*, i-a dispărut; timpul i-a săpat sub ochi cearcane vineții. Șanțurile frunții s-au adâncit, dar sonoritatea glasului e aceeași, privirile i-au rămas vii și neobosite la cei peste 71 de ani.

— Ce mai scrii?

— N-o să crezi, poate, dar întregesc nu un nou roman, ci... un volum de poeme pe care l-am intitulat *Destin liric*.

— E vorba și de reluarea celor din volumul *Fiori*, apărut în 1919?

— Unele da, cea mai mare parte însă sînt inedite. În unele zile, însă, dau deoparte manuscrisele cu poeme și mă întorc la caietul de memorialistică. Vreau să pun la punct o carte masivă care să secheme *50 de ani la masa de scris*. Acest travaliu îmi răpește foarte mult timp. Intrucît am început cu adolescența mea zbuciumată și, la fiecare pagină scriind, încerc stări emoționale cumplete, intrucît în zona aceasta totul este cenușiu și trist...

— Vor reveni sub condei și figurile marilor scriitori pe care i-ai cunos-

cut bine și alături de care ai lucrat uneori, — Al. Macedonski, Octavian Goga, Barbu Delavrancea, Eugen Lovinescu, Alexandru Cazaban, N. D. Cocea și alții despre care mi-ai vorbit deseori?

— Fără îndoială. Voi evoca între altele perioada de acum patru decenii cînd am scos revista *Zodiac*, apoi *Caietele lunare*. Iată aici un număr din *Zodiac* ce apărea la tipografia Națională din strada Bursei, unde publica primele lui *Elegii* și Eugen Ionescu, care cred că nu m-o fi uitat...

— Sub tipar? De fapt cu aceasta voiam să încep...

— La Editura Minerva se află al patrulea volum de „scrieri” în care este reluat romanul *Actele vorbeste*. Am predat și Editurii Cartea Românească un roman intitulat *Microbar*. Ți-aș istorisi pe larg subiectul, dar pe de o parte unele fragmente din el au apărut prin reviste, pe de altă parte am început să țin și eu la secretul profesional.

Da, Peltz a început să devină circumspect: mi-a ascuns că are aproape gata o piesă de teatru și o carte de călătorii prin țară...

AL. RAICU

Întîlnirile „României literare”

Așa cum s-a mai anunțat, în cadrul manifestărilor consacrate semicentenarului partidului, *România literară* se va întîlni cu cititorii din orașul Brăila. Patronată de Uzinele „Progresul”, întîlnirea va avea loc azi, joi, 4 februarie, la ora 18, în sala mare a Clubului „Progresul”. Vor participa următorii redactori și colaboratori ai revistei:

Nicoiaie Breban

Cezar Baltag

Teodor Balș

Ion Băieșu

Vasile Băran

Constantin Chiriță

G. Dimisianu

Leonid Dimov

Grigore Hagiu

Traian Iancu

Mircea Iorgulescu

Virgil Mazilescu

Petru Popescu

Nichita Stănescu

Întîlnirile din orașul Brăila vor fi relatate pe larg într-unul din numerele viitoare ale revistei.

Mihail Sadoveanu — *DIVANUL PERSIAN, SOARELE ÎN BALTA SAU AVENTURILE ȘAHULUI, POVEȘTILE DE LA BRADU STRÎMB, FANTEZII RĂSĂRITENE* (Editura Minerva). 520 pagini, lei 12,50

Tudor Vianu — *SCRIITORI ROMÂNI*, vol. I, II, III (Editura Minerva, B.P.T.), ediție îngrijită de Cornelia Botez, antologie, prefață și tabel cronologic de Pompiliu Marcea, 1470 pagini, lei 15

• • • — *CUZA-VODĂ ÎN TRADIȚIA POPULARĂ* (Editura Eminescu, colecția „Biblioteca Eminescu”), antologia textelor, note și prefață de V. Adăscăliței, 396 pagini, lei 5

Dumitru Ghișe — *EXISTENȚIALISMUL FRANCEZ ȘI PROBLEMELE ETICII* (Editura Dacia), ediția a II-a revăzută, 180 pagini, lei 5,25

Nicolae Țic — *DRUMUL SPINOS AL ÎNTOARCERII* (Editura Eminescu), roman, 272 pagini, lei 6

Romulus Vulpescu — *ȘI ALTE POEZII* (Editura Cartea Românească), versuri, 112 pagini, lei 10

Manuela Tănăsescu — *DESPRE ISTORIA IEROGLIFICĂ* (Editura Cartea Românească), eseu, 224 pagini, lei 7,50

Maria Luiza Cristescu — *NU UCIDEȚI FEMEILE* (Editura Cartea Românească), roman, 272 pagini, lei 7,75

Noutăți în librării

Teodor Pică — *POEZII* (Editura Eminescu), ilustrații de Florin Pucă, 68 pagini, lei 9,50

I. Coteanu, I. Dănăilă — *INTRODUCERE ÎN LINGVISTICĂ ȘI FILOLOGIA ROMÂNEASCĂ* (Editura Academiei), 346 pagini, lei 16,50

P. A. Mihăilescu — *ARTA PRIMITIVĂ* — un univers fascinant (Editura enciclopedică, colecția „Orizonturi”), prefață de Ion Bibici, 160 pagini, lei 5

S. I. Gîrleanu — *TUDOR VLADIMIRESCU* — viața și fapta sa (Editura enciclopedică, colecția „Orizonturi”), 208 pagini, lei 5

Paul Simionescu — *PETRU RAREȘ* — domnul și vremea sa (Editura enciclopedică, colecția „Orizonturi”), 162 pagini, lei 4

Páskándi Géza — *STICLE* (Editura Cartea Românească), povestiri, traducere din l. maghiară de Adela-Rodica Sălăgianu, 288 pagini, lei 7

Sütő András — *MEDITAȚII DE CĂLĂTOR* (Editura Kriterion), în l. maghiară, 112 pagini, lei 2,75

★

• • • — *TRISTAN ȘI ISEUT, Abatele Prévost* — *MANON LESCAUT*, Bernardin de Saint-Pierre — *PAUL ȘI VIRGINIA* (Editura Eminescu, colecția „Romanul de dragoste”), traduceri din l. franceză de Alexandru Rally, Alice Gabrielescu și Victoria Ursu, 392 pagini, lei 11

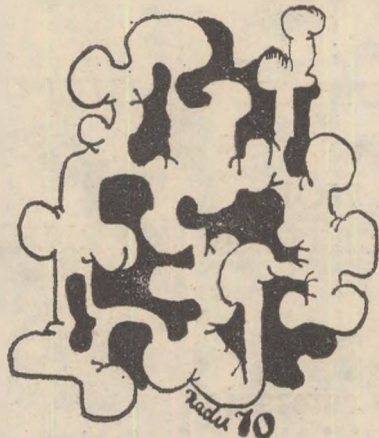
Dimensiunea artei

(Urmare din pagina 1)

etc., determină și modelează atitudinea scriitorului. Socialul interesează, date fiind interferențele și inserțiile sale, dincolo de capitolele consacrate de sociologia literaturii, nu în calitate de principii generale (cunoscute și acceptate), ci mai ales în consecințele lui pentru investigarea concretă a fenomenului literar văzut ca proces și act artistic specific.

Scos din seria legăturilor cu alte fenomene și manifestări, din conexiunile semnului și ale comunicării, ale organizării și, deci, ale structurii, fenomenul literar e zadarnic analizat în latura lui socială. Opera literară și creatorul se recunosc și se exprimă într-un *context social*, pregătind și animînd creația. Colectivitatea cu propria ei istorie și realitate, cu memoria ei stăruitoare, e angajată organic în opere, pătrunde în universul creației, în meditația acestuia despre lume. „*Artă, preciza Pierre Francastel, este un sistem de relații care permite unirea elementelor preluate din experiența concretă a lumii precum și a celor împrumutate la nivelul credințelor și al cunoașterii*” (*Peinture et société*, Gallimard, 1965, p. 211). Fixată în acest spațiu, arta apare ca un instrument de comunicare, de reflecție și de estimare a lumii. Dimensiunea ei socială ar însemna prin urmare o participare la existența socială a oamenilor și o tentativă de reevaluare a raporturilor conștiinței individuale cu lumea, recunoscîndu-se, în acest domeniu, coordonate esențiale. Reprezentările memorabile ale literaturii vin și din acordul acestui postulat cu normele comunicării. Conștiința unei stăruitoare responsabilități și o profundă luciditate analitică se recompun, conform aceluiași proces organic, în *Patul lui Procust* sau în *Jocul lelelor*; situarea acută și pregnantă a destinului, a condiției lor, într-un spațiu absorbit de tensiunea raporturilor sociale, dă operei valoare și rezistență.

Moment definitoriu și component fundamental al umanității, literatura nu poate fi substituită. Neignorînd competiția științelor și a revoluției tehnice, precum și statutul mai „modest” (uneori neglijat) al artelor, considerațiile despre situația inferioară a artelor, sînt



simple artificii. Artă rămîne, în spațiul social și istoric, un domeniu indispensabil, rezistînd, ca durată și consecințe, prin *participare socială*. Un roman ca *Muntele vrăjit* al lui Thomas Mann nu poate fi înțeles decît ca o meditație despre om și despre consecințele timpu-

lui (social, moral, psihologic) asupra individului, în timp ce *Doctor Faustus* ne situează într-un context prezidat de raporturi umane unde creatorul își trăiește și înscrie existența sa spirituală. Ciclul epopeic al lui Faulkner rămîne în continuare o istorie a unor categorii umane și sociale, a unor raporturi și determinări complexe, iar *Castelul* lui Kafka o dezbateră asupra condiției tragice a omului obligat să străbată un teritoriu dereglat și deteriorat în planul unor raporturi esențiale. Prezența unor coordonate sociale devine programatică la un scriitor cum este Malraux, a cărui operă își descoperă și stabilește raporturi precise în structurile sociale ale unui timp determinat cu exactitate și cu o dramatică apropiere de evenimente (din acest unghi e analizată creația autorului *Condiției umane* într-un studiu semnat de Lucien Goldmann, *Introducere, la un studiu structural al romanelor lui Malraux*). Opera literară, ca obiect necesar (revendicîndu-se de la o lume constituită în structuri sociale complexe, consacraîndu-se obligației de a interpreta și investiga), impune criteriile de cercetare sociologică, iar literatura română contemporană certifică, adesea exemplar, dimensiunea socialului. Procese sociale și modificări de natură socială — confruntate psihologic — se organizează în structurile epicului (*Moromeții* sau *Intrusul*); opțiunile morale și conduitele dictate de manifestări cu vaste referiri în plan social (*Animale bolnave* sau *Ingerul a strigat*); traducerea în parabolă sau, alteleori, în mit a semnelor grave ale istoriei (*Princepele*, „F”) introduc cititorul într-un univers ordonat de legile creației, într-o organică legătură, cu subtile și multiple interferări de elemente.

Literaturii i se pun probleme, în timp ce scriitorii sînt chemați să se pronunțe ca exponenți ai unei lumi interesate de propria ei istorie; o istorie scrisă nu neapărat prin evenimente, ci prin mișcările conștiinței. Experiențele unei lumi se concentrează în opere — structuri ireductibile și unice — veritabile acte de cunoaștere, de reflecție și de difuzare a semnificațiilor. Sîntem, într-un cuvînt, într-un domeniu unde socialul își păstrează valoarea de factor al creației, de agent și martor al acesteia.

SOCIALUL ÎN LITERATURĂ



NICOLAE BREBAN: Tema acestei mese rotunde este foarte importantă, înscrisă la loc de cinste în programul revistei noastre și al meu personal: e vorba de a discuta sau, mai bine zis, de a rediscuta unii termeni pe care, în parte, o anumită perioadă literară i-a compromis, sau de care a abuzat, sau pe care i-a „îmbolnăvit“ — fiindcă există și boli ale cuvintelor; boli de care însă nu trebuie să suferă cuvintele; acestea ori trebuie să fie înlocuite, ori pur și simplu să fie întrebuițate corect.

Spun asta pentru că am impresia că o serie de termeni și concepte literare au fost o vreme greșit întrebuițate.

Socialul în literatură constituie o temă care sperie unele spirite mai estetizante și mai snobe. Eu am avut o mare surpriză când, cu câțiva ani în urmă, am citit *Mimesis* a lui Auerbach; ci bine, una din ideile fundamentale ale cărții este tocmai aceea a incorporării estetice a socialului, — și autorul o demonstrează foarte bogat și foarte variat; este o demonstrație convingătoare, emoționantă.

Personal, consider că socialul pentru mine, ca romancier, este o categorie fundamentală în artă. Eu nu pot concepe arta mea fără social.

Trebuie, cred, să ne întoarcem la vechile maxime: arta este forța de a crea sau a sugera viața!

Revista noastră acordă o mare atenție acestei mese rotunde. Am mai organizat până acum câteva asemenea mese rotunde: despre critica literară, de pildă. Am făcut câteva deplasări: într-o uzină din București, apoi la Cluj și peste tot am discutat ideea aceasta a socialului. Tovarășul Paul Everac, într-o scrisoare adresată redactorului-șef al *României literare*, a pus problema într-un mod interesant; de aceea am și publicat scrisoarea. De asemenea, Paul Anghel a pus din nou această problemă, dintr-un alt unghi. Au existat reviste la noi care au reluat-o din același sau din alt punct de vedere. Și, totuși, discuția a fost doar demarcată. De aceea am dori ca la această masă rotundă să încercăm să stabilim mai exact termenii, să arătăm cum ce înțelegem noi, cei de față, prin „social“, prin „literatură socială“, prin „curaj social“. Să vedem și să discutăm în ce măsură literatura de azi trebuie să exprime viața celor care trăiesc în România.

Voi începe prin a sesiza un aspect al poeziei publicate în revistă. Și voi începe autocritic.

În genere, la noi a apărut poezie bună; n-a apărut poezie proastă decât prin accident; pe de altă parte, poezia bună de acum câțiva ani nu mai este poezie bună astăzi; ștacheta s-a ridicat foarte mult; ceea ce era bun acum câțiva ani nu mai e bun astăzi, și atunci doar de la foarte bun se poate începe.

De aici și sursa unei crize în edituri, avalanșa de lucrări „publicabile“.

Ceea ce vreau să subliniez însă este că la noi în revistă a apărut poezie de un anumit tip, care a vizat mai mult aspectele estetice, cvasi-estetice, fiindcă și conceptul de „estetic“ nu este un concept de tip absolut, necontextual; „estetic“ înseamnă și un anumit tip de a gândi, înseamnă și un anumit tip de psihologie (geografică, istorică, poate chiar și religioasă). Revista *România literară* trebuie să se îmbunătățească în sfera preocupărilor ei mai profund contextuale, să reflecte mai bine ceea ce se întâmplă la noi în țară.

Este imposibil ca un poet bun din România să ignore viața noastră atât de dinamică și de pasionată. Sint oarecum nemulțumit de poezia care a apărut în ultimele luni în *România literară*. A apărut prea puțină poezie patriotică bună; românii au scris în genere bune poezii de acest fel, de aceea Bolintineanu, Alecsandri, Coșbuc, Vlahuță și Goga rămân poeți autentici și astăzi. Să ne referim acum și la critică.

Este un adevăr că multe cărți apar astăzi la noi, cărți de poezie și de proză. Dumneata, de pildă, Al. Ivasiuc, scrii un tip de proză politică, eseistică, foarte interesantă.

Critica în ce fel răspunde? Crede că ea reacționează greșit. Critica — așa cum am mai spus — cantonează încă, cred, într-un anumit limbaj pur tehnicist; foarte rafinat articulat, e adevărat, dar care, ca și poezia de acum câțiva ani, nu mai corespunde nivelului literar la care ne găsim noi astăzi.

Mai există, desigur, și alte probleme. Vă rog să luați cuvântul și să le discutăm.

AL. IVASIUC: Raportul dintre literatură și social este o problemă deschisă și foarte acută. O problemă ai cărei termeni nu sînt încă întrutotul bine precizați și de aceea necesită discuții.

Să începem să formalăm întrebarea care ne preocupă și să spunem că ea derivă în mare măsură dintr-o nemulțumire față de unele aspecte ale literaturii noastre, în ciuda faptului că literatura română contemporană a înregistrat foarte serioase succese.

Dacă pornim de la un punct de vedere marxist, înțelegem că literatura fără social nu există.

Chiar și atunci cînd un scriitor scrie o carte aparent nesocială, cel puțin ia o atitudine, adică întoarce spatele unei societăți.

ION BRAD: Este limpede că literatura care crede că s-a sustras socialului sau întoarce spatele societății are tot o atitudine socială. Aceste noțiuni nu sînt noi.

AL. IVASIUC: Orice literatură, de la bun început, este socială și neîndoiios că literatura occidentală contempo-

rană prezintă și ea niște fenomene sociale profunde

Vreau să amintesc o noțiune pe care a folosit-o un important critic, eseist și filozof marxist: Lucien Goldmann; el vorbea de ideologie implicită și explicită. Dacă ideologia nu este explicită, undeva este implicită. Aceasta și în proză, și în poezie. Ca să începem invers, cu critica: în orice caz critica trebuie să explicitizeze lucrul acesta.

Să fac o mărturisire. Am scris patru cărți politice, din care una este complet politică, fără îndoială.

C. ȘTEFANACHE: O precizare. Eu cred că socialul este totuși subordonat esteticului. De exemplu, cartea d-voastră, *Păsărilor*. Dacă nu ar avea o valoare estetică, în câteva săptămîni, socialul nu ar mai dispune de forța pe care o are în romanul d-voastră.

AL. IVASIUC: Nimeni nu vorbește de social fără literatură. Vorbim despre social în literatură. Soarta acesteia, inclusiv a pătrunderii ei în public foarte repede, în câteva săptămîni, dovedește nu numai că sîntem preocupați de problema socială, ci și că publicul este doritor de acest lucru.

Toate perioadele au fost determinate de o structură socială, de o ideologie, dar uneori a existat iluzia că poți trăi în afară de societate. Acum, această iluzie este imposibilă.

De la bun început este cert că toți cititorii noștri au fost foarte implicați în problemele istorice și sînt interesați să se reflecte în ele, cu atât mai mult cu cît o societate care este în plină evoluție are nevoie mereu de explicitări.

Dacă nu vom răspunde acestei curiozități extraordinare față de social, de istoric, de politic dacă nu vom intra în raport cu aceste întrebări care ne preocupă pe unii dintre noi, riscăm să devenim o corporație închisă în sine.

Deci nevoia aceasta este foarte mare. Cred că a existat, și cred că aceasta este aproape substanța mesei noastre rotunde de acum, că a existat, într-adevăr, o reacție la ceea ce N. Breban numea înțelegerea greșită a unor probleme fundamentale.

Cred că perioada de lamentare în legătură cu stările noastre de lucru trebuie să se apropie de sfîrșit. Nu mai trebuie să privim tot timpul în urmă, ci să începem să consonăm cu noile cerințe.

O literatură direct politică a interesat în anii 1954—1955 și a început parcă să intereseze mai puțin în 1960. Și publicul, și viața socială s-au schimbat. La început acest fenomen de îndepărtare de evenimentul imediat a fost privit ca un fenomen de eliberare de poncif.

În legătură cu poziția mea față de 1950; nu aș arunca tot ce s-a întîmplat, dar eu merg chiar mai departe. Faptul că au existat patru cărți bune și o mie proaste nu spune nimic. Eu nu aș con-

sidera lucrurile care s-au întîmplat drept niște greseli.

Acest termen de etică nu are decât o foarte restrînsă importanță cînd analizăm o situație socială, politică, istorică. Multe din aceste lucruri au fost poate inevitabile, în orice caz au fost determinate de cauze foarte profunde.

Am scris un articol în care arătăm ce interesant s-a dezvoltat literatura de stînga în România în anii 1930—40, apoi prin grupul de la „Albatros“, printr-o serie de poeți din perioada războiului. S-a făcut un tip de literatură și de poezie modernă absolut specifică, din cauza unor nevoi de delimitare. Literatura de stînga se opunea filozofiei de dreapta și se opunea noțiunilor fundamentale ale acesteia și a apărut astfel o poezie critică și raționalistă care este un produs aproape specific românesc, o atitudine specific românească.

Revoluția este o mișcare atât de profundă, și răscolitoare, și esențială încît nu se poate împiedica, fie și de o mare personalitate.

Nu mi se pare că neimplicarea imediată — adică în primii ani — a lui Blaga, de pildă, rămîne inexplicabilă, ținînd seama de raporturile filozofiei sale cu marxismul. În planul mișcării dialectice a culturii, în fazele de ruptură, revoluția are totdeauna un caracter radical care înseamnă o îngustime la suprafață în folosul profunzimii.

ION BRAD: După părerea mea, marile spirite din cultura noastră nu au fost nicîi lăsate în afară și nici nu s-au sustras unor fenomene din acea perioadă, cu unele excepții.

Blaga — fiindcă v-ați referit la un caz-limită — era cunoscător al marxismului și, deși nu era marxist, ținea conferințe în 1947, la Cluj, în cadrul ARLUS.

Aplecîndu-ne spre trecutul nostru literar apropiat, așa-zisa „criză“ a culturii nu a fost decît o discuție teoretică, fiindcă spiritele cu adevărat creatoare nu au absentat din cultura românească în acea perioadă.

AL. IVASIUC: Eu voiam să spun că important este următorul lucru. Reacția din anul 1960 a fost împotriva unei confuzii care se produsese în anii anteriori între estetic și social; se știe că într-o vreme era suficient ca tema să fie considerată bună ca să se facă rabat de calitate, și aceasta a fost o greșeală din însuși punctul de vedere al marxismului care niciodată nu neagă specificul unei forme de manifestare.

Nu există text marxist care să considere că formele de conștiință socială în care intră arta și literatura nu au, fiecare, un caracter specific ce trebuie respectat.

Deci prima reacție care a urmat a fost de a pune un deosebit accent pe

(Continuare în pagina 4)

SOCIALUL ÎN LITERATURĂ

Invitații noastre:



AL. ANDRIȚOIU



ION BRAD



ILIE CONSTANTIN



PAUL EVERAC

(Urmare din pagina 3)

valoarea estetică neglijată. Se ajunsese ca niște scriitori cu bune intenții să fie considerați importanți, deși ei nu erau scriitori (A. Toma). Mai întâi, trebuie să fii scriitor și abia pe urmă interesează dacă ești angajat.

S. DAMIAN: Să nu uităm că este vorba și de o anumită viziune asupra istoriei și evenimentelor, o anumită viziune la care aderau uneori și scriitorii de talent și cu reputație artistică. Istoria care se petrecea sub ochii prozatorilor era văzută ca o identificare cu intențiile oamenilor și nu se observa mecanismul mult mai complicat, în care adesea omul nu era stăpîn pe destine și nu putea anticipa toate eventualitățile. De aci relieful disproportionat care era atribuit eroului de inițiativă, dotat cu o voioșie senină, rezultat al unor certitudini cam simpliste.

NICOLAE BREBAN: Viziune căreia chiar și mari scriitori ca Sadoveanu (Mitreă Cocor) i-au plătit tribut. **AL. IVASIUC:** Singurul lucru cert este efortul salutar de apropiere de fenomenele sociale, istorice, dar care s-a făcut în funcție de niște principii ce nu erau adecvate. Este, de altfel, greu să scrii în 1951 despre evenimentele din 1951.

ION BRAD: Desfășurarea lui M. Preda, cartea ca și filmul, au foarte multă autenticitate.

AL. IVASIUC: Se face, cred, o dublă greșală. Cei care neagă total perioada anilor 1950 greșesc. Cei care neagă perioada anilor 1960 iarăși greșesc.

În literatura anilor 1960 era vorba de o consonanță cu una din tezele fundamentale ale partidului, și anume cu dezvoltarea multilaterală a personalității umane. Forța partidului rezidă nu numai în dezvoltarea țării, ci și în dezvoltarea multilaterală a personalității umane. Aceasta și-a găsit reflectarea în căutarea psihologiei fiecărui individ, în delimitarea personalității ca atare.

În această privință, cărțile lui Breban, ca și poezia lui Nichita Stănescu, pun foarte mult accent pe personalitatea umană, pe ceea ce are ea absolut specific. Numai pornind de aici poți să intri într-o rezonanță autentică cu grupul social, cu națiunea.

Sîntem în pragul unei noi faze, în care profunzimea este asigurată, dar în același timp personalitatea umană nu este văzută numai pe liniile ei psihologice, ci și în raporturile sociale concrete.

Ca scriitor cred că aș face o treabă inutilă dacă nici una din manifestările mele artistice nu s-ar înscrie în acest efort general. Literatura anului 1970, în lume, este profund socială și politică. Cine nu încearcă să mediteze asupra acestei teme are foarte serioasă șansa să eșueze din toate punctele de vedere. O literatură angajată este singura noastră posibilitate de sincronism.

S-a vorbit de poezia din România literară. Cei mai importanți poeți din lume la ora actuală sînt foarte implicați în problematica direct politică. Criti-

ca literară trebuie să sublinieze mereu importanța angajării ca o cale spre atingerea valorii, într-o epocă în care aceste valori obiective ne preocupă și ne obsedează. Toată chestiunea este de a face ca această creație să fie trăită, să aibă dublu caracter: să fie obiectivă și să reflecte o preocupare profund interioară a poetului.

ION BRAD: Să ilustrăm puțin cele spuse de Al. Ivăsiuc, chiar prin creația celor de față. Eu cred că ceea ce se remarcă în scrisul lui N. Breban este tocmai acest efort, dus adeseori pînă la capăt în cărțile lui, de a integra socialul în uman și de a da o expresie foarte individuală implicațiilor de natură psihologică, dar punind în evidență niște conflicte foarte semnificative pentru etapele istorice la care se referă cărțile lui.

Am terminat de citit *Păsările* lui Ivăsiuc, în care cred că acest efort obstinat pe care l-am remarcat și în celelalte cărți ale lui, de a transpune, pe un plan mai epic și într-o formulă analitică foarte personală, niște probleme umane cu implicații serioase în social, a dus la rezultate remarcabile.

Dacă venim spre istoria și critica literară, văd în activitatea, uneori întreprinsă în mod regretabil de diverse împrejurări, a tovarășului Al. Piru, tocmai efortul unui savant și scriitor totodată de a demonstra continuitatea în literatura noastră a unor direcții mari de gândire artistică pe care eu o văd foarte originală și în orice caz demnă de admirație: efortul de a raporta mereu scriitorii la problemele sociale și morale ale timpului lor.

Camera de alături, de Paul Everac, este o lucrare esențială în problematica ei umană și filozofică, o dramă scrisă cu luciditate și sensibilitate, evident într-un spirit contemporan.

Poeți ca Andrițoiu și alții, cu care am debutat în perioada anilor '48-'49, cu toate că am risipit poate cam multe vorbe și am plătit apoi cam scump prețul unor șabloane, din punct de vedere al unui crez reflectat în literatura fiecăruia și într-un climat literar care apropia mai mult socialul de estetic, eu cred că nu am avea ce să regretăm.

Sînt aici colegi pe care i-am citit anul acesta, precum Petru Popescu și Corneliu Ștefanache, oameni de talent, romancierii recunoscuți, mereu preocupați de fenomenele societății noastre. Ilie Constantin este cunoscut ca poet autentic nu de acum. El face și o operă critică demnă de toată stima. A-ți spune cu mare franchețe părerea despre lucrările colegilor tăi, nu numai cu temeinică cultură, dar și cu gust, cu principialitate, înseamnă a face o operă extrem de necesară.

Sînt aici și ceilalți colegi, criticii, care, de asemenea, urmăresc cu atenție fenomenul literar, în implicațiile lui sociale și estetice.

AL. ANDRIȚOIU: După cite am înțeles din ceea ce spunea Ion Brad, plecînd de la acei panoramici al literaturii noastre de după 23 August, cred că meritul literaturii de după 1960 ar consta în racordarea ei la tradiția literaturii noastre.

Eu nu prea cred în asemenea mese rotunde, pentru că, așa cum înainte se

exagera în mărturisiri de credință, acum se exagerează în teoretizare, dar discuția fiind interesantă și preocupîndu-ne în același timp destinul României literare, am venit să ne spunem aici părerea.

Ne-au lipsit în perioada aceea cărțile de căpătii. Cu excepția citorva romane ale lui Sadoveanu și cu excepția romanelor lui Camil Petrescu și Călinescu, cărora li se îngăduia mult mai mult decît ni se îngăduia nouă...

NICOLAE BREBAN: Părerea mea este că mulți nu au știut să se „bată” destul. Se putea face mai mult pentru păstrarea unei purități mai mari a literaturii.

De foarte multe ori noi obișnuim să ne referim la administrație. Este greșit. Adevărul e că la noi se cam așteaptă totul de la administrație.

ION BRAD: Să nu simplificăm lucruri pe care le-am trăit. În perioada despre care discutăm, nu numai niște spirite dogmatice, înguste, care aveau anumite funcții, spuneau totul în legătură cu fenomenele literare. Chiar literaturii înșiși, în iluzia că pot revoluționa gîndirea estetică mai repede, forțau uneori nota.

Există nume stimabile care la o nivelă a lui Marin Preda, Ana Roșculeț, au reacționat excesiv de dogmatic. Acum, cînd se referă public la epoca aceea, uită că și ei au avut asemenea poziție.

Mi-ar place să fim drepti cu noi înșine. Complexitatea dezvoltării acestor fenomene nu poate fi redusă la niște scheme. A fost multă îngustime, dar nu totul a fost „comandat”, chiar și în perioada aceea.

AL. IVASIUC: Mi se pare foarte semnificativ că, orice am face, despre orice lucru am discuta, mereu facem referințe istorice. Fără să vrem ne trage ața spre definirea istorică a etapei.

AL. ANDRIȚOIU: Încă o dată deci, eu cred că succesul anilor 1960—1970 constă în re-legarea literaturii de tradiția ei națională și socială. Între cele două războaie, noi am avut o literatură foarte bună care s-ar fi putut continua creator sub semnul revoluției. Or, anumite tendințe simplificatoare au stînjinit într-o vreme această continuare și, în bună parte, au rupt literatura de tradițiile ei naționale. Un mimetism exista și atunci, un anume cosmopolitism, ca să folosim un termen mult vehiculat de critica anilor aceluia. Nici socialul nu era reflectat cu obiectivitate, deși anii aceia înflăcărați, aș luptelor de clasă. Își meritau o literatură de înaltă valoare. În fine, voi spune că schematismul îndepărtase cititorul de cartea contemporană. Meritul deceniului 60—70 ar consta deci, o dată cu racordarea literaturii noastre la marile tradiții, și în recîștigarea cititorului. Cărțile bune se vînd repede, pentru că sînt obiective și sincere. Desigur, deceniul acesta dă și el destulă maculatură și vehiculează uneori un alt mimetism, un alt cosmopolitism, numai că de altă orientare geografică; păcatul rămîne însă, în speță, același. Dar el ține de periferia artei. Trebuie să fim onești și să recunoaștem cele bune și cele rele din deceniul la care

ne referim. Și eu cred, ca și Al. Ivăsiuc, că socialul este pentru literatură o vocație, un destin în afara căruia literatura încetează să mai existe.

G. DIMISIANU: Vreau să urmez îndemnul făcut de tov. Ion Brad de a atrage discuția mai aproape de aspectele concrete ale literaturii de astăzi.

În sensul acesta vreau să-l provoc puțin, în chip amical și colegial desigur, pe tov. Everac care a exprimat în presă un punct de vedere ce nu mi se pare consonant cu ceea ce s-a spus pînă acum aici. Dacă în ceea ce privește orientarea generală, liniile mari de înaintare a literaturii, există între noi un acord aproape unanim, vom vedea imediat că, trecînd la aprecierea concretă a operelor din acești ultimi ani, părerile se despart. Voi reveni, de aceea, la scrisoarea lui Paul Everac evocată aici. Pledînd pentru literatură socială, pentru ancorarea literaturii în prezent și în politic, domnia sa formula niște nemulțumiri și contesta, din punctul acesta de vedere, tocmai cărțile care s-au amintit aici în mod favorabil. Este vorba de romanele lui M. Preda, N. Breban, Al. Ivăsiuc, Fănuș Neagu etc.

Am încercat într-un articol să-mi clarific lucrurile să-mi lămuresc punctul de vedere al lui Paul Everac. Dînsul, mi se pare, ar dori să vadă socialul reprezentat foarte direct în literatură, poate în maniera reportajului, oricum prin marcarea foarte subliniată și poate exclusivă a unor raporturi de clasă.

Într-adevăr, cărțile ultimilor ani, de fapt o parte din ele, nu prezintă acest caracter, de reprezentare foarte directă, nemijlocită a problematicii sociale.

De pildă, cartea lui Fănuș Neagu aduce o viziune mitică, o percepere a realului din perspectiva unei reprezentări fantastice, conjugînd planurile — și de aici nota sa profund originală. Nu este totuși desfăcut de problema vieții sociale și mă miră că nu s-a observat, mai ales spre sfîrșitul romanului său, axarea pe un simbol social major privind destinul clasei țărănești.

Scrisoarea amintită se referea și în cărțile lui Zaharia Stancu (**Ce mult te-am iubit**) sau la cele ale lui N. Breban, considerîndu-le, de asemeni, în afara socialului, cărți cu priză prea slabă în realitatea lumii care ne înconjoară. Cred că și în aceste cazuri se trece prea ușor peste formula specifică a scrierilor în discuție. Cartea lui Z. Stancu e un **roman liric**, iar cea a lui N. Breban un **roman psihologic**, stăruind insistent, fiecare în spiritul său, asupra unor reacții de esență individualului.

Părerea mea este că aceste cărți sînt totuși foarte actuale și foarte sociale, în esența lor. În articolul amintit încercam să arăt că socialul și politicul pot constitui substanța determinantă a unei opere nu totdeauna în forme directe, ci mediat, infuzîndu-se celulelor organismului; important este a vedea care e spiritul acestei literaturi și dacă el emană dintr-o realitate omenească în care ne simțim implicați.

În legătură cu poezia ea constituie un capitol special de discuție în această problemă a socialului. Există poeți care au, în chip determinant, de nu exclusiv, vocația unei lirici sociale. Adeseori a fost menționat Ion Gheorghe. Eu amîn-



ALEXANDRU IVASIUC



AL. PIRU



PETRU POPESCU



CORNELIU ȘTEFANACHE

tesc și pe Adrian Păunescu. Ion Gheorghie aduce în poemele sale (amintesc memorabilele **Căi ale pământului** sau **Vine iarba**) un sentiment de clasă; în ele e o voce de țărăn și o mentalitate a acestei lumi atât de puternic evocate. El e poet țărăn așa cum Goga era poet național — la amândoi sentimentul apartenenței la o clasă sau la o națiune genera **emoție lirică**, lirism. Precizarea e importantă fiindcă acest sentiment social sau național, prezent în poezie, e neapărat obligator să declanșeze stări lirice — deci emoție estetică. Prezența lor brută ar fi fără sens, iar poeziile respective interesează ca **poezii** în măsura în care sînt și **lirice**.

Deci problemele trebuie văzute în determinarea lor specifică: sînt poeți cu vocația politicului, a socialului, iar alții fără, nerămînind totuși, din această pricină, în afara poeziei.

În poezie este important să existe lirism ca expresie a unui conținut sufletesc, autentic și semnificativ. Nu putem cere poeziei, întregii poezii, să fie de formulă direct socială.

NICOLAE BREBAN: Oare critica subliniază suficient poezia care încearcă să se îndrepte spre aria social-politică? Nu rămîne încă la reflexele de acum cîțiva ani, în care receptarea esteticii era totuși prima și ultima ei formă de manifestare?

G. DIMISIANU: Critica trebuie să înregistreze poezia în raport cu vocația poetului; să încurajeze poezia socială acolo unde are șansa de a se realiza estetic, la acei poeți care au, organic, această chemare. În sensul acesta am amintit de Ion Gheorghie, de Adrian Păunescu (al cărui volum în curs de apariție se intitulează **Poezii politice**), ca să nu mai vorbesc despre poezii din generațiile mature: Eugen Jebeleanu, Mihai Beniuc, M. R. Paraschivescu etc.

M. IORGULESCU: Există, e adevărat, o anumită dublă timiditate față de cărțile al căror caracter social este mai evident, mai pronunțat: pe de o parte, asemenea cărți sînt puține, pe de altă parte, în comentarea lor se ocolește foarte adesea această latură. De ce? Cred că important este nu să facem profesioni de credință, nu să teoretizăm, ci să ne întrebăm mai întii de ce problema raporturilor dintre literatură și social se pune astăzi cu atîta acuitate. Profesiunile de credință și teoretizările sînt, în general, extrem de asemănătoare, diferențierile sînt neînsemnate, și totuși un sentiment de insatisfacție nu lipsește. Cum se explică intervențiile lui Paul Everac și Paul Anghel? E drept că între scrisoarea lui Paul Everac și articolele lui Paul Anghel sînt multe deosebiri, unele foarte mari, dacă ne gîndim că într-un caz se făceau referiri exacte la opere și autori, iar în celălalt nu era vorba decît de acuzații foarte grave, dar și foarte generale, foarte vagi, foarte imprecise, derutante și confuze. Oricum însă, dincolo de înfățișarea lor diferită, aceste intervenții au fost de natură să atragă atenția asupra unei chestiuni de o reală importanță. În literatura noastră s-au petrecut, pe parcursul ultimilor trei-patru decenii, o serie de transformări de mare amploare: pentru a înțelege ce se întîmplă astăzi este absolut necesar să privim lucizi în urmă, să ne scrutăm trecutul, cu responsabilitate și gravitate, fără false

podori, fără să evităm chestiunile așa-zis „delicate”, dintr-o înțelegere majoră a prezentului. Tovarășul Ion Brad vorbea de prețul șabloanelor: aceasta nu este o problemă personală a unui autor. Cine scrie poezie — inclusiv poezie patriotică — în 1971 nu trebuie, nu poate să uite de șabloanele de altădată, chiar dacă el, personal, nu le-a folosit. Faptul că acum re-discutăm despre literatură și social este poate și o urmare a strîmbei înțelegeri a acestor raporturi. A existat o „literatură” care făcea caz mare de caracterul ei social, dar această literatură nu era nici socială și nici literatură. Reacția contrară a fost promptă. Literatura — și mă refer în special la proză — s-a interiorizat, a traversat o epocă a regăsirii de sine, a devenit mai complexă, dar cu ce preț? Teme și idei generoase au fost, înainte, compromise și falsificate, motiv pentru care unele mai sînt și azi ocolite; pentru că ideea de **scriitor — conștiință a epocii sale** a fost intens vehiculată, cu rezultate deplorabile însă, această idee a fost, o vreme, într-o oarecare măsură, abandonată.

Ne aflăm, însă, într-un moment de sinteză, de consolidare, de afirmare integrală a talentelor și a forței creatoare, altădată irosite inutil în direcții neliterare. Iată de ce, cred, important este nu să re-discutăm un termen sau altul, ci să evităm repetarea unor asemenea situații, să evităm exclusivismele și intoleranța, balansul dintr-o extremă în alta. Literatură fals jurnalistică, simplistă, festivă și schematică a fost o extremă, cea vizînd exclusiv obținerea unor performanțe stilistice — alta. Literatură după normativ nu se poate face.

NICOLAE BREBAN: Ceea ce m-a determinat să vă propun această masă rotundă a fost și faptul că ideea de social în literatură este o necesitate stringentă a anilor pe care îi trăim. Trăim pe acest pămînt o tensiune psihologică și istorică deosebită și nu este suficient să scriem o poezie pur artistică sau să comentăm exclusiv latura estetică a unui roman sau a unei poezii.

M. IORGULESCU: Între 1964—1968 au făcut glorie autorii de proză minusculă. Semnificativ, în acea vreme în România un răsănit amplu l-a avut noul roman francez, în timp ce romanul „furișilor” englezi, al cărui caracter social este indiscutabil, nu a avut nici un ecou!

NICOLAE BREBAN: Reculul esteticizant durează la unii prea mult. Aceasta poate da naștere la o nouă criză în conștiința scriitorului ca și aceea din 1948—1955—1958. Pentru că a existat și o criză a scriitorului, o criză morală.

ION BRAD: Dacă este vorba să ne referim la critică, să ne aducem aminte că în anii 1958—59, în ceea ce privește poezia, Călinescu a discutat luni de zile în **Contemporanul**, cu o mare exigență estetică, fără să țină seama de ranguri, o mie de probleme ale fenomenului poetic contemporan.

Depinde, deci, la ce critici te referi, la personalități sau la critici lipsiți de personalitate. Nici astăzi nu putem spune că întreaga noastră critică ar trece pe lângă aceste fenomene reflectate în opera de artă fără să se manifeste; diferă

numai intensitatea cu care se manifestă unii sau alții.

NICOLAE BREBAN: Critica la noi a rămas expozițivă. Sau strict expozițivă, sau negativă. Acesta a fost unul din punctele indicate de Paul Everac: faptul că nu se discută nuanțat sau critic o carte. Nu cred că o carte poate fi viabilă dacă la vremea ei nu a avut o critică vie.

Multe din opiniile critice, deci, sînt negativiste, expozițive sau fals laudative. Este aici un tip special de reacție, este reacția criticii din 1964—1965, cînd cărțile bune erau numai laudate, trecîndu-se sub tăcere neajunsurile lor, dintr-un fel de partizanat. De multe ori criticii afirmă despre o carte că e bună numai pentru motivul că nu e dogmatică.

Noi vrem, la **România literară**, să încercăm să rupem cu această stare de lucruri. Paul Anghel a aruncat, ca și tov. Paul Everac, simburii unor discuții foarte interesante. Premise care, chiar dacă sînt cîteodată puse greșit, pot fi stimulatoare. În paranteză fie spus, la Cluj am întîlnit cîțiva intelectuali foarte animați de rubrica lui Paul Anghel din **Contemporanul**. Discuția de astăzi putea fi foarte interesantă. Regretăm că Paul Anghel n-a dat curs invitației noastre de a participa la această masă rotundă.

AL. ANDRÎTOIU: Dar **România literară** a fost aceea care, imediat după ce a apărut rubrica lui, i-a făcut proces de intenție

NICOLAE BREBAN: I s-a cerut să-și precizeze părerea, punctul de vedere, ceea ce nu înseamnă că i s-a făcut lui Paul Anghel proces de intenție. Era acum o ocazie de a clarifica în discuție liberă, colegială, toate divergențele de păreri. Faptul că l-am invitat aici, în mijlocul nostru, să-și explice punctul de vedere, ar fi fost de natură să risipească unele înțelegeri greșite și poate s-ar fi creat posibilitatea unui fructuos schimb de opinii. Prin refuzul său de a participa, Paul Anghel a arătat, cel puțin asta este impresia mea, că nu e interesat de fapt într-o discuție reală, constructivă, ci, se pare, mai mult să arunce premise și acuze generale, confuze, rămase pînă la urmă fără un temei serios intelectual și moral. Nu cred că e bine să procedăm cu ușurință atunci cînd angajăm, în public, o discuție cu elemente atât de interesante, dar care necesită și un anume simț de probitate morală și de responsabilitate cetățenească.

PAUL EVERAC: Cu toate rezervele pe care le-am formulat și le mențin în legătură cu eficiența unor enunțuri de ordin strict teoretic, a căror repetare nu a fost, în timp, acoperită cu armura practicii, și cu toate că am rezistat și eu demonului teoretizant, mă găsesc azi, aici, implicat prin scrisoarea ce v-am trimis-o, și care, desigur, cere să fie onorată prin discuția de acum, deschis și cinstit.

Am parcurs cu toții cele cîteva perioade, care au fost aici frumos elucidate. Prima e cea pe care cu toții o recunoaștem ca fiind dogmatizantă într-un fel, în care tezismul administrativ, ilustrativismul și clișeul au anulat multe din potențele literare creatoare.

Am trecut după aceea la reflexul și reversul acestei perioade, care a fost marcată printr-o încredere foarte largă acordată formei literare, sondajelor în substanța unor personaje care nu aveau implicații de ordin social, sau aveau un alt soi de implicații. Mă refer la proză, în principal. S-a iscat un fel de **neoformalism** care s-a instalat la un moment dat, în mod paradoxal, și care presupune pulverizarea formelor canonice, ca și pulverizarea în general a acelor relații ce legau pe scriitori de niște subiecte din imediata actualitate, sau măcar îi confruntau riguros cu realitatea obiectivă.

Pînă aici, nimic deosebit. Este o treabă în doi timpi dialectici, foarte normală, foarte cuviincioasă.

Dacă la un moment dat au rezultat multe opere a căror teză socială le absolvea de orice eficiență estetică, mai tîrziu, certificate literare nu s-au mai dat decît acelor opere din poezie și din proză care ignorau obligația de a se îndrepta către teme sociale.

Numai că termenii se definesc în proporții inegale: în timp ce termenul de „social” se înțelege mai ușor (știe toată lumea cam ce înseamnă), conceptul de „estetic”, de „valoare estetică” rămîne mai imprecis și se poate mînuși mai arbitrar, după gustul oricui. E ușor atunci să spui cînd îți vine: cutare operă o fi socială, dar nu e literară, nu e bună, — fiindcă nimeni nu te poate dezminți, criteriul acesta fiind mult mai labil decît celălalt.

Aici sîntem pe un teren foarte friabil. Normal ar fi ca valoarea scriitorului să fie discernată de caz la caz. Dar din nefericire, la un moment dat s-a creat o conexiune: era suficient ca un scriitor să se ocupe de un lucru cît de cît comun, diurn, real, ca un anumit fel de rictus, de ușoară strîmbătură din nas să-i califice opera drept desuetă, anacronică. Dorim cu toții o literatură cît se poate de preluată, de distilată însă această distilare se aplică uneori unei realități specioase, artificiale, parțiale, și nemulțumirile mele se referă la această parțialitate. Ce aș dori și ce aș visa eu pentru literatura noastră?

Impactul cu socialul mi se pare cam puțin implicat în destinul uman al eroilor noștri. De ce? Mai întii fiindcă toți avem, în ce privește socialul, niște fereli, niște timorări, și sînt puține romanele care își pot îngădui să privească o sumă întreagă din aspectele vieții imediate. Iată, de pildă, condiționarea materială, faptul că unii oameni au bani, sau nu au, sau că au ce le trebuie sau nu au, că socialmente sînt în ascensiune sau sînt blocați, barați; că sînt uneori puși în situația ca un joc de slăbiciuni și de protecții să anuleze jocurile normale ale meritului și virtuții, — acestea sînt niște realități, niște zone materiale de care noi ne tot ferim! Le aruncăm într-un mic sector de unde ele mai trimit din cînd în cînd palide reverberații.

Veți spune: — Nu sînt aspecte esențiale!

Poate. Dar lipsesc în asemenea măsură, încît e normal că uneori spectatorul sau cititorul spune: — Da, da

(Continuare în pagina 6)

și totul parcă e
și iarăși nu-i

orbit de sunete
fugind de tine însuși
prin mediile joase
prin marile aglomerări
cât de ciudat te-nvirte
și te duce pasul
somniale
săpat în gleznă

alunecare lustruită
și asvirlire-n pori
de pești infipți cu coada zigurată
în nisip
deschideri de canale
dărimări de uși
un singe gros și scurt
din nara mohorită
părăsit
în alburi de faianță înghețată

pe sălile în întuneric arhipline
cum fumegă
spre boltă
în arșița amiezii

neclintită
chepengurile de aerisire
și picurii verzui
din capetele șerpilor disgratioși

de ipsos
fosforescent mărgeluind plafoanele
te fac atent
te tîrîie de umăr printre rînduri
te-mbrîncesc
la scaunul osos
numerotat din timp
cu grijă

prin stadioanele golite în amurg
sar trepte singurate în aer
în gări se și aduc momii de ceară
să fie numărul întreg

se-ntunecă în plină zi
pe cerul uriașelor spitale
o fereastră
paharele cu gura-n jos întoarse
pe mesele grădinilor pustii

de-o mucezeală vineție
își aduc aminte
și-o absorb
în golul lor sticlos
și totul parcă e
și iarăși nu-!

o recunoaștere
o răzlețire
de vechi prieteni
prin băile de abur comunale
cînd se sparg
și fluieră conductele
nepăsătoare

ucigătorul ghimpe să-l găsec

să punem glas prezențelor
să dăm conture
sînt deslegări de vrajă
îzbăviri de mari primejdii
în semnul invocat
și fața să ne-o-ntoarcem
smulsă
din fața cerșetoarelor bătrîne

aplecate
lîngă mlaștini
căutînd
mînjitul ghem incurcîlit în fire
păpușă cu un singur cap de lînă udă

să fie liniște
să nu ne tulburăm
un oaspete aerian
te-a luat în seamă
și trupul tău
nuia subțire și elastică
de arbore îngreunat cu-o pasăre mai mult
surd modelatu-ntru-mireasmă
temător m-anunță
nu te rușina
în mîini
ți se acoperă
andrelele de-argint
cu ceață
treptat cum urcă-n ele

mirosul binecunoscut
și mie brațul sting
mi se-nnegrește și paralizează
e potrivită cheia
nu ne mai putem opri
ce putred urcă
insula euthanasică
și-amețitor
se-nvolbură pe gură
pină la sărut
mai ești aici
și numele la fel îți sună
chipul ți-l mai știu
mi-e trupu-n friu cojit de piele
și-ogar de rasă-amușinînd vînatul
fitil aprins
gonind spre cuibul dinamitei
ți-aș rupe-adîncurile
pină-n măruntaie
ucigătorul ghimpe să-l găsec
și dincolo de-amurgul găurii de șarpe
să-l asvirlu

logodnică a meșterului cel mai mare
nu te-ncumeta
să-ți treci prin ploaia deasă părul
în recile capele inundate



doar catafalcurile mai plutesc
nu îndrăzni
mai am putere
tot mă fascinează
cupolele căzute
în fiecare seară

un început subțire de trezie

simț dereglat
și-anapoda
nebun de întrebuintare
de false-alarme
de adevăriri brutale
mă porți pe gheara ta în sus
și cînd m-aștept cel mai puțin
prin nevisate locuri
îmi dai drumul

părea s-adulmec bună urmă
o-ncrucșare de poteci cu țintă sigură
o țesătură cu urzeală trainică
dar mă preling și-ajung
cu trupul pe treisferturi
cufundat în somn
la poarta grajdului de cai
dau buzna-n curțile de piatră
cu ciini lătrînd gilgiitor
din gîturile retezate
mai sînt grădini
cu straturi reci de flori
și-n umbră cel amenințat de crimă
și dincolo de linia ferată
pătrate mari de iarbă stinsă
prefigurînd cu oboseală
un templu viitor și cioturos
murdar de jertfele mărunte
mă strig pe mine însumi
cu cuvinte înghețate
ce cauți tu
și ce mai vrei
la-ncrucșări de străzi necunoscute
la lemn de case vechi mustind de carii
la-nmormîntări nocturne de fîntîni

la ochii puși să ardă
în putrede uleiuri
ce mai cutezi
tu suflete
tu legănare
de lebădă oloagă-ntr-un oraș pustiu
de cocoșat sfios
cu fața-ntoarsă
în piața domului cel mare
scufundat

un început subțire de trezie
un ciob de-ogîndă
ocolit de laba igrasiei
pe oasele bătrîne și crescute
mantaua năclăită de un iz trecut
mai strîmtă decît scutecele de copil
și-anevoioasă-ntîi și chinuită
pe urmă tot mai repede
mai îndesată
mai decisă
perforîndu-mi singele întunecat
mă cotopește-n cimpuri
ploaia
norilor de cremator

abia clinti piciorul
abia deschise brațul în afară

în întuneric
în peștera mormînt
sta gol
întins și palid
hieratic relief
pătruns și înălțat cu greul
de marele cutremur
la suprafața unui sarcofag de piatră

tocite unghiuri
linia slăbită-n sine
și plutitor în propria-i duhoare
scîrbit de propria-i duhoare
exasperat de propria-i duhoare

el
sîmburele plasmei oarbe
el
mai deplin
decît cuvîntul înainte
mai sferic întrutotul
decît cuvîntul după
se urni cu-ncetineală
și fu mai mult decît voință

și urnetul se auzi în depărtare
crescu rostogolit
și se întoarse
mînios la coarne
bănuind un astru
dar nu era decît
și nici măcar potrivnic
cel care trebuia să fie
sau nici atît
o întrebare fluturată
încisă-n fluierul de ceară
necrestat cu briciul
feciorelnic
tu ești mamă
tu ești

și se opri trezindu-se
cu gust de pasăre însămintată
într-un clopot
vroise
da
își aducea aminte
la fel și umbra celui care
știuse totul
nobil
fără să adulmece
și nu-l mai bănuie-ndărătul ușii
nu-l mai întrebă nimic.

abia clinti piciorul
abia deschise brațul înafară
nevindecatul încă peste tot
și încercă să pună
iarăși
nume
pipăindu-se pe dinăuntru
cu inima
cu forma ei
cu golul ei
cu lipsa ei
cu o durere foarte veche

cărți

Un roman documentar

Întoarcerea spre trecutul apropiat, spre anii imediat următori eliberării, nu este un fenomen izolat în literatura polonă contemporană. Cei mai mulți scriitori abordează aceste realități în raport direct sau implicit cu războiul, fie din dorința de a arunca o punte peste perioada întunecată a ocupației, reînnoind viața de vârstele dinainte, fie pentru a reabilita normele etice ale existenței colective, reclădindu-le fundamentele zdruncinate de ororile făcute de „om“ în timpul flagelului. Sînt și creatori care înfățișează efervescența acelor ani cu intenția de a pune în lumină strădania și sacrificiul poporului polonez, înscris în efortul de a-și reface viața într-o albie nouă. Printre aceștia poate fi considerat și W. Jarnicki.

Literatura lui W. Jarnicki nu este o literatură de ficțiune propriu-zisă, rolul imaginației combinative este cu totul limitat. Scriitorul nu inventează aproape nimic, episoadele care încheagă fabulațiile cărților sale prezentînd corespondențe stricte cu fapte consumate aievea. Pînă și desfășurarea concretă a intrigii este alevelată în ansamblu pe cronologia realității. Așa stau lucrurile în *Roscatul lasă urme (Rudy zostawia ślad)* și tot așa în ultimul volum apărut nu de mult, *Pămint arș (Spalona ziemia)*. Titlul celor două opere îndrumă gândul cititorului spre acțiuni dense, realizînd tensiuni mari, aducînd într-un fel cu cele din romanele polițiste. Într-adevăr, Jarnicki manifestă o predilecție vizibilă pentru curgerile alerte, cu acumulări rapide de dinamism și precipitări prăpăstioase, care rup ritmurile potolite, creează neprevăzutul și constituie din eforturile conjugate ale armatei și securității Poloniei populare (căroră, în final, li se adaugă cele ale grănicerilor sovietici și cehoslovaci), pen-

Recrudescența genului polițist

Și ca o reacție față de amploarea romanului modern de introspecție psihologică, în deceniul din urmă se dezvoltă în Polonia, ca și la noi, o literatură narativă și fabulească, printr-un desfășurare dinamică a acțiunii. Printre speciile care alcătuiesc acest fel de literatură se numără și așa-numitul roman polițist care, multă vreme desconsiderat și hilit pentru slăbiciunile decurgînd, într-o măsură, și din specificitatea genului, își reafirmă în ultimii ani — conținînd și pe sprijinul unui public numeros — dreptul la existență. Desigur, reabilitarea lui s-a produs într-un timp relativ lung, presupunînd modificări substanțiale atît în modalitățile de cuprindere ale realității și în structură, cît și în finalitatea scontată. Dacă în perioada de înflorire dintre cele două răboaie mondiale, cărțile speciale dezvoltă, deseori, întra enigmistice, bizare, exotice, țintind noastruena agreabilă, romanul polițist din vremea noastră circumscrie, în genere, o problemă mai apropiată de realitatea istorică din care se inspiră, mai direct decât de viața contemporană, ținînd și spre o zonă a instructivului. Asistăm, astfel, în Polonia, la o adevărată recrudescență a romanului polițist, convertit pe direcția cerințelor sociale ale actualității; abordat de tot mai mulți scriitori, se editează în tiraje din ce în ce mai mari.

Exemple care sînt ilustrate această afirmație sînt, negreșit, numeroase; ne vom mărgini însă la unul singur, care ni se pare reprezentativ: Jerzy Edigey. Scriitor relativ „proaspăt“ în ansamblul literaturii poloneze, J. Edigey este autorul cîtorva romane: *Elzbieta pleacă (Elzbieta odchodzi, 1968)*, *Plicul galben (Zolta koperta, 1970)*, *Crimă la amiază (Zbrodnia w południe, 1970)* și *Împuscături la răsărit (Strzały na rozstajnych drogach, 1970)*, care au apărut, după cum se vede, la intervale foarte scurte — ultimele trei în același an — impunîndu-l pe acest cultivator zelos al genului enigmatic. Tematic, atenția scriitorului se îndreaptă în două direcții: spionajul și crima, să-i spunem: propriu-zisă, avînd ca mobil raportul de valori: în toate aceste cărți, întâmplările relatate au ca punct de plecare fapte autentice, petrecute în zilele noastre și completate, mai mult ori mai puțin, cu ajutorul ficțiunii artistice.

În primele două romane, *Elzbieta p'ecă și Plicul galben*, episoadele se leagă în jurul unei acțiuni de spionaj în probleme științifice și industriale, nuclee care angrenează, în jurul lor, termenii unei opoziții: pe de o parte, spionaj și ajutoarele lor, pe de alta, serviciul de contraespionaj, securitatea de miliție și de cetățeni. Pentru a atenua sicutatea dură a acestui război subteran, autorul subordonează fagașului principal al acțiunii și cîrul o intrigă de dragoste, a cărei dezvoltare va fi direct influențată de prinderea bandei. Descoperirea, urmărirea și arestarea spionilor constituie firele epice ale celor două cărți, care se desprind ireprezizibil, într-un stil curat ce nu se împotmoleşte în vocabule sonore și nici nu se împotmoleşte în descriții inutile: e stilul adecvat unei relatări cursive, vicioae. Deși, pe ici, pe colo, se mai strecoară cîte un raționament fără suficientă motivare în consumarea faptelor, autorul nu uzează

tru lichidarea unor bande teroriste care acționau, pînă în 1947, în regiunea de sud-est a țării.

În fapt, urmărirea de cîteva luni a bandiților și lupatele care au loc la fiecare pas, prin masivele împădurite de lîngă graniță, pînă la curățirea deplină a ținutului, alcătuiesc întreaga țesătură narativă. Înregistrarea acțiunilor întreprinse de unitățile militare ale grupei operative „Wisla“ și a retragerilor „strategice“ ale teroriștilor este făcută de Jarnicki cu grija martorului ocular care nu vrea să irosească în uitare nici un episod, oricît de lipsit de importanță ar părea. Desigur, această intenție realizează de obicei o cronică fidelă a faptelor, chiar dacă pe alocuri se poate aluneca în relații de amănunt, nu neapărat necesare în economia cărții, cum se întîmplă și în *Pămint arș*.

Dacă cineva s-ar aștepta ca într-o operă literară de asemenea factură să găsească niște caractere bine împlinite pe toate laturile, reprezentative și complexe, ar fi repede înșelat în speranțele sale. Repezițiunea narațiunii, urmînd rostogolirea brutală și rapidă a faptelor, nu permite autorului existențe prea îndelungi în expuneri introspectivă; ca în multe romane de același tip, psihologiile sînt schițate doar pe anumite direcții, cu precădere prin mijlocirea posibilităților restrînse oferite de un epic nealterat de întîrzieri descriptive de nici un fel. Valoarea cărții nu constă atît în nuanțarea portretelor morale sau fizice ale personajelor — necesare aici mai mult ca pretexate pentru realizarea acțiunii, deși mai — cît în dinamismul povestirii și în caracterul ei pronunțat documentar. Din acest punct de vedere, Jarnicki realizează într-adevăr o imagine elocventă, cu toate că unilaterală, a forțelor care se înfruntă. De aci valențele sperit instructive ale cărții. Înscriindu-se pe linia unei tradiții tematice care a înregistrat și succese de prima mărime, *Pămint arș* rămîne, totuși, ca realizare, pe o treaptă modestă.

de accidente exterioare pentru a hotărî astfel dezvoltămîntul. De aceea, configurația simetrică a opozițiilor în conflict nu apare deformată de imperfecțiunile în construcție sau caracteristică.

A doua temă abordată de J. Edigey în cărțile sale este de cea mai pură factură polițistă. Pe această linie, amiază, se încheagă factologia romanelor *Crimă la amiază și Împuscături la răsărit*. În primul, autorul urmează, cu schimbări minore, schema bine cunoscută a intrigii criminalistice: are loc o crimă, miliția locală intră în alertă și locotenentul însărcinat cu descoperirea vinovatului, cu toată strădania și priceperea, nu ajunge la criminal decît cu ajutorul unei studente cu netăgăduite înclinații de detectiv amator. Acțiunea este condusă și aici cu îndeminare, nelăsînd nicăieri impresia de fortuit; adunarea dovezilor se desfășoară cu potiri și avansări greoaie, rezolvarea crimei neîntrevăzîndu-se nici un moment pînă în final. Criminalii nu fac greșeli grosolane care să-i trădeze, iar personajele pozitive nu se arată de loc înfrate, în judecările și acțiunile lor, cum era de așteptat. Ceea ce deosebește *Crimă la amiază* de alte romane de același tip ale autorului, de *Împuscături la răsărit*, de pildă, este tonul narației, care aici, în intenția de a atenua macabrul povestirii, este, pe alocuri, acela al badineriei umoristice; o capcană în plus pentru atenția cititorului.

Roman polițist, deși cu ambiții mai complexe, este și *Împuscături la răsărit*. De astă dată, Edigey intervertește ordinea narațiunii, care nu se mai derulează după tipicul obișnuit. În loc să înceapă cu atestarea evenimentului ilegal și apoi, prin cercetări reconstitutive, concentrice sau divergente, să înainteze treptat spre lămurirea judiciară a cazului, expunerea debutează cu descrierea împrejurărilor în care s-a făcut atacul banditiei, descriere făcută chiar de organizatorul loviturii. Această depănare retrospectivă umple aproape jumătate din paginile romanului, construînd o viziune a faptelor în realitate falsă, deși sinceră.

Dacă depoziția ar fi corespons adevărului, romanul n-ar fi conținut decît spovedania unui delincent pocăit, care vine să-și ispășească pedeapsa, oferind justiției posibilitatea de a clarifica un caz demult clasat. În atare împrejurări, rolul urmărilor justițiarilor s-ar fi mărginit la expectativa neputincioasă, la consemnarea pasivă *post factum* a împlînirilor. Autorul a intuit neajunsul și a schimbat brusc cursul acțiunii pe un drum care să ducă la adevăr. Este, în fond, numai o schimbare de perspectivă, dar ea modifică masiv reliefurile morale ale personajelor și conluziile cărții. Luminarea mai stăruitoare a zonei psihicului face ca *Împuscături la răsărit* să depășească întrucitva sfera oricîm îngustă a romanului „negru“.

Romanele lui Jerzy Edigey, suferam, au pronunțate valori didactice. Structurarea materialului factologic în tiparele consacrate ale romanului polițist învederează un conținut cu certe posibilități instructive.

Stan VELEA



Desen de Jerzy KALUCKI (1968)

Tadeusz Rózewicz

Cu atîtea preocupări

*Cu atîtea diverse preocupări
foarte urgente
am uitat că odată
trebuie să și murim*

*lășător
am neglijat această datorie
sau o îndeplineam în mod superficial*

*de miine
totul se va schimba*

*voi începe să mor grijiului
înțelept
în optimism,
fără a pierde nici o clipă*

Rîsul

*Cuşca a stat atît de mult închisă
pînă cînd pasărea se ivi.*

*Pasărea a tăcut atît de mult
pînă s-a deschis cuşca
rugînd în tăcere.*

*Tăcerea a durat atît de mult
pînă cînd dincolo de negrele gratii
a răsunit risul.*

Capitulare

pentru H.M.E.

*Pe toate
turnurile mele visuri
pe cuvinte
pe tăcere
flutură steagurile albe*

*pe ura mea
pe iubirea mea
pe poezie
înfipte steagurile albe*

*pe toate
zidurile peisaje
pe trecut
pe viitor
am împlîntat
albele steaguri*

*pe chipuri
pe nume
pe înălțări și căderi
flutură albele steaguri*

*din toate geamurile mele
cîng albe steaguri*

*în toate mîinile
fin steaguri albe.*

În românește de Irena HARASIMOWICZ

ÎN CULTURA POLONEZĂ

Julian Przyboś

„Trăind, am inspirat pînă la sînge
peisaj după peisaj...”

Toamna trecută, s-a stins din viață, la Varșovia, poetul polonez Julian Przyboś.

Prezent pînă în ultima clipă în viața culturală și literară a țării sale, Julian Przyboś a trăit în stilul său propriu, „singur luînd parte la lupta comună”, și a murit cum poate și-a visat să moară, în vreme ce prezida un simpozion de poezie polonă talmăcită în peste douăzeci de limbi ale pămîntului. A închis ochii în timpul unei lecturi, legănd în memorie imagini știute, a închis ochii și nu i-a mai deschis, trecînd hotărîtul vieții, dar nu pentru a dispărea, ci pentru „a se revela”, fiindcă de numele lui se leagă o întreagă epocă de înnoire a poeziei polone, de modelare a unei sensibilități și a unei atitudini artistice necunoscute pînă la el.

Născut în 1901, în satul Gwoźnica, Julian Przyboś a intrat în literatură într-o vreme cînd grupările și programele literare efermere reușiseră să clatine gustul cititorului; a optat pentru programul conceput de Tadeusz Peiper, spre a-i da trăinicia și statornicia pămîntului mereu înnoierii, afirmînd „Avangarda cracoviană”, un termen afixat de toți cei care aspirau, îndreptățiți sau nu, la revoluționarea artei.

Poetica „dedusă” de Tadeusz Peiper la începutul deceniului al treilea era o poetică a prezentului dominat de factorii civilizației moderne: oraș — masă — mașină, în care criteriile estetice trebuiau să rezulte din trăsăturile epocii.

Intr-un moment în care întreaga Europă părea un imens șantier de construcții, avangardiștii împuneau poeziei organizare și rigurozitate, mergînd pînă la identificarea planului unui poem cu „planul unei gări sau al unui magazin”. Poezia e concepută ca „o funcție, un serviciu, o profesiune socială”. În care sentimentul a fost înlocuit cu echivalentul său poetic — dragostea de cuvînt; verbajul a cedat locul economiei lexicale, metaforei, exprimării eliptice, corespunderii ritmului trepidant al vieții cotidiene a urbei.

Ajuns în contact cu „urbanismul” anilor douăzeci, Julian Przyboś, reprezentantul celei mai statice păzări sociale, se simte atras de ideea artei dinamice, lansată de T. Peiper. Przyboś îmbogățește însă teoria avangardiștilor din Cracovia cu o trăsătură de mare rezonanță în poezia vremii: antiteza static-dinamic.

Începînd cu primele volume de versuri (*Șuruburi*, 1925, *Cu amindouă minile*, 1926, *De deasupra*, 1930, creația lui Przyboś a stîrnit pasiuni, a dezlănțuit controverse, care probabil că vor dura încă multă vreme, fiindcă era evident de la bun început că apăruse un

Din Tatra

În amintirea unei alpiniste ce s-a
prăbușit de pe Stînca Moartă

Aud :

*Explozia neizbucnită a stîncilor împietrește
văzduhul*

*E țîpătul apei smulse albiei de vîrtej
și
tinetul liniștii.*

*Eu universul răscolit de privirea înfricoșată
il liniștesc,*

*dar
nu-ți pot încăpea moartea în coșciugul de argint
al Tatrei.*

E scrișnetul

toporului

zămislit din ecou,

e universul tău

cuibărit în palma mea pe buza stîncii!

e virful prăbușit de bătaia bruscă a inimii.

În disperare — e atît de puțin!

În groaza — atît de înaltă!

Cît e de ușor

să ții

piscul atîrnînd în palme

și să nu te prăbușești

cînd în ochi ți se învîrtește pămîntul gol

răsturnînd cerul în prăpastie!

Ce liniște

să îngrope Moartea în pumnul închis.

talent neobișnuit, o poezie irepetabilă, pentru care criteriile valorice cunoscute deveniseră neîncăpătoare.

Așa cum țărănul își ară cu răbdare și gravitate ogorul pentru „a-și sădi în pămînt voința”, tot așa și Julian Przyboś „desteleneste poezia tradițională, creid realității și percepții noi, tinzînd spre cea comunitate a cuvîntului și lucrului” în care a trăi și a exprima se identifică în planul unor asociații cît mai îndepărtate. În felul acesta, sursa imaginii poezice devine — la Przyboś — experiență și nu imaginația spontană, nici măcar ficțiunea obiectivată, pentru că poetul creează realități noi, proiecții ale personalității sale. În poezia creaționistă a lui Julian Przyboś obiectul devine fapt, starea — acțiune, materia — energie. Imaginea posedă o multitudine de sensuri, pentru că poetul surprinde acțiunea realizării, a devenirii în lumea ma-



terială. Peisajul în opera lui Przyboś este surprins în mișcare, conceput ca o funcție a spațiului din care se desprinde, sau a omului care-l creează prin activitatea și mișcarea sa. În felul acesta eroul liric în opera poetului polonez este omul-urias, un personaj de basm modern, capabil de fapte metaforice într-o realitate artistică autonomă.

Indiferent dacă sîntem de acord sau nu cu cei care susțin că Julian Przyboś este cel mai mare poet polonez de la romantici încoace, este neîndoielnic faptul că rolul lui în dezvoltarea poeziei poloneze a secolului nostru este covîrșitor.

Intr-unul din versurile sale poetul spunea: „Aș tăcea, de-aș spune acel singur cuvînt: sînt”. Acum poetul a tăcut și ESTE!

Ion PETRICĂ

labirint

Cunoscuta sculptoriță

Maria Tatarczuch, autoare a unor remarcabile lucrări în stil clasic (*Maternitate*, *Portretul lui Iwaszkiewicz* etc.) și-a surprins admiratorii cu ultima expoziție deschisă la Varșovia: Maria Tatarczuch a renunțat la lut și piatră în favoarea pastelului și a sticlei. Desenele ei — scheme psihologice sugerînd violența sentimentelor umane, au o puternică tentă expresionistă. Alături de universul fabulos al pastlorilor, sticla sugerează forme din lumea animală.

Intenția declarată a artistei este smulgerea omului „din lumea pasivă a consumului”.

Agenția autorilor

din Polonia a publicat de curînd un anuar deosebit de util: *Scriitorii polonezi contemporanii* (1944—1969), realizat de Lesław Bartelski. Dicționarul cuprinde peste o mie de autori (toți membri ai Uniunii scriitorilor polonezi din perioada amintită), prezentați prin scurte note bibliografice.

După aproape 150 de ani

de academice dezbateri, în cadrul cărora numeroși cercetători s-au străduit să demonstreze ori să infirmă existența reală a

lui Twardowski — acel Faust polonez care a stîrnit și curiozitatea lui Asachi și Eminescu —, Roman Bugaj aduce o nouă și plauzibilă ipoteză. Studiind cu atenție informațiile cuprinse în *Curteanul polonez* de L. Gornicki, R. Bugaj afirmă că Twardowski este numai numele polonizat al lui Laurentius Dhur din Nürnberg, care a locuit într-adevăr în Polonia între anii 1565—1573 și a fost amestecat aici în numeroasele intrigi ale vremii.

Se părea

că nimic din opera lui Henryk Sienkiewicz n-a rămas necunoscut admiratorilor marelui scriitor polonez. Și totuși, ediția a doua a culegerii *Basme și legende* îngrijită de Tomasz Jodelka-Burzecki cuprinde numeroase piese mai puțin cunoscute ale autorului lui Quo vadis? publicate numai în presa vremii sau în culegeri greu accesibile cititorului.

După o absență de cîtiva ani

din librăriile poloneze, Zbigniew Herbert, laureat al premiului Lenau (1965), a încredințat cititorilor un nou volum de versuri intitulat *Inscripție*.

Distincții

Cu prilejul celui de al II-lea Congres al tradu-



Desen de Jerzy KALUCKI

cătorilor de literatură polonă, Lucjan Motyka, ministrul culturii al R. P. Polone, a conferit unui număr de 26 de traducători distincția „Meritul cultural polonez”. Printre cei distinși se numără și trei români: Rodica Ciocan Ivănescu, Ion Petrică și Olga Zaicik.

Jaroslav Iwaszkiewicz

La cei 77 de ani ai săi, Jaroslav Iwaszkiewicz manifestă o fecunditate literară deosebită. Ul-

mul volum de versuri *Xenii și elegii* reconfermă măiestria poetului. Scîncătața, liniștea și împăcarea ce răzbat din noile versuri aduc însă o tonalitate nouă în poezia lui Jaroslav Iwaszkiewicz.

Stanislaw Grochowiak

Cu volumul *N-a fost vară*, Stanislaw Grochowiak, unul dintre cei mai talentați poeți ai tinerei generații, a atins, după opinia criticii literare poloneze, pragul maturității

artistice. Cartea este apreciată ca fiind unul din marile succese literare ale anului 1970.

Liceul de tehnică plastică

din Zakopane, cunoscut și sub numele de Școala lui Kenar, a devenit celebru în întreaga Polonia. Lucrările în lemn, piatră, metal și ceramică, expuse de elevii școlii în sălile Biroului de expoziții artistice din localitate, au atras numeroși vizitatori din toată țara. Ele reflectă puternica influență a personalității artistice a regretatului sculptor popular Antoni Kenar, întemeietorul școlii, a cărui artă a fost caracterizată drept o sinteză a formelor moderne și a tradițiilor folclorice ale goraliilor.

Cunoscuta scriitoare Danuta Bieńkowska

semnează două traduceri din limba română apărute în ultimul timp în Polonia: *Vestibul* de Alexandru Ivasiuc și *Dacii* de Hadrian Daicoviciu. Amindouă cărțile s-au bucurat de o căldură primară din partea criticii poloneze. Un merit revine, fără îndoială, și Danutei Bieńkowska.

Poetul

Miron Białoszewski

unul dintre inovatorii poeziei poloneze con-

temporane, și-a asumat acest risc și în domeniul memorialisticii. Ultimul lui volum, *Amintiri din insurecția varșoviană*, prezintă memoriile unui anti-erou în zilele dramatice trăite de varșovieni în toamna anului 1944.

„Moartea

in decoruri vechi”

este titlul ultimului volum de proză publicat de Tadeusz Różewicz. Un roman scurt care a iscat însă îndelungi controverse. Cunoscutul scriitor Bohdan Czeszko, entuziast al creației lui Różewicz, consideră însă acest roman ca fiind o nereușită a ilustrului poet și dramaturg.

„Teatrul

inconsecvenței”

noul volum de teatru al lui Tadeusz Różewicz, sugerează drama creatorului încorsetat de regurile genului. Într-una din piesele sale anterioare (*Act întrerupt*), T. Różewicz scria: „Teatrul meu este un organism viu, este asemenea unui om, unui invalid, care și-a pierdut piciorul stîng în luptă, dar simte în continuare durere în acel picior”. Teatrul scriitorului polonez, în drumul său spre amputarea totală a acțiunii dramatice, s-a optat înainte de a înceta să mai fie teatru.

Petar Gudeli

Scurtă e vara aceasta

Scurtă e vara aceasta lisuse :
trei fire de văpaie în gene.
Nici n-am clipit și toamna —
gheață, beznă.

Femeia în cîmpie

M-a surprins noaptea cu o femeie în cîmpie,
M-a prins la cină.

Precum uliul pe șoareci, precum ereții
gustînd din păsări, — i-am sorbit de sub
limbă. Cu lingura de lemn și cu
limba îi scoteam afară miere și singe.

Singele gălgiu în cana mea de os.
Fața, fruntea, ochii, în cină
mi le-am inmuat.

Am stărimat gura femeii
și setea mi-am astimpărat-o.
Aidoma șopirlei așitate, limba ei
mi-a jucat pe limbă.
După datină veche-a bărbatului
am străbătut-o.
Feasta i-am spart-o ; cu copita
i-am sorbit singele.

Binecuvîntată fie, săraca mea cină
din cîmp !
Binecuvîntată căsăpire strămoșească...
și licărul luminii, izbucnit pe singele scurs !
Și mîinile mele, fie-mi binecuvîntate
cele ridicînd la gură craniul ei,
și binecuvîntată gura care-i soarbe singele.
Binecuvîntată smoala cerului și a țărîinii !

Am jupuit rochiile și carnea.
Pietros și zvelt s-a-ncolăcit pe mine scheletul.
Prin două rînduri de dinți izbucnea singele
ca de bronz, hrănitor, plin de iarbă nerumegată.
I-am înțipt ghearele-n coaste,
limba sub limbă.
Am siluit os de femeie.

Am cinat femeia pe străfundul fîntîinii
lumii, — în cîmpie. Mîinile și iarba
dinaintea mea, s-au cuprins de un licăr
al singelui blind. Am fost obosit și
liniștit precum acela ce și-a săvîrșit
lucrarea. Sufletul meu, în formă
de flacără cu trei limbi se zbătea
în cîmpie.

Cenușa răsăritului rostogolea
trei stele însingerate.

Milan Komnenici

Miserere

Orele ultime, ore de fericire întoarse spre
începuturi
nu le atinge vorbirea noastră
și nu le tulbură viețile noastre transparența des-
părțirii.
Fericire fără martori, fericire căreia nu i te poți
opune, —
dorită de o sută de ori, de o sută de ori neștiută,
fericire a nimănuia.

În drumul ei fiecă naștere se iluminează
și fiecă moarte piere-nghițită în falia lumii.
Astfel ne sînt nașterile altora, depărtate
și unică propria moarte.

Vei avea o lamă de cuțit în pupilă
roua înjunghierii cînd se va coace.



Milan Milișici

Crezînd în obiecte

Crezînd în obiecte-mi cred mie însumi,
că am să le folosesc pîn-la ultima răsufflare.
Sfîrșitul cel care-mi amărăște gura de dimineață
se-apropie de mine împărțitul
între ceea ce am și ceea ce nu am.

Dar obiectele să le-ngrămădim,
să ne împuternicim peste ele,
fel și chip folosindu-le, pipăindu-le, iubindu-le.

Adoratele forme în care mi le-nchipui
cînd ele se dezvelesc în spații,
cupiditatea dulce deșirîndu-și-o :
în prelungirea visului,
nălucă dragă a posesiunii !

A iubi obiectele,
a le alege amănunțit.
A le vădi aleșilor, și la nevoie
stărimîndu-le cu amărită dragoste.
A tălmăci durerea care ne apasă
ca pe o prevestire de coșmar.

Și goi, atuncea ne-ntîmplăm printre obiectele
ce ne continuă astfel,
ciobînd întregul și spiritul lui
pe care în timp
I-am durat...



Desene de Lazar VUJAKLIJ

în traducerea lui Adam PUSLOJIC
și Nichita STANESCU

Radomir Andrici

Înimă de cusut

Maică-mea n-are mașină de cusut
ci inimă de cusut

Cu ea coase haina ruptă
și îmi cirpește zdrențele sufletului

Nu se intră în camera ei
cu arma pe umăr
ci

cu o floare în dinți

În prezența ei totul este curat. —
și pielea mea și ce-i sub ea.

Prima oară în genunchi

Ingenuncheat vreau să stau,
cînd mă gîndesc la privesțiile
ce n-am să le văd niciodată aievea.

Epitaf

Sulița înțiptă în mormîntul meu
poate că vă va spune ceva mai mult
decît faptul că am purtat-o.

Predrag Ciudici

Furtuna

În cinstea lui Bach se pregătește furtuna.
Ea va dura mai multe zile.
Înspăimîntați sunt peștii și păsările,
însăpăimîntate cîmpiile, mările.
Înspăimîntată se-nclină pînă la pămînt
coroana arțarului.

Se slăvește suta de ani a lui Bach :
Pămîntul cutremura-se-va
iar Domnul, după veșnice pregătiri,
întrigurat va cînta la orgă.

Ibrahim Hagici

Stele, oameni

Stăm laolaltă și taciturn
numărăm stelele

Sunt oameni din ce în ce mai puțini
lîngă mine.
Pe cer mai multe stele, mereu.

Lumina lor ne momeste.
Smoală curge din ochii noștri

Și-acum numai eu
număr stelele-n cer
dar lîngă mine nu mai e nimeni.

Pe paralela finlandeză

Probabil, se vor întreba unii, cum e cu putintă ca un regizor român să pună în scenă o piesă italiană¹⁾, în limba finlandeză, știut fiind faptul că sus-numitul nu pretinde că ar fi învățat peste noapte graiul în care a fost scrisă Kalevala.

Dacă vă voi răspunde simplu: folosind un translator și un text bilingv, voi escamota esențialul. Teatrul, arta nuanței de verb în mișcare, nu poate fi tratat gen juxtă. Și atunci?

Mi-ar fi greu să răspund detaliat, din pricina spațiului. Ar fi nevoie de un film al repetițiilor sau de un jurnal de lucru, pentru a vă demonstra convingător procesul osmotic ce se petrece pe parcursul lucrului. Altfel, veți privi cu scepticism afirmația mea, cum că, după o săptămână, poți opri actorul pe un cuvânt pentru a-i lămuri înțelesurile. Că îmbolnăvinduse traducătorul (natural nu în primele două săptămâni), poți repeta totuși. Sau, mai mult chiar, că înainte de începerea repetițiilor propriu-zise, verifici traducerea și o îmbunătățești!

Cum eram la a doua experiență de acest fel (cu cîtva timp înainte montasem o comedie franceză în limba ebraică²⁾), n-am avut „angoase existențiale” sau, dacă vreți dumneavoastră, „creatoare”.

Intuitiv am simțit întotdeauna că bariera lingvistică nu este de netrecut în teatru. Nu mă refer doar la vizionarea unui spectacol într-o limbă necunoscută, ci la limba teatrului.

În teatru (desigur nu numai în teatru!), contează ideea plasticizată, dinamizată, transformată în imagine dialectică. Dialogul de „idei în acțiune” suportă translația, suportă sugestia. Poate fi dirijat, chiar și fără bagheta conducătorului de orchestră. Există (și experiența mi-a confirmat-o), o comunicare scenică ce șterge barierele vorbei. (Asta nu vrea să fie un îndemn la incultură, la neglierea studiului limbilor străine. Dimpotrivă! Comunicarea directă, în limba maternă a actorului facilitează imens munca!). Există un internaționalism scenic, după cum există obiceiuri bune și rele, pe care noi histrioni le avem, pe toate meridianele.

Actorii finlandezi reacționau prompt la acest fel de experiență, pentru că nu era nici prima, nici ultima. Înaintea mea, lucraseră — printre alții — cu Clifford Williams, cu Peter Palitsch, cu Adam Hanuszkiewicz. După mine, venea Tovstogovov.

Erau obișnuiți. Mai mult chiar, erau convingși de utilitatea, de necesitatea acestor eforturi, care le deschideau noi orizonturi, care-i obligau la ieșirea din rutină, la remodelare. În programul Teatrului Național din Helsinki, prezența unuia sau mai multor oaspeți străini este un punct de onoare. Și nu pentru că teatrul finlandez n-ar avea propriii săi regizori de prestigiu. Jack Wittka, Karl Holmberg sau Carl-Axel Heikner sunt nume ce s-au impus, nu numai la Helsinki. Atunci? Pentru simplul motiv că teatrul actual nu mai poate, fără riscul provincializării, să ignore experiențele de aiurea. Scena contemporană cere un continuu schimb de valori, ce nu converge spre ștergerea specificității, ci dimpotrivă o definește mai clar, mai autentic, o feresc de imitație stupidă, de pastişă snoabă, de plagiat.

¹⁾ E vorba de Henric al IV-lea de Pirandello, montat, în colaborare cu scenografa Sanda Mușatescu, la Teatrul Național din Helsinki.

²⁾ Fanny de Pagnol (scenografia Dan Nemțeanu), Teatrul Municipal din Haifa.



Henric IV de Pirandello, spectacolul finlandez semnat de Lucian Giurchescu

Faptul că Liviu Ciulei, David Esrig, sau Dimu Cernescu, Radu Penciulescu sau Andrei Șerban (care a montat cu brio Măsură pentru măsură la Lila Theater din Helsinki) sînt solicitați alături de Barrault, Brook, Vilar sau Peter Stein, faptul că Dan Nemțeanu, Sanda Mușatescu, Popescu Udrîște, Florica Mălureanu, sau Adriana Leonescu „fac succese” cu scenografiile lor la Praga, Helsinki sau Bonn, Haifa sau Belgrad, nu numai că e un motiv de mîndrie, ci și unul care ne obligă să gîndim că, poate, ar fi cazul să învățăm cîte ceva de la alții, să ne învățăm cu acest „altceva”.

La sfîrșitul acestor rînduri, deși nu vreau să fac un pomelnic din citate pentru a nu lăsa impresia că, împreună cu Sanda Mușatescu, am făcut doar o „experiență” sau o excursie de agrement, îmi voi permite să termin cu cîteva aprecieri ale cronicarilor finlandezi: „Scenografia doamnei Sanda Mușatescu a fost un suport excepțional pentru spectacol” (Sole-Uexkull în Helsingin Sanomat); „Spectacolul Teatrului Național, în regia lui Lucian Giurchescu, a fost de o claritate deosebită. A fost excelent gîndit. Regizorul a reușit o excelență diferențiere a planurilor tragi-comice” (Ilse Rautio în Ilta Sanomat); „Cei doi artiști români care au montat Henric al IV-lea dovedesc o calitate deosebită și reușesc să ne facă a înțelege și mai bine de ce teatrul românesc contemporan are un nivel atât de ridicat” (Marija Samutie în Kansas Uutiset).

Lucian GIURCHESCU



DAN ALEXANDRESCU:

„Nu vreau un spectacol bun, ci un teatru bun”.

— Din această toamnă v-ați „fixat” la Arad în calitate de director al teatrului de stat. Cu ce gînduri ați început noua activitate?

— Avem toate condițiile ca pe viitor să se vorbească nu cu e un spectacol bun la Arad, ci un teatru bun. Dorim să participăm cît mai onorabil la decada dramaturgiei naționale și să continuăm schimburile de turnee cu teatrele din Bekesaba (R. P. Ungară) și Sabaț (R. F. S. Iugoslavia).

— Bineînțeles fără a neglija publicul arădean.

— Un teatru servit cu credință nu-și poate pierde niciodată spectatorii. Totuși, pentru atragerea unui public cît mai numeros în sala de spectacol vom întreprinde cîteva acțiuni deosebite. Astfel vom prezenta un ciclu de istoric a teatrului cu colaborarea unor conferențieri competenți, iar lunar un actor din București va fi invitat la Arad unde se vor da grațuit spectacole de poezie pentru tineret. Iată, deci, că fără „flori de cactus” și fără „berze pe acoperiș” poți să ai un public credincios.

— Ce proiecte aveți cu sala studio?

— În cîinstea aniversării partidului aș dori ca sala studio să găzduiască un festival de teatru direct între autori, creatori și public, la care să participe, cu deosebire în acest an, promoția '71 de regizori — cu spectacole întregi sau fragmente. Va fi astfel o primăvară și a regiei românești la Arad. Pentru actuala stagiune studiem posibilitatea montării piesei debutantului în dramaturgie Gheorghe Schwartz. Bulgărele de aur, împreună cu două piese într-un act de Teodor Mazilu (publicate în România literară). Profit de pagina revistei pentru a invita autorii să ne ofere partituri pe care să le lucrăm în acest laborator.

— Montarea unor piese moderne necesită performanțe actoricești și, sincer să fiu, nu am descoperit elemente deosebite în colectivul dv.

— În parte aveți dreptate, fiindcă actorul intelectual, complet format, este mai greu de adus în provincie. Avem numeroase potențe care vor fi puse în valoare atunci cînd își vor elabora lucid creația și nu se vor mărgini la improvizații instinctuale. Sper ca noua generație să umple cîteva goluri.

— Dintre cele 58 de piese montate de dv., majoritatea au fost românești; în 1968 vi s-a acordat premiul pentru promovarea dramaturgiei naționale iar în 1970 i s-a conferit și teatrului un premiu în acest sens. Din perspectiva acestei experiențe cred că puteți încerca o succintă sinteză.

— Dintre piesele ultimilor ani, de o certă valoare ca modalitate de abordare a fenomenului social trăit, aș reține trei: Opinia publică de Aurel Baranga, Acești ingeri triști de D. R. Popescu, și Camera de alături de Paul Everac. Personal cred că textele dramaturgilor de azi vorbesc prea puțin despre ceea ce se întîmplă azi. Aș pretinde tinerilor autori dramatici ca atunci cînd se apropie de trecutul istoric s-o facă la modul analitic și valoric al lui Paul Anghel sau Horia Lovinescu, iar cînd scriu despre clipa trăită să o facă în cunoștință de cauză și cu maximă responsabilitate etică și profesională.

— Ce i-ați dori teatrului arădean?

— Să aibă spectacole îndrăgite de public, iar cronicarii să constate că poate fi învinsă condiția provincială.

Emil CILANU

Turnee în București: Teatrul din Piatra Neamț

Teatrul Tineretului din Piatra-Neamț este, deocamdată, singurul care, adoptînd acest nume, a dovedit că-l și merită. Spectacolele sale au un spirit juvenil petulant și-și propun teluri creative consonante cu aspirațiile estetice ale generațiilor noi. Harap Alb e o tinerească și modernă reprezentare a unui basm românesc, căci aici umorul lui Creangă a fost tradus plastic în metafore subțiri, de o esențializată eleganță, cu fine inflexiuni de parodie, folclorul moldovenesc împregnîndu-se, cu aromele sale fruste, în comentariul scenic, în imagistica pantomimei, larg folosită. În veșmintele ca niște ghirlande aeriene de ciucuri colorați ce înconjoară diafan — și nu îmbracă — trupurile.

Întreaga montare — realizată unitar de regizoarea Zoe Anghel-Stanca și scenograful Vladimir Popov și Diana Ioan — e guvernată de ideea surprinzătoare a lui George Călinescu (unicul exeget al „teatralității” prozei lui Creangă) că scriitorul a „dramatizat” basmul popular, arta sa înrînduindu-se cu a lui Caragiale, amîndoi alternînd dialogul cu false comunicări, lipsite de obiectivitate, ce trebuie reprezentate scenic ca parte a monologistului, poveștile fiind, toate, „părți narate dintr-o întocmire dramatică cu un singur actor, monologic”.

Chiar astfel e și conceput spectacolul, un povestitor (Cornelia Dan Borcia) relatînd de pe scenă ori din sală, în timp ce filmul peripețiilor — alter_nînd vesele pantomime, foarte spirituale personificări și transgresări ale realului în fabulos, precum și excelente parodii bufe — se derulează în ritm gimnast (cu frumoasa, originala, mișcare scenică îngrijită de Gheorghe Căciuleanu) în atmosfera de „realism poznaș”, consubstanțială prozei ilustrului humuleștean.

În semicercul compus din douăsprezece panouri albe, semnificînd lunile anului în curgerea vremii, aleargă, ne-

ostoiți feciorii de împărat după glorie (foarte nostim Prislea, tînărul Constantin Cojocaru), flăcăii și fetele după dragoste (de o mare precizie în execuție și cu un admirabil simț scenic Fata lui Roș-Împărat, Lucia Ștefănescu), argonauții moldavi, Gerilă (Boris Petroff), Flămînzilă (A. Lazăr), Sztîlă (Valentin Urițescu), Ochilă (Constantin Gheneșcu), Păsărilă (Mitică Popescu), miraculosul cal înaripat (într-o puternic caracterizată factură burlescă datorată talentului comic al lui V. Urițescu), crai, crăieșe, sftelnici, un spin (cam spinatec și artistic — Ieronim Crișan), felurită lume de poveste. Într-o policromie feerică și un efort reglat de metronomul și compasul, dar adesea de o irecîntătoare poezie ume-ristică.

E drept că spre final glumele voinicilor nu-și mai află echivalente scenice, ci se suprapun doar verbal, fantezia se mai sleiește prin repetarea comparațiilor, actorii maj debili ies din personaje. Intervențiile „regizorale” ale povestitorului sînt, toate, inutile. Nimeni nu reușește însă să destrame viziunea organică și integralitatea acestei lucrări scenice în care textul, regia, scenografia, mișcarea, muzica, luminile colorate se imbină armonios pentru a ne evoca alît tandra copilărie închisă într-un mit românesc, cît și vrednică bărbăție, glumeată dar neînduplecată, mereu actuală, a poporului care l-a zămislit.

Al doilea spectacol de turneu, Balul hoților de Anouilh — pe care ni l-a arătat, cu mulți ani în urmă și André Barsacq, într-o călătorie a Atelier-ului parizian la București — a fost gîndit cu aceeași atitudine creatoare față de piesă. E o farsă dansantă, farandola aceasta guignolescă, a unor pungași, dame de societate înaltă, lorzi cretinizați, îndrăgostiți inocenți, vînători de zestre imbecili și un muzicant ciudat care comentează înîmplările, fiind gîndită de dramaturg ca o grefă modernă a comediei dell'arte în trupul pe-

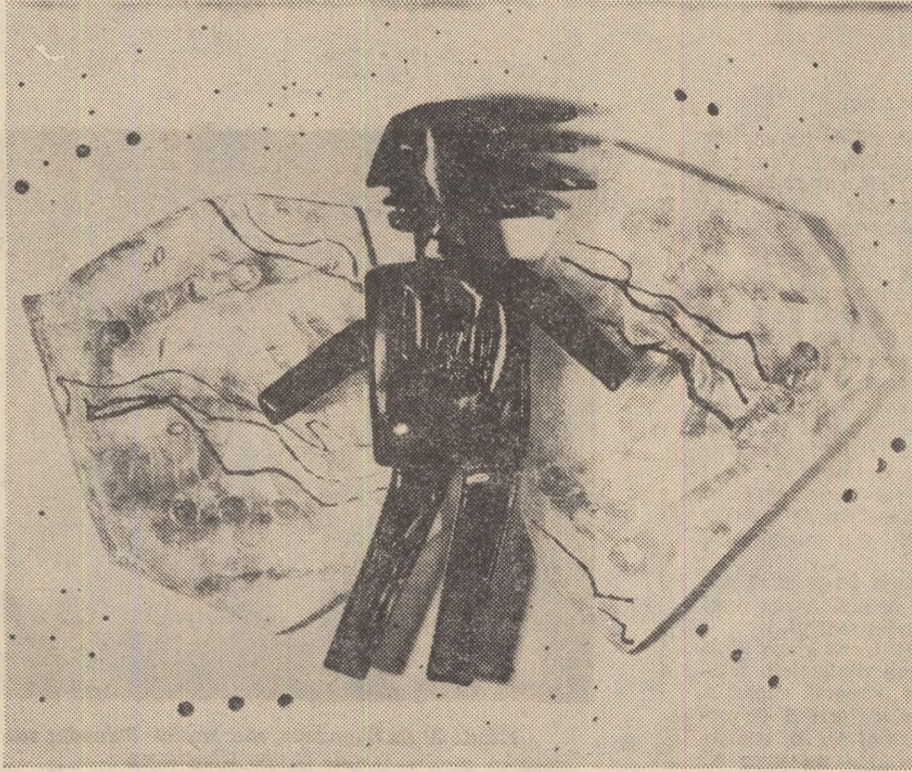
atunci (în 1932) cam vested al comediei franceze. E totuși ceva îndoielnic, de un gust îndoielnic, în această combinație — meditează un bun și vechi critic, amic al lui Anouilh, Paul Blanchard, — se vede mai puțin inspirația și mai degrabă dibăcia, convenția mai mult decît invenția și se vedește, mai abăsal ca în alte piese, eclipsa de luciditate în discernerea scenei substanțiale de cupletul mediocre. Aș adăuga că fiorul autentic, al tendinței spre evaziune din cotidian și nevoia lirică de schimbare continuă a identității în aspirația sore ideal sînt tarate de demonstrativism.

Atitudinea creaătoare a lui Radu Penciulescu, care a fost sprijinită de costumele Gabrielei Nazarie, se manifestă, în esență, în direcția surclasării akilei arhitecturi interioare și caracterului coregrafic, exterior al piesei, pe scenă edificîndu-se astfel, pe datele lucrării, un spectacol al stărilor sociale și psihologice incongruente ce se pot schimba ori cînd între ele, într-o parodie nu numai a onorabilității, ci și a melodramei ce o folosea ca motiv artistic. Totuși spectacolul, care începe în scherzando și continuă în ralentando, dă senzații curioase cînd de vacuum comic — în care gesturile și vorbele par a se produce sub clopot pneumatic —, cînd de glumă indigestă, cînd de tachinerie zaharisită la modul diletant. Absolut inexplicabil, mai toți actorii (exceptîndu-i pe Adria Pamfil-Almăjan și Mitică Popescu) au jucat rău și sub-rău, în tonuri țipate sau guturale, cu frazări bolovănoase și comportări dezordonate, ca într-o peliculă veche, cu sunetul decalat față de imagine și interpreți precipitați ori înconștinți de capriciul manivelei; de turnare. Construită, desigur, cu acribie dar rămînd mată ca aspect și vidă în interior, reprezentația a însemnat, cu toată părerea de rău, o decepție.

Valentin SILVESTRU



MARC CHAGALL



JAMES COIGNARD



PAUL JENKINS

FENOMEN (Nr. 2)

ȚARAN

ICAR

AUREL NEDEL :

Probleme ale învățămîntului artelor

„Eu îmi văd de munca mea”

— Cum priviți astăzi debutul dumneavoastră, atmosfera acelor ani ?
— Am debutat în 1956, am fost primit ca formalist, ba mai mult eram considerat excesiv de modern. Cei care au iubit pictura au rezistat unor asemenea etichetări. Ceilalți...



— Cu ce ochi priviți experimentele ?
— Sînt intrutotul de acord cu experimentele, cînd ele nu se pretind a fi artă. La ora de față mulți fac experimente și fiecare, în momentul în care crede că a descoperit ceva, lansează un curent. Curentele născute din experimente de suprafață nu sînt altceva decît moduri.
— Unde vă situați dumneavoastră în contextul fenomenului plastic românesc de azi ?
— Asta e treaba criticilor, eu îmi văd de munca mea.
— Cum înțelegeți rolul social și moral al artistului ?
— Sînt pentru arta socială și pentru artistul care contribuie cu puterile lui la creșterea culturii naționale. Deci sînt pentru o artă profund națională. Consider că toți ar trebui să fim conștienți de rolul moral și social al artei noastre.
— Este adevărat că pictura trece printr-un moment de criză anihilant și neliniștitor pentru un artist ?
— Da, sînt convins, aș spune că la ora de față pictura trece printr-o mare confuzie, că există o anarhie valorică generală din care cred că pierd adevăratele valori și, subliniez, profita impoștura. Asta se petrece cu pictura mondială. Dar să-ți povestesc ceva : a fost o vreme cînd se cereau portrete în plastica românească, artiști, făcînd portrete de muncitori, îi înfățișau pe aceștia cu miinile în buzunare sau sub reverul pufoaicei. Și să-ți spun de ce : numai pentru simplul motiv că ei nu știau cum să deseneze o mină. Îi văd azi pe acești artiști deveniți teribili de moderni din angoase și stări existențiale. Ce să mai crezi din toate afacerile astea ? Ti-am spus, eu îmi văd de munca mea, cu credință și încredere.

Stefan STOIAN

Necesitatea absolută a predării artelor în școală, care nouă ne pare evidentă, e pentru unii îndoielnică. Cultivarea totală a simțurilor umane, angajate în procesul de cunoaștere a lumii și de autocunoaștere, nu este posibilă plenar decît prin artă, mod specific de existență în lume a speței umane. Explozia plurisenzorialității care se poate aștepta și de la cultivarea simțurilor în școala naturii se produce prin artă disciplinat, integrator. Este preferabil ca individul, educat plurisenzorialmente, să nu își emancipeze simțurile pe căi extra-artistice, legînd la tărîmul imboldurilor instinctuale pure, o afectivitate ce se poate rafina și cizela prin artă la un nivel superior, analog, ca grad de spiritualitate, activității intelectuale. Este necesară găsirea modalității structurării educației artistice pe un termen mai lung, dacă se poate egalînd întreaga perioadă de școlarizare care să reproducă, în ontogenie, filogenia, — adică să se refacă în biografia unui îns mersul istoric al afirmării în specie a simțurilor angajate în procesele epistemologice complexe și în cele practice ce decurg din ele. Deschiderea omului spre lume, receptarea ei pe calea cunoașterii și a afectului și angajarea insului în procesul de transformare a lumii, se pot urmări paralel prin cunoașterea științifică și educarea artistică. Formarea omului armonios, integral, fără atrofii și fără hipertrofii, a omului armonizat funcțional, scop al societății socialiste care are drept țintă să elibereze personalitatea umană de apăsarea condiției exploatare, cere ca sporul de sensibilitate, creator de tensiuni psiho-emoționale superioare, pe care-l poate produce doar viața estetică, să nu fie exclus dintr-unelurile educației. Metodologia pedagogică postulează o unitate între știința educației, filozofia educației și arta educației. Reconnectarea expresă a elevului la problematica filozofică a omului, într-un moment în care dezvoltarea complexă a științei, divizată din ce în ce pe mai multe ramuri de activitate și specializată la maximum, exclude pu-

tința refacerii unei imagini științifice a întregului, rămîne să fie obținută pe calea șocurilor emoționale furnizate de trăirea estetică, ce oferă, prin imagini intens polisenzoriale, imense posibilități de valorificare emoțională a disponibilităților etice ale persoanei umane. Kalokagathia ca mod de viață nu se obține prin demonstrații, ci prin măiestrite interferențe de senzații, prin transpoziții de la artă la artă, prin exercitarea putințelor sinestezice ale omului, prin artele polisenzoriale, ce devin azi un fapt, din simple utopii cum păreau în perioadele romantice ale esteticii. Șansele omului de a aspira la întregirea sa psihică nu trebuie tăiate, ci, dimpotrivă, favorizate prin educația artistică, reconnectîndu-i-se astfel reacțiile la o perspectivă filozofică „kat'olou” (a întregului). La Moscova, la Quebec, în R.F.G. și în S.U.A., anul acesta, au avut loc congrese și simpozioane, în care bazele filozofice ale educației estetice s-au reafirmat, pe baza ideii abordării interdisciplinare a educației artistice. Polispecializarea pe care o solicită viața modernă este de neconceput doar pe baza educației științifice. Punînd de-o parte faptul că învățămîntul artelor înțelege la nivelul experimental, pe principiul nivelului disciplinelor artistice, dezvoltă sistemul nervos al subiecților, capabil să reacționeze apoi mai prompt la viteză, la ritmul de viață urbană de azi, la solicitările atenției, motricității și selectivității în expresia gestuală a tipului de replică dat situațiilor noi în care insul e pus, — experimentul artistic prin transpoziții interdisciplinare, de la artă la artă, permite descifrarea temperamentelor, descoperirea aptitudinilor înnăscute ori dobîndite, depistarea atavismelor și maladiilor, crearea ambianțelor sufletești optime unui colectiv de muncă, capabil astfel de riposta promptă în dirijarea mașinii etc.

Antrenarea tinerilor în activități artistice ce presupun grupaje dezvoltă în ei bunul gust deopotrivă cu spiritul de colaborare în colectiv, facultatea de a observa și riposta adecvat, dar și

stăpînirea de sine și disciplina în muncă. La Sonnenberg, în R.F.G., colocviul recent despre educația estetică la care a participat conf. univ. Adina Nanu, istoric de artă și critic activ al fenomenului estetic modern, avea drept obiect problema colaborării între disciplinele artistice, ca și a colaborării acestora cu disciplinele științifice, cu învățămîntul limbilor străine etc. Tocmai pentru că există în pubertate, la 12—14 ani, o criză, tradusă prin intrarea intelectuală a copilului în „faza științifică”, ce-l mobilizează și afectiv, nu înțelegem să se elimine artele spre a continua învățămîntul doar pe bază științifică, ci vedem necesitatea de a se face eforturi pentru ca artistul din om să nu moară o dată cu vîrsta copilăriei. Între cunoașterea științifică și cea artistică nu există, în fond, opoziție. Ele se completează reciproc. Științele naturii, geografia, istoria, au de cîștigat din contactul cu arta și literatura și pot fi nu numai slujite de acestea, ci și utile lor. Muzica și matematica au raporturi străvechi (Xenachis, compozitorul cel mai discutat azi, se revendică de la Pitagora).

Hipertrofiera aspectului practico-tehnic al personalității umane cu prețul eclipsării aspectelor estetice și etice, duce la trunchierea omului, la o primejdioasă involuție a lui, ce are drept efect alunecarea spre delincvență și atracția folosirii violenței în relațiile sociale, decăderea spre o neobarbarie a mecanizării, de tipul celei al cărei avant-gout l-am avut în anii nazismului. Pentru tehnica pusă în slujba oamenilor, dezvoltării lor multilaterale și depline, artele sînt un adjuvant (desenul tehnic și cel artistic în slujba disciplinelor ce promovează progresul tehnic, meloterapia și terapia prin luminocromatism în medicină, neurologie și psiho-patologie etc.).

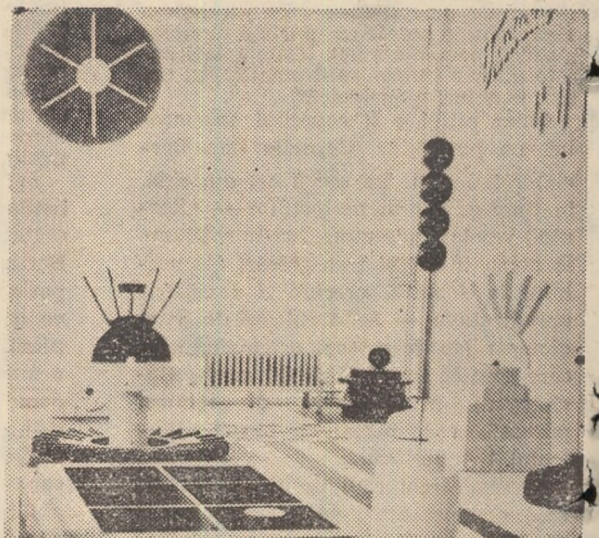
Colocviul recent de pedagogie al Academiei de Științe Sociale și Politice a fost socotit un semnal al nevoii aiar-

(Continuare în pagina 30)

Ion FRUNZETTI

O uzină suceveană lansează patronajul artistic

Din nevoie conștientă de frumos, din dorința mîririi productivității și prin asigurarea unor ambianțe de lucru plăcute, de confort psihologic, Fabrica de utilaje și piese de schimb din Suceava a invitat cîțiva sculptori din țară ca, din materialele de care dispune, ori chiar din formele pieselor pe care le produce, să creeze lucrări care să rămînă să împodobească spațiul liber din fața uzinei ori coridoarele dintre clădiri. La recentul simpozion „Artă și industrie” de la Suceava — simpozion condus de sculptorul Ovidiu Matec, vicepreședinte al U.A.P. — ideea neconținut evidențiată a fost aceea a necesității colaborării dintre practicianul producției și creator — colaborare reciproc avantajoasă, pe care în egală măsură o reclamă condițiile moderne ale industriei, ca și ale artei. Inițiativa unui asemenea tip de patronaj artistic — practicat în regiile străine cu o oarecare frecvență — este, deocamdată, unic la noi în țară. Generoasa uzină suceveană a și debutat în acest sens, găzduind într-una din sălile sale expoziția de construcții sculpturale din piese de modelărie a președintelui cenacului plastic local — Vigh Istvan. În imaginea alăturată — un colț al acestei expoziții-program.



C. A.

De ce se întilnesc scenografii ?

Deși n-ar trebui un timp extrem de lung pentru ca să se înțeleagă că a acționa eficient înseamnă a acționa organizat, pe baza unor eforturi reunite, realizatorii imagini concrete a spectacolului, plămădită din carton, culoare, lumină și sunet, s-au găsit greu.

Întilnirile sporadice nășteau lameli care nu duceau însă la nimic.

La un moment dat sesizăm că am rămas în urmă. Dorința de a întreprinde ceva durabil cere o examinare lucidă a drumului parcurs, alcătuirea unui plan de perspectivă, o drămuire a fondurilor, pentru a folosi din plin energiile și talentele. Tehnica cea mai avansată își face loc în primele rânduri ale scenotehnicii, perfecționind, înstăpînind metri pătrați de scindură, dînd naștere cîteodată la un tehnocratism periculos. Idei îndrăznețe se ivesc, se caută esența artei teatrale, ceea ce părea definitiv ca formula de spectacol își pierde uneori consistența, iar valoarea intrinsecă a unor încercări se pierde din cauză că poartă pecetea inconstanței mo- dei.

Sîntem conștienți că pentru a întreprinde acțiuni eficiente este necesar să facem un inventar a ceea ce avem și să alcătuijm un plan de măsuri la nivelul tuturor marilor inițiative menite să ducă la un salt în domeniul artei interpretative.

Am participat la întilnirea ce a avut loc la Praga acum doi ani, cînd a luat ființă o organizație internațională a scenografilor și tehnicienilor de teatru. Ne-am dat adevăratelea, prin crearea unui Centru Român al acestei organizații, acceptînd Carta ce s-a votat cu acel prilej, socotind că schimbul de informații, de studii și de cercetări va fi un câștig pentru ridicarea stării tehnice a scenelor, sălilor de spectacole de la noi. Proiectele valoroase ale specialiștilor noștri au luptat pentru a ieși la lumină spre folosul tuturor. Ne aflăm în fața unei acțiuni care cere eforturi foarte însemnate, consum de energie și căldură sufletească.

Tărîmul nostru de activitate ne invită însă mai puțin la comentarii și mai mult la acțiune; ne obligă să alcătuijm planuri, care să dea satisfacție creatorilor, atunci cînd se realizează. În cadrul acțiunii noastre își găsesc loc toți acei care doresc să „construiască”, să realizeze, nu să „discute principii”, pentru că ceea ce vrem să durăm noi ține seama de tot ce se „scrie”, se „desenează” și de loc de ceea ce se „vorbește”.

Inițiativile noastre se vor concretiza mai întii prin inventarul a ceea ce avem, în acest domeniu; se va realiza o teatrotică, inițiativă începută cu

doi ani în urmă. Apoi, se vor alcătui studii de îmbunătățire a situației actuale, proiecte și propuneri de execuție și în final inventarul a ceea ce se poate executa la noi, sarcină esențială a programului nostru. Singura cale de rezolvare a slabei dotări tehnice a scenelor noastre este executarea în țară a utilajelor necesare. Aceste gânduri își găsesc acum doar în parte consemnarea pe hîrtie, multe altele se vehiculează de fiecare dată cînd ne întilnim. Inițiativile încep să prîndă contur.

În primăvara acestui an va avea loc Trienala de Scenografie, Arhitectură și Tehnică Teatrală, urmată de participarea țării noastre la Quadrienala de la Praga. Ambele acțiuni vor împleți vizionarea exponatelor cu prezentarea unor micro-spectacole, urmate de discuții, în cadrul unui colocviu al lucrătorilor din acest domeniu. Toate aceste acțiuni vor purta pecetea gândului nostru; „Cuceririle înaintate ale tehnicii în slujba artei interpretării”.

Eforturile centrului nostru își vor arăta roadele numai atunci cînd vom reuși să rezolvăm două din cele mai importante puncte ale programului: publicarea unui buletin de tehnica spectacolului și înființarea unui laborator de cercetări și de execuții de prototipurî în domeniul aparatului și utilajului necesar tehnicii de spectacol. Prin buletin urmărjm să împlinim o serie

de deziderate. Sarcina de a răspîndi informațiile, studiile, proiectele, inovațiile și invențiile cele mai avansate din acest domeniu, de a fi tribuna de la care să se discute probleme acute ale scenotehnicii și în esență îndrumarea metologică pentru tehnicienii de scenă și din alte ateliere.

Altă acțiune pe care dorim s-o ducem la bun sfîrșit este înființarea laboratorului punind la dispoziție nu numai hîrtia necesară referatelor, ci planșeta și strungul, pentru a proba ideea, încă neluată în seamă, că utilizarea scenelor noastre se poate face la noi în țară. Dar oare aceste gânduri nu puteau fi realizate fără să existe neapărat un centru? Ca să proiectăm locuințe și edificii a căror stringență organicitate funcțională ne este cunoscută în cele mai mici detalii, există instituții de proiectare. Ca să proiectăm spații de spectacole trebuie înaintate de orice să fim „oameni de teatru”. Proiectele vor avea valoarea așteptată, cînd creatorii vor fi oameni de teatru.

De aceea se întilnesc scenografii și tehnicienii de teatru. De aceea un grup reprezentativ de scenografi, arhitecți, ingineri și tehnicieni, stăpînii de mirajul spectacolului se întilnesc, dorind să dea „primatul teatrului”, atunci cînd concep spații de spectacol.

Traian NIȚESCU



VLADIMIR ZAMFIRESCU

SAVANȚI

micul ecran

„Unde-i greșeala?”...

este un joc T.V. vioi și amuzant. Să-i derulăm — după propria formulă — filmul și să vedem „unde-i greșeala”. Sistemul e democratic: asistă o întreagă sală de spectatori — virtuali participanți. Sistemul e antrenant: se proiectează un film cu una dintre imagini voit eronată. Incongruența trebuie să fie depistată, adio material „tocit” de-acasă, adio etalare de cunoștințe „festiviste” — atenția și datele unei culturi generale medii rămîn aici singurele de rigoare. Din urnele despuiate la sfîrșit, sint (sau — cum vom vedea — ar trebui să fie) citite toate răspunsurile; un răspuns exact antrenează — pentru premiul întreg — cunoașterea cheii unei alte întrebări din același domeniu — adică din istorie, agronomie, artă fotografică, balet ori etnografie și folclor. Unde-i greșeala? Uneori informația eronată nu e strecurată în pelicula de vizionat (cum sună regula jocului), ci în comentariul ei; spectatorul cu atenția disociată, care va face deci de la început abstracție de text, concentrandu-se asupra imaginii, este astfel păcălit. Apoi, preselecția nemărturisită a taloanelor face ca — împotriva caracterului spontan al jocului — să fie citite numai răspunsurile prostești, „amuzante” (gen „este natură moartă vie”), și să fie ales numai un singur câștigător pentru fiecare materie. Evident, lucruri remediable. Dar neapărat remediable. Căci riscă să falsifice unul dintre momentele distractive cu adevărat de masă ale T.V. Emoțiile, suspens-ul acestui „Loto-Foto” ori „Loto-Agronomie”, trebuie transmise integral telespectatorului. Un astfel de joc, profund civic, popularizează televiziunea mai mult decît se crede. Șaradele „smirblic“-ului — joc lansat vara trecută în Franța — au făcut să crească nu numai numărul telespectatorilor activi, dar și achiziționarea de posturi. Și era vorba numai de a ghici — dintr-un detaliu macrofotografiat — întregul căruia îi aparține. De pildă, o libelulă, din poza unui fragment de picioare pufos...

A.

Mică sărbătoare

De data asta nu mă aflu în sală, nu ridic două degete ca-n clasele primare și nu cer cuvîntul pentru a-mi exprima opiniile (asupra cărora am chibzuit cu deplină maturitate, îndelung și responsabil, în ultimele trei zile și un sfert). De data asta sînt așezat la o măsută aflată lîngă prezidiu — în prezidiu n-am fost niciodată, nu ajung eu așa departe — și scriu cuminte procesul verbal. Pentru că emisiunea închinată lui Eugen Jebeleanu, cu prilejul decernării premiului Etna-Taormina, a fost o mică sărbătoare a Radioului, un eveniment care trebuie consemnat. Iar mindria cu care crainicul — în loc să spună, ca de obicei, „redactor: cutare” — a rostit, folosînd imaginare majuscule: „Redacția culturală v-a prezentat o emisiune...”, a fost întrul totuîndreptățit.

Prima parte a fost transmisă din Italia. După ce a evocat călătoria pe care a făcut-o în țara portocalilor, „întovărășindu-l pe Eugen Jebeleanu și pe frumosi săi copii”, scriitorul Alexandru Balaci a vorbit despre marii premiați ai anilor trecuți (între care și românul Tristan Tzara, Dylan Thomas, Ungaretti, Saba, Jules Supervielle). Au urmat aspecte de la sărbătorirea care a avut loc la Roma. Miguel Angel Asturias, laureat al premiului Nobel, omagîindu-l pe Eugen Jebeleanu, a vorbit despre poezie — puternică și tristă unealtă — a celor care lucrează pentru triumful umanității. G. Spanioletti, membru al juriului,

Florin MUGUR

și-a amintit, în atmosfera de festivitate gravă a sălii, de glasul încă tulburător, neacoperit de zgomotele mari ale istoriei, al păsărilor de la Ilirosima. Elio Felippo Acrocca: „Eugen Jebeleanu — un poet frate”. Giancarlo Vigorelli (o mărturie de mare interes): „Dacă astăzi există în Europa o poezie care să recupereze creator poezia avangardei, aceasta este poezia românească”. În finalul festivității, vocea emoționantă a poetului.

Despre poezie — fată nebulă care sărută pe gură cuvintele — s-a vorbit și în cea de-a doua parte a emisiunii, redactată în studiourile din București. Un scurt istoric al traducerii poeziei lui Jebeleanu în italiană a făcut poetul Dragoș Vrinceanu. Cuvîntul poetului Gheorghe Tomozei despre patria cîntărețului („Ex-lu! poetului „Tristiilor” și „Fastelor”) a fost un exil într-un pămînt al Poeziei și sint de căutat într-alt undeva „sălbăticiile” și „barbaria...”) a încheiat superb emisiunea.

Alături de semnătura sa pe procesul verbal, diacul desenează cu stîngăcie o floare pentru un mare poet.

...De asemeni, el le cere iertare celor care, citînd rîndurile sale de săptămîna trecută, au aflat, din cauza unei erori de tipar, că interesanta emisiune *Odă limbii române* ar fi, uneori, nu „impersonală”, cum scriesem, ci nici mai mult, nici mai puțin decît „irresponsabilă”. Ceea ce, evident, nu e cazul.



PASCAL BENTOIU :

„Expresia sonoră se făurește În luptă cu materialul”

— După IFGENIA, o altă lucrare a dv. cucerește laurii unui prestigios concurs internațional în Italia.

— Consider această un succes al muzicii românești în primul rînd, al meu personal în al doilea rînd. Competiția premiului „Guido Valcarenghi” a întrunit 36 lucrări de operă provenind din 12 țări. Faptul că un juriu internațional de mare prestigiu a acordat unicul premiu lucrării Hamlet, mă umple evident de mîndrie. Țin să asociez la acest succes numele celui căruia îi este dedicată opera, numele celui căruia îi datorez formația mea muzicală, maestrul inspirat al multor muziceni români: Miha.1 Jora.

— Exceptînd deciziile jurilor, considerați că partiurile v-au tradus pe deplin intențiile propuse?

— Cred că expresia muzicală este numai în parte traducerea unei intenții inițiale. Expresia sonoră se făurește în bună măsură pe parcurs, în lupta cu materialul. Fără îndoială însă că în ultimele lucrări am reușit acest lucru mai bine decît în primele, și păreri similare au mai toți colegii mei de breaslă și generație, cei pe care dv. îi numiți „compozitori ajunși în pragul maturității”. Dar, fără nici o aluzie de modestie, trebuie să vă spun că despre realizarea integrală a intențiilor nu se poate vorbi decît în strînsă legătură cu marile nume din istoria muzicii.

— Dacă un autor al unei istorii a muzicii românești ar trebui ca într-o singură frază să vă definească personalitatea, asupra căror trăsături credeți că ar trebui să se oprească?

— De fapt aceasta e numai treaba autorului respectiv. Dacă ar fi totuși să intrăm într-o discuție de acest fel, mi-aș permițe să spun că substanța muzicii cu greu poate fi definită. Deci nici personalitatea compozitorului — oricine ar fi el — nu poate fi definită cu una cu două. Într-o singură frază ar fi imposibil și chiar neserios. Dacă ajungem la trăsături de caracter, la moduri specifice de gândire, lucrurile pot deveni — pentru unii — mai simple. Din acest punct de vedere m-aș defini cu un singur cuvînt: neconformist. Rămîne, o drept, să definim neconformismul...

— Ați fost președintele juriului care a acordat muzicii ușoare premiile de creație pe anul 1970. Ce impresii v-a produs contactul incidental cu acest nou gen?

— Vă referiți probabil la recentul concurs de muzică ușoară organizat de C.S.C.A. Dar dacă demnitatea în sine mi-a dat mare bătaie de cap, nu pot spune că nu m-am ales în schimb cu ceva experiență. Știu acum că la sfîrșitul unui concurs nu poate fi mulțumit decît, eventual, cel care a luat premiul întii. Toți ceilalți sint mai mult sau mai puțin dispuși să conteste rezultatele. Acest lucru se întîmplă cu atît mai violent cu cît sint mai multe premii. Într-o competiție cu cincizeci de candidați și treizeci de premii revolta finală este aproape certă. S-a pierdut de fapt sensul cuvîntului premiu și totul a devenit în acest caz (ipotetic!) un mod de a împărți niște bani. Am impresia că ar fi mult mai sănătos să se împartă banii respectivi sub diverse alte forme, iar cînd se vorbește de un premiu să se dea o singură distincție, maximum două. Dar atunci probabil că și participarea ar fi mai mică. Ar scădea de asemenea considerabil numărul persoanelor Inteligente care-și dau apoi cu părerea într-o strictă principialitate.

Gh. P. ANGELESCU

Romanul ermetic?

În vremea din urmă apar tot mai multe romane românești de dimensiuni și forme diferite, ceea ce este un fenomen îmbucurător. Se pare că ne îndepărtăm cu pași siguri de acea perioadă când se înregistrau unul sau două romane pe an, din care istoria nu va reține poate nici atât. Avem acum romancieri de înflăcătură ca Zaharia Stancu, Marin Preda, Eugen Barbu, Nicolae Breban, Alexandru Ivasiuc, Fănuș Neagu, Petru Popescu, consacrați, prizați de critică și de public. Toate spețele sînt reprezentate: romanul social, frescă, alături de romanul liric, uneori de substanță autobiografică, romanul mediului și psihologiei rurale, alături de romanul vieții citadine, romanul de evocare a unei lumi revoluate, alături de romanul transformărilor de conștiință contemporane, romanul filozofic, de dezbatere a marilor probleme ce confruntă în prezent condiția umană la toate nivelele, alături de romanul de aventuri, romanul stărilor sufletești abisale, romanul fără preocupare excesivă de tehnică, alături de romanul experimentînd procedee inedite, romanul interesat de ceea ce Ibrăileanu numea creație, alături de romanul de analiză.

O calitate a noilor romane este aceea că nu pot fi decît vag raportate la modele românești sau străine, că nu sînt prin urmare fenomene de influență sau epigonice. Zaharia Stancu poate fi comparat sub raportul stilului confesiunii cu Gorki, dar originalitatea romancierului român, structural liric, altfel decît Sadoveanu, e indiscutabilă. Marin Preda, romancier obiectiv, nu seamănă cu Rebreanu, relevînd o altă față a sufletului țărănesc, o nebănuită, pînă la el, ironie, așadar finețea, rezultată dintr-o rafinare a inteligenței, posibilă și în mediul rural, Eugen Barbu reface romanul de mistere al secolului trecut. Însă în viziunea alegorică a unui Arghezi din *Cimitirul Buna-Vestire* sau imaginează un secol al XVIII-lea românesc, combinînd fastul rememorărilor lui Ion Ghica din *Scrisori către Vasile Alecsandri* și *Convorbiri economice* cu gustul reveriei și al luxuriei din *Craii de Curtea-Veche* de Mateiu Caragiale. Romanul smulgerii dintr-o condiție apăsătoare de clasă, romanul tentativelor de ieșire din constrîngerile destinului biologic, ca și romanul risipirii unei atmosfere morbide prin reinstalarea vieții normale sînt noutățile aduse în universul românesc de Nicolae Breban. Oricine va recunoaște că analogiile cu Slavici (din *Moara cu noroc*) sau Agârbiceanu (din *Arhanghelii*) nu afectează originalitatea scriitorului care, dimpotrivă, are avantajul de a se integra într-o zonă a romanului (*Moara cu noroc* este un roman concentrat) de structură specifică. Prea puțin experimentat la noi înainte a fost romanul de dezbateri ideologice al lui Alexandru Ivasiuc. Formula autorului, interferînd eseul, este caracteristică momentului actual, cerută, am putea spune, de nevoia de angajare la care societatea contemporană obligă, făcînd cu neputință izolarea. Pe urmele lui Panait Istrati, Fănuș Neagu încearcă, într-o viziune proprie, romanul energiei unei lumi revoluate împotriva apăsărilor și îngrădirilor, în vreme ce maturitatea tratării problemei morții de care conștiința unui exponent al lumii contemporane este invadată, nu și paralizată, atîta timp cît îi rămîne po-

sibilitatea unor acte de intensă trăire, fie și în perspectiva iminentel dispariții.

Nu mi-am propus în articolul de față să relev absolut toate spețele romanului românesc actual, nici să informez asupra tuturor romancierilor care, evident, sînt mult mai numeroși decît cei luați de mine ca exemplu. Aș mai aminti aici, pentru singularitatea sa, romanul sentimental, în înțelesul bun al cuvîntului, *Matei Iliescu* de Radu Petrescu, debutant tardiv, după ce practicase un timp poezia.

Nu vreau să invoc dificultatea criticului sau istoricului literar de a fi la curent cu toate noutățile, dificultate din ce în ce mai mare în vremea din urmă, cînd multiplicarea numărului editurilor a adus și o sporire considerabilă a numărului de cărți noi (de observat totuși că editurile din provincie n-au publicat pînă în clipa de față nici un romancier nou).



VAHRAMEEV VLADIMIR ALEXANDROVICI

MUZICA

Ceea ce e dificil pentru criticul profesionist care trebuie să raporteze săpămînal despre o carte, și nu numai despre volumele de versuri, nu e dificil și pentru publicul cititor de plăcere, în genere căutător de romane oricît de stufoase. Dimensiunea romanelor lui Dumas-père, Tolstoi, Galsworthy n-a constituit niciodată o piedică în calea lecturii amatorului de romane și *Frații Jderi* este, și probabil va rămîne, cea mai citită carte a lui Mihail Sadoveanu. Nu poate fi vorba ca noi să luăm apărarea cantității în dauna calității, să milităm pentru romanele uriașe, interminabile, dar, încă o dată, nu dimensiunea este cea care îndepărtează pe cititorul celei mai citite spețe: romanul.

De cîva timp, ca urmare a unor mode străine, pretutindeni efemere, a început să prolifereze și la noi speța romanului ermetic, de-a dreptul îninteligibil ori cel puțin greu de înțeles, cerînd, chiar pentru lectorul experimen-

tat, un efort de atenție rar recompensat de rezultatul căutării. Și nu e vorba de romane enigmatice, șaradă, al căror înțeles iese finalmente la iveală, folosind pe parcurs tehnica suspensului cinematografic, ci de romane care rămîn pînă la capăt de nepătruns, lăsînd cititorului senzația unei sfortări în gol, a unei pierderi de timp irecuperabile. Mărturisesc că, asumîndu-mi sarcina de a cunoaște și de a face cunoscută literatura actuală, am citit cu răbdare cîteva asemenea romane, de mai multe ori, consemnînd posibile sensuri pe etape, fără ca la sfîrșit să pot întruni notele parțiale într-o imagine cheie. Arta de a nu spune nimic e mai complicată decît arta de a spune ceva. Am zis artă, pentru că în multe cazuri romanele ezoterice, indescifrabile, sînt bine, chiar impecabil scrise, dacă scrisul în gol, simpla cali-

grafie, ar fi vreodată valabil în sine.

M-am întrebat, desigur, dacă publicul citește asemenea romane, dar întrebarea e inutilă, pentru că, firește, nimeni, dacă nu și-a luat singur sarcina descoperirii valorilor, nu se supune la torturile unei lecturi silnice, asomante și fără îndoială că nepreventivul care a cumpărat un roman ilizibil îl aruncă după parcurgerea primelor pagini.

Nu voi da nume, pentru că s-ar putea ca asemenea romane să fie o reacție la romanul popular rău scris și lipsit de adîncime ca atîtea romane indigene sau străine, o experiență în vederea întineririi unei specii ce pare multora îmbătrînită. Adevărul e totuși că la un anumit nivel de creație vechimea se întîlnește cu noutatea și că o literatură, dacă vrea să existe, nu poate rămîne prea mult în faza experiențelor.

AI. PIRU

Lexicografie

În anii de după Eliberare, lingvistica noastră s-a dezvoltat rapid, cum au putut vedea și nespecialiștii cu ocazia celor două mari congrese internaționale ținute de curînd la noi. Apar numeroase lucrări teoretice, în domenii din ce în ce mai diferențiate și de multe ori aceste lucrări nu sînt pe deplin accesibile nici tuturor lingviștilor. Dar există un gen de lucrări care se adresează întregului popor: dicționarele. Nici în acest gen producția noastră nu poate fi trecută cu vederea.

Amintesc numai în trecăt de marele **Dicționar al limbii române**, pe care îl publică treptat Academia Republicii Socialiste România (au apărut literele M și O, e în curs să apară litera N, se pregătește de tipar litera P). De notat că inițiativa a fost luată acum mai bine de 100 de ani, dar de abia în zilele noastre se ajunge la realizare. Editura Academiei a mai publicat cîteva dicționare bilingve de proporții mari, de exemplu unul român-maghiar, altul ceh-român. Dicționarul german-român a atras felicitări din partea mai multor lingviști germani.

Alte edituri publice dicționare puțin extinse, destinate în special elevilor. Și acestea sînt foarte utile, bineînțeles, dar pentru autori se pun mai mult probleme de ordin pedagogic decît lingvistic: ce cuvinte să aleagă, cum să le prezinte mai simplu, pe înțelesul cititorilor neavertizați.

Există însă și o a treia categorie de dicționare, în care pare că s-a specializat Editura științifică: nu prea mici, astfel că prezintă mult material, deci satisfac nevoile cititorului obișnuit, dar nu atît de mari încît să fie prea voluminoase și deci incomode la minuire și chiar la consultare. Amintesc **Dicționarul de neologisme** de Florin Marcu și Constant Maneca și **Dicționarul de cuvinte, expresii, citate celebre** de I. Berg.

Constatăm acum că această cale de mijloc se poate folosi și în materie de dicționare bilingve. Zilele trecute a apărut în librării primul **Dicționar sîrbocroat-român** de dimensiuni medii, datorit lui Dorin Gămulescu și lui Mirco Jivcovi, de la Universitatea din București. Pentru a tipări această lucrare, Editura științifică de la noi s-a asociat cu editura de cărți românești „Libertatea” din Pancevo, avînd și concursul editurii iugoslave „Forum” din Novi Sad. Nu demult a apărut în Iugoslavia **Dicționarul român-sîrbocroat**, prin colaborarea acelorași edituri.

O asemenea colaborare este foarte binevenită, nu numai pentru că presupune ajutor reciproc în materie de elaborare (și cînd e vorba de limbă, acest ajutor este totdeauna necesar), ci și pentru că permite o difuzare mai largă, în ambele țări interesate în cauză.

Desigur, cu privire la un dicționar nu se poate formula imediat o apreciere definitivă, ca despre o carte de beletristică, pe care adesea o citești pe nerăsuflăte. Un dicționar își dovedește valoarea prin întrebuintarea îndelungată. Dar oricum, o părere se poate forma imediat. Un sondaj operat în cîteva pagini luate la întîmplare mi-a arătat că noul dicționar este superior celor similare (cu traducere din sîrbocroat în alte limbi) pe care le foloseam pînă acum. Cred deci că nu mă avansează prea mult spunînd că impresia pe care mi-a făcut-o este excelentă.

AI. GRAUR

Începând cu numărul de față, România literară își propune să ofere cititorilor o pagină bi lunară consacrată noilor apariții critice străine, cu precizarea — preliminară — că noțiunea de „noutate” va fi gândită în funcție de meridianul nostru și de necesitățile (inclusiv criteriile) criticii românești moderne. Selecția va acorda prioritate, pe cât posibil, privirilor de sinteză și orientărilor de metodă, va trece prin rotație prin toate compartimentele importante ale criticii actuale din Vest și Est, păstrând un anumit echilibru între literaturi, cu tendința largirii informației care, pentru mulți, se rezumă încă la

bibliografia franceză, nu totdeauna consultată în izvoarele cele mai specifice. În scopul ruperii „tradiției” informației indirecte se va indica totdeauna, cu precizie, textul folosit, inclusiv data apariției, ediția și pagina, cu excepția, bineînțeles, a textelor inedite, câteva intrate de pe acum în portofoliul redacției. Se înțelege, nu toate materialele vor avea aceeași valoare și semnificație. Nici în critica română, nici în cea străină, nu apar chiar în fiecare zi capodopere și analize epocale. Scopul nostru este de a oferi o documentare mai largă și în același timp selectivă, prin texte cu un anumit coeficient de substanță, reprezentative pe o latură sau alta pentru mișcarea

critică și estetică literară actuală. Este vorba, dacă vreți, de constituirea unui „dosar” și a unui „fișier”, capabil să sporească efectiv informația cititorilor, tot mai numeroși, de critică, să clarifice unele puncte încă obscure (datorită unor lecturi insuficiente sau practic inaccesibile), să dea sugestii și, eventual, să vină și în întâmpinarea dorințelor unor cititori, atunci când ei vor motiva o astfel de cerere. Răspunderea eventualelor inadvențențe (fatalitatea tuturor traducătorilor din lume!) revine în întregime traducătorilor.

Adrian MARINO

Cesare Segre: Între structuralism și semiologie

Criticul italian Cesare Segre, total necunoscut publicisticii noastre (mica antologie de buzunar a lui Virgil Nemoianu, *Structuralismul*, îl citează), deschide ultimul său volum: *I Segui e la critica, fra strutturalismo e semiologia* (Torino, Einaudi, 1969), prin patru studii teoretice de interes general, cu caracter introductiv. Este vorba de: *Critica e strutturalismo* (un punct de plecare în antologia de texte; *Strutturalismo e critica*, Milano, Il Saggiatore, 1965), *La Sintesi stilistica*, *Verso una critica semiologica* și *Fra strutturalismo e semiologia*. Ultimul articol, de sinteză, trece în revistă cele mai importante derivații și aplicații critice ale structuralismului contemporan, de la „formaliștii” ruși la „nova critică” franceză, pentru a propune, în concluzie, câteva soluții personale, pe care le reproducem în extenso (p. 83-92). Capitoul tradus reprezintă miezul concepției lui Segre, o sinteză echilibrată (și deci „reprezentativă”) a obiectivelor criticii semiologice actuale, în genere puțin frecventată pe texte, accesibile de obicei doar specialiștilor din sfera lingvistică. Cititorii noștri vor observa în același timp că, într-un limbaj nou, tehnic, revin adesea idei mai vechi, unele — cum ar fi „interpretare”, „conținut”, „simpatie” etc. — chiar tradiționale

Prezentarea aceasta (incompletă și totuși, credem, lămuritoare) a posibilităților de interpretare semiologică a operelor literare a fost făcută luând ca punct de plecare textul care urmează a fi studiat. De aceea, pornind de la elemente individualizate, în puncte izolate ale textului, trecind apoi la fenomene deductibile din raporturile imanente textului și, în continuare, la situații individualizate prin conexiuni între detaliile textuale și aspecte ale tematicii, analiza noastră a semnalat posibilitatea de trecere la o altă semiologie, aceea a conținutului, utilizând și eventuale tangențe comparative între diviziunile conținutului și cele ale structurii.

Ordinea observațiilor este prezentată în raport stringent cu modalitatea de aplicare a semiologiei la critică, cum s-a relatat mai sus. Înțelegând prin semiologie studiul semnelor și al semnificațiilor, acest „démarche” oferă bazele experimentale pentru o cercetare a funcțiilor semiologice (*segniche*) ale operelor literare, cercetare care poate obține rezultate mai generale decât cele realizate de studiul lingvistic, tot așa cum semiologia are un caracter mai general decât lingvistica.

Nu mai în câțiva ani de elaborare, critica semiologică a avut totuși posibilitatea de a emite enunțuri teoretice divergente, pe care e bine să le amintim. Enunțul de origine logico-filozofică, cel mai pretențios, considerând semiologia o disciplină unificatoare și atotcuprătoare, privește critica literară drept unul din multiplele obiecte ce pot fi cercetate. Semiologia, privită din această perspectivă, ca activitate de formulare de „modele” epistemologice, ar trebui în practică să furnizeze și criticilor literare „modelele” obiectelor de care se ocupă, adică: produsele literare.

Un alt enunț, în schimb, dintr-o perspectivă analogă, dar cu o formulă mai atentă față de atitudinea critică obișnuită, atribuie semiologiei funcția de coordonare a rezultatelor obținute din analizele limbii și ale stilului. Și, deoarece într-o operă analizele au loc la diferitele nivele de conținut și de expresie, legate de norme (și de uzanțele, adăugăm) diferitelor „coduri”, semiologia ar trebui să facă posibilă viziunea unitară a rezultatelor astfel obținute.

În ambele concepții predomină obsesia științistă, refuzul caracterului existențial, polivalent, ambiguu al operei de artă, ca și al originii exclusiv individuale libere și eliberatoare, și chiar previziunea dispariției iminente a artei, deja anticipată — poate — prin anularea, în fapt, a autorului, redus la rolul de executant (pate cam nepotrivil), de „modele” care în practică îl depășesc. Al doilea enunț însă (semiologia ca studiu al nivelelor) ar putea fi inclus și el în perspectiva noastră empirică, numai că ar primi o funcție de coordonare finală, prioritar constantă având studiul semnelor și al semnificațiilor.

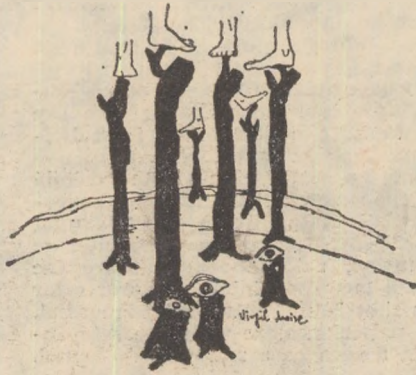
Ar fi vorba, în fond, de reperarea aceluși legendar „sistem de semne” al formalistilor, în care modelul de individualizat ar avea funcția de „a pune în contact diferitele planuri ale operei, pentru a unifica sistemele de forme cu sistemele de semnificații”. Este adevărat. Numai să nu se creadă că diferitele planuri și diferitele sisteme ar trebui să instituie un fel de „armonie prestabilită” sau, mai mult, că o astfel de armonie ar putea să fie luată drept criteriu de gândire. Opera de artă se exprimă adesea prin contraste sau contradicții: nivelele sale pot avea afinități și pot vibra în consonanță, dar pot să și producă o tensiune, să sugereze o criză. Sau pot să se subordoneze și supraordoneze unei ierarhii în care o componentă se impune ca „dominantă” ce orientează spre ea pe toate celelalte, fără să le asimileze în mod necesar.

Dacă insistăm atât de mult asupra primordialității textului, o facem tocmai pentru că noi considerăm că semiologia nu trebuie să sapa groapa structuralismului, ci, dimpotrivă, ea poate să reprezinte o complinire a lui și în domeniul critic. Pericolul de a ocoli analiza structurală preliminară, dificilă, a unui text sub pretextul că se cercetează semnificațiile și simbolurile, este evident. De aceea, cum spuneam, semiologia a fost primită cu atât de mult entuziasm chiar de cei care la început au refuzat implicațiile mai grave ale criticii

structuraliste. Respectul față de text este o opțiune de răspundere, care impune obligația de a-l examina cu o deosebită stăruință, deoarece îi recunoaște chiar de la început o „valoare”, pe care ulterior analiza o va putea cupăni și justifica sau, eventual, nega.

Semiologia complineste în sens reciproc analiza structuralistă pentru că ea reclamă un obiectiv esențial semiologic, care este implicit analizei structuraliste, amenințat însă să fie eliminat din rîndurile nivelelor de ordin gramatical (fonetic și morfologic, sintactic). Ea reconstituie, așadar, solidaritatea expresie-semnificație și reclamă ca necesară — cel puțin în perspectiva propusă aici — o interpretare care să nu favorizeze nici una din cele două aspecte ale comunicării artistice, renunțând la confirmări care țin loc și de control.

O optică de tip semiologic propune posibilitatea de a grupa reliefulurile în raport cu linia de polarizare semnificație-expresie. În acest fel, apartenența faptelor de expresie e indicată de funcțiunile lor de semnificație, directe sau indirecte, iar confruntările sint făcute pe baza asemănarilor funcționale. Aceste asemănări vor putea fi accentuate, după caz, în direcția semnificațiilor sau a structurilor expresive, ceea ce va ajuta la definirea procedeele constructive ale scriitorilor.



Posibilitățile comparative care se deschid în acest fel sînt de tip sincronic și de tip diacronic. Într-o operă sau în diferite opere ale aceluiași autor se vor putea confrunta „unități” apropiate ca conținut (funcțiuni analoge sau personaje cu funcțiune analogă, circunstanțe tipice, metode de prezentare, simboluri frecvențe și alegorii etc. etc.), se va putea deduce din varietatea modalităților de expresie repertoriul de procedee aflat la dispoziția autorului, maniera lui de a recurge la ele după cerințele compoziției. Se vor putea extinde confruntările și la opere contemporane sau precedente, pentru a individualiza astfel profilul precis al originalității, prin devierea de la modele acceptate sau respinse de autor.

Se mai recomandă să se studieze atent și primele copii, diferitele redactări etc. ale unei opere. Într-un cuvînt, să se studieze variantele, urmărind evoluția paralelă a binomului „expresie-conținut”, în care e închisă istoria lumii poetice a autorului. Se vor putea repeta punctele unde cele două sisteme poetice (în care lumea poetică s-a realizat succesiv) sînt mai sensibil izomorfe și astfel vor putea fi confruntate cu mai mult folos. E evident progresul atât față de confruntările pur tematice, care fac abstracție de domeniul expresiv (lingvistic și stilistic) cuprins în orice temă, cât și față de confruntările izolate dintre variantele textuale, care aparțin în acest caz de limbajul autorului sau de limba literară a timpului, tăindu-se astfel legăturile cu structurile semiologice atât de complexe.

Sînt numai indicii, însă este deja evident că posibilitățile de cercetare științifică, după o inițială și necesară asceză structuralistă, deschid noi orizonturi de lumină și viață. Concluzia implicită (e momentul să fie lămurită acum) este că structurile semiologice, individualizate prin analiza limbajului, procedeu care dă cele mai multe garanții, sînt în relație cu structurile „seriilor” înrudite, ca să ne exprimăm ca Tynianov, ale idealității, culturii și societății.

Ipoteza omologiei dintre structurile individuale și structurile istorice este un concept care favorizează elementul colectiv față de trăsăturile specifice ale autorilor luați în parte. Sintem constrinși să-i dăm valoare de axiomă, determinînd astfel linia cercetării spre rezultate în mod inevitabil banale. Sau, dacă nu sînt satisfăcătoare, spre plasmuire de interpretări exagerate și paralelisme forțate.

Or, structurile semiologice ne duc chiar spre centrul de coordonare, care privește pe de o parte tradițiile (sau inovațiile) lingvistice, stilistice, tematice, tehnice în general, iar pe de altă parte articulațiile fundamentale ale „universelor fantastice”. Centrul acesta de coordonare este al autorului, chiar dacă nu este *autorul* însuși și de aceea el se referă nu numai la enunțurile literaturii, ci și la cele ale vieții întregi din timpul său. În plus, acest centru este condiționat de ea, tot așa cum orice individ e condiționat de societatea căreia îi aparține.

Condiționarea nu e niciodată deplin acceptată sau respinsă, deoarece orice acceptare este totdeauna mo-

dulată și manifestată după tendințe sau instincte individuale și, la rîndul lui, orice refuz voit reușește cu greu să-i opună o blocare totală, care ar constitui o adevărată evadare din timp. Și, mai mult încă, există acceptări la unul și același nivel, compensate și contrabalansate de refuzuri la un alt nivel, și așa mai departe, printr-o serie nesfîrșită de cazuri. Or, tocmai jocul acesta de acceptări, de modificări și de compensări reciproce, este reprezentat de structurile semiologice. Ele vor putea, eventual, să se apropie de realizarea vechiului miraj al inserării autorilor în istorie.

Inserarea nu trebuie însă să privească numai spre trecut, ci și spre viitor. Se întâmplă, desigur, uneori, ca o operă literară să influențeze nemijlocit idealitățile unei epoci, prin caracterul imediat al enunțurilor sau sugestiilor sale, în conformitate cu ceea ce se numește „praxis”. Cazurile acestea deosebite, favorizate deseori de motive extrinsece, sînt însă mai puțin importante decît faptul că unele opere, sau anumite curente literare, au reușit și reușesc încă să modifice chiar perspectivele în care contemporaneitatea este percepută și încadrată (de alți scriitori, și nu numai de ei). Nu există, poate, operă autentică, fără ca ea să fi avut efecte mai mult sau mai puțin similare. Posibilitatea de a influența adînc mentalitatea epocii (cu alte cuvinte, structurile ideologice colective), este deci inerentă structurilor semiologice ale unei opere. Contribuția lui „a da” nu e sigură, sau că întotdeauna este mai lungă decît a lui „a avea”.

Astfel, și-a făcut apariția autorul: acest personaj strănu, care pentru critica biografică, dar și pentru o anumită critică psihologică (ce nu e de disprețuit) constituie adevăratul obiectiv al cercetării și de care nu te poți apropia, prin opere, decît printr-un fericit mod de înțelegere simpatetică, pe care, dimpotrivă, unele curente moderne îl exclud pe loc, mulțumindu-se doar să aibă sub ochi „produsele” sale, desprinse de autor, emancipate și autonome.

Critica semiologică, în mod firesc, e mai apropiată de poziția a doua decît de prima: întâmplările și sentimentele scriitorului nu o interesează decît în măsura în care ele au influențat, eventual, trăsăturile structurilor semiologice, aparținînd prin aceasta ambelor poziții. Întîmplările și sentimentele pot fi utilizate, așa dar, numai ca puncte externe de referire și doar ținînd cont de caracterul lor eterogen în raport cu materialul investigației.

Fundamentarea semiologică reprezintă totuși, după părerea noastră, o referire utilă la funcțiunea determinantă a autorului, considerat ca emițător al mesajului literar. Opera are un conținut semiologic tocmai pentru că autorul a format-o într-un anumit mod, exprimîndu-se prin mijlocirea ei. Autorul, întrucît constituie primul pol în circuitul comunicării, este maestrul și garantul funcțiunii semnificative a operei. Și nu numai atât. Autorul este mijlocitorul între uzanțele lingvistice și stilistice, „scrierile”, „codurile” etc. de la care derivă, desigur în mod original, și interpretarea noastră. Dacă opera poate fi înțeleasă, în oarecare măsură, aceasta se datorește și comunității de coduri dintre autor și cititor.

În cazul nostru, circuitul comunicării se prezintă într-un mod desigur, cu totul deosebit. Există, înainte de toate, labilitatea, dacă nu lipsa, unei situații care să facă legătura traică între emițător și receptor. Există apoi imposibilitatea unui dialog care să controleze și să rectifice modalitățile codificării. S-ar putea spune că succesiunea emițător-mesaj-receptor rămîne fracționată în două segmente aproape autonome, adică: emițător-mesaj mai întii, apoi mesaj-receptor.

În segmentul emițător-mesaj, se dezvoltă o primă proliferare de semnificații, în sensul că mesajul (opera) poate fi mai bogat, în complexul său, din punct de vedere semantic, decît intențiile de comunicare ale autorului. Mobilul de bază al unei creații literare (inștiptura, cum se spune odinioară) se actualizează printr-un complex de acte de semnificație în care se depozitează impulsuri secundare (sau greșit considerate astfel), care formează rînd pe rînd o rețea semantică ce poate integra, sau poate să deplaseze, de pe centrul de gravitate, mobilul de bază. În plus, polisemia, proprie fiecărui cuvînt din orice limbă, are o creștere entropică într-un text literar care nu e blocat decît parțial de funcțiunea selectivă exercitată reciproc de orice membru al vorbirii.

Noi semnificații se nasc și atunci cînd mesajul e interpretat pornindu-se de la textura verbală cînd acționează, adică, binomul mesaj-receptor. Receptorul (cititorul) e înclinat prin cultură, tendințe, ambianță etc., etc. să filtreze datele mesajului, sacrificîndu-le și amplificîndu-le după caz. În plus, natura fizică (grafică, fonică) a mesajului însuși poate prezenta fenomene de relație, care pot fi interpretate, de origine — eventual — causală.

E vorba de fenomene foarte cunoscute atît în teoria informației, cît și în practica și istoria criticii. Tendințiozitatea voluntară sau involuntară a unei interpretări este o noțiune vulgăra. E o experiență aspră pentru orice critic teama de a se supraapune autorului, de a lăsa să-i scape trăsăturile cele mai caracteristice ale

(Continuare în pagina 30)

Tendințe în critica străină

(Urmare din pagina 29)

unei opere, pentru a favoriza pe altele, poate secundare. Ceea ce este important în acest caz, nu e, așadar, obiectivitatea sau caracterul definitiv al rezultatelor, irealizabile pe baza celor spuse pînă acum, ci cunoașterea acestei situații de fond (cu corectivele parțiale care se pot aduce în acest fel), și mai ales angajamentul total față de mesaj.

O analiză riguroasă, exhaustivă a mesajului poate, pe de o parte să profite de pe urma confruntării dintre intenții, dacă sînt cunoscute (cu condiția ca cele dintîi să nu fie favorizate, pe de altă parte poate exclude interpretări impresioniste și să reproducă astfel, eventual chiar să elimine, factorii de deviere aparținînd receptorului. „Codul” lingvistic al autorului se poate reconstitui numai cu aproximație. Dar limitele acestei aproximații pot fi reduse printr-o analiză adîncită.

Nu e inclus printre factorii deformați sporul de semnificație, pe care timpul îl aduce structurilor mesajului. Vorbînd în termeni scolastici, fenomenul acesta constituie transformarea în act a unei infinite potențialități. Se va putea afirma, de altfel, că timpul dilatează realitatea în mod nelimitat și deci și literatura. De aceea, se poate spune că un atribut al artei majore constă în capacitatea de a vorbi unor generații după generații, de a se revela în timp, cu ajutorul timpului. Aceasta nu înseamnă însă că structurile semiologice ale operelor de artă se transformă. Doar observatorul este acela care percepe raporturile noi, aspectele noi, ce pot fi considerate ca nepuizabile.

De aceea, criticul nu e pus în dilema lecturii care violentează textul, în care opera constituie numai un pretext de interpretare, receptorul substituindu-se emițătorului, și între lectura filologică, în care opera e silită să spună, pe cît e posibil, numai și numai ceea ce vrea emițătorul. Criticul trebuie mai ales să pătrundă cu îndrăzneală printre structurile operei și să surprindă semnificațiile pe care aceasta le enunță. Efortul criticului va consta în atenuarea oricărui fenomen de „alterare” a înțelegerii. El va trebui să fie conștient de descoperirile entuziasmante pe care i le rezervă audierea mesajului emis mereu de structurile semiologice ale unei opere, și nu de efuziunea personală a fanteziei cititorului.

Așa cum bazele semiologice ale operei sînt o condiție a comprehensibilității sale (mult redusă cînd se bazează pe coduri parțial perimate, sau proprii altor civilizații), la fel și acțiunea operei se dezvoltă mai ales în structurile semiologice ale civilizației care o recepționează. A căuta incidența operei în practica imediată a abonaților ei înseamnă a nu-i înțelege natura, înseamnă, de fapt, a o sărăci. Dacă aceasta este natura operei de artă, ea aduce un spor de cunoaștere care are rezonanță adîncă în modul de reflectare a realității. Ea devine, cu drept cuvînt, „răscolitoare”. Prin cititorii ei, ea dă structurilor semiologice ale unei civilizații un impuls care poate s-o transforme în mod hotărîtor. În aceasta constă funcțiunea revoluționară a artei; e vorba de o revoluție permanentă și victorioasă.

În românește de Maria OPREAN

Probleme ale învățămîntului artelor

(Urmare din pagina 26)

mante de a cerceta cu toții neîntîrziat și eficient problemele colaborării interdisciplinare pentru a crea un nou **sistem de educație**, în care obiectele de studiu, departe de a se combate, s-ar susține reciproc, finalizîndu-se în formarea omului adînc psihic, implantat în contemporaneitate cu elanul și generozitatea conștiinței misiunii sale creatoare, făuritor de bunuri materiale și spirituale. Avem o tradiție în acest sens. Platon vorbea de superioritatea asupra celenilor, a traciilor, care știau să vindece bolile prin muzică, trupul bolnav prin însănătoșirea sufletului. Tehnicismul paroxistic este o amputare a insului, pe care educația artistică o poate vindeca.

Evident, se pune problema elaborării studiate a unor programe în care acestor principii să li se găsească traduceri practice, modalități de aplicare optime. Învățămîntul artelor, departe de a trebui să fie redus ori înlăturat, cum mi s-a părut că înclină balanța, se cere sporit, plasat pe același plan cu obiectele importante de învățămînt, dotat cu o bază materială, cu cabinete speciale de desen și muzică, cu mobilier, aparate tehnice, — proiectoare, magnetofoane, pick-up-uri, diapozitive, reproducere, albume, cărți de artă etc. — Manualele de astăzi sînt mediocre, necorespunzătoare, depășite, mai toate sub nivelul celor dintre cele două războaie. — Cadrele de predare adesea improvizate, ori pregătite insuficient; mijloacele de reciclare a lor lipsesc. Un cabinet central, poate la Institutul de cercetări pedagogice, pentru psihologia pedagogiei artistice, ar putea studia și propune modalitățile practice de înfăptuire a colaborării interdisciplinare propuse la colocviu.

Educația patriotică nu este posibilă fără cunoașterea și îndrăgirea tezaurului artistic național: în educația unui popor, pentru precizarea conștiinței de noi înșine, valorile artistice care fac să bată la unison inimile tuturor celor ce le simt la fel, au un rol primordial. Artă patriei noastre socialiste este expresia a ceea ce e mai valoros în noi, a ceea ce e specific nouă: tonul unic al prezenței României socialiste în lume.

solite, șocante, care aruncă (sau, mai bine zis, **vreți să arunce**) o perdea de suprarealism, de „absurd” asupra întregii pagini. Poemul iese, astfel, peticit, strîmb, neconvingător, cu „cusăturile” vizibile.

Un exemplu, din poezia **Dacă**. Incepeți așa :

**Doamne dacă veșnic am putea suporta
Văzul, auzul și mirosul acesta perfect**

apoi decodată vă speriați de relativa „cumînțenie” a celor spuse (sau nu sînteți în stare să găsiți soluția de continuitate la un „voltaj” superior !), și sloboziți petardele :

**Ne-ar cădea în burta soarelui aorta
Și-am muri într-un cot, vertical, indirect.**

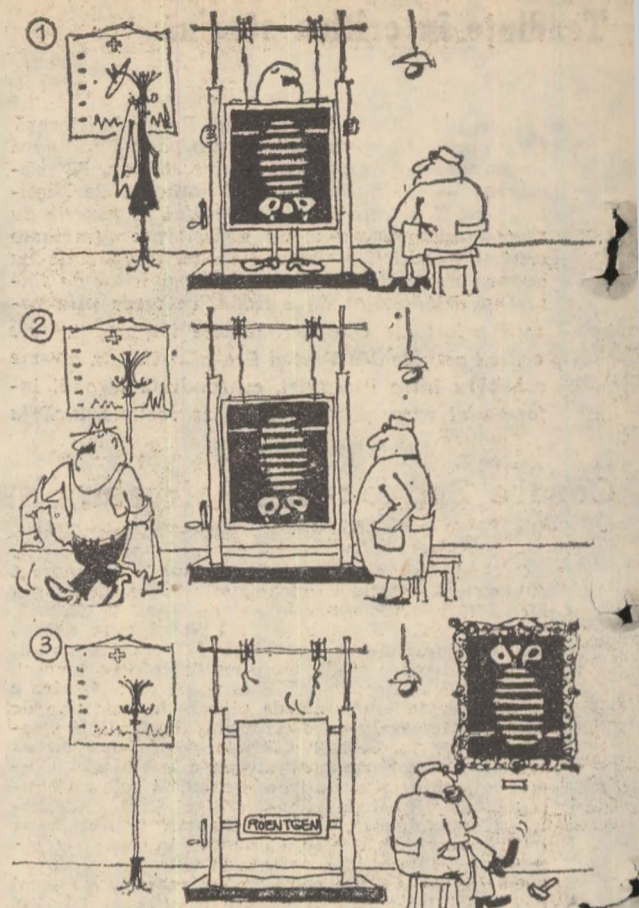
Ceea ce e perfect stupid (neîntînd nici măcar de un suprarealism autentic, ci de deșeurile acestuia). Cele mai puțin suferinde : **Leopard, Psalm, Un fel de tristețe**, în care se văd, de altfel, destul de bine, posibilitățile dv. lirice, demne de luat în seamă și de noi, dar, mai ales și într-un chip mai profund, mai ambițios, de dv. !

LAURENTIU VOINEA : O scrisoare spirituală, în mare măsură judicioasă, din care n-am înțeles, însă, de ce vă amuză faptul că înscălim cu acest pseudonim, care **parcă arată tot timpul cu degetul. Ați putea — ziceți în continuare — fi, deci, acuzat că vă ascundeți după deget, cu toate că, de multe ori, nu toți cei ce arată cu degetul obișnuiesc să se și ascundă în spatele acestui efemer obstacol. Nu cred că în cazul în care v-ați fi spus adevăratul nume, seara, la ieșirea din redacție, ați fi fost așteptat cu bomboane, flori, pietre, dinamită și bombe atomice (n.r. nu se poate ști cu precizie !)** în ordinea răspunsurilor acordate de binecuvîntați dar și mult hulita rubricuți la care eu onoare vă omoriți o mare parte a timpului dv. Zău că este tare simpatcă rubricuța asta ! (n.r. în ce privește finalul citatului, asta e și modesta noastră părere !). În legătură cu manuscrisele trimise, toate arborează niște idei, motive, imagini, interesante, dar toate suferă de o anumită retorică sfătoasă, ușor pisăloagă, de uscăciune didactică, de lipsa unei vibrații susținute. Cu aceleași păcate, **De două ori copae** pare, totuși, ceva mai puțin vorbăreț, dar încă nu cine știe ce. Încercați să vă apropiați mai bine mijloacele poeziei.

POȘTA REDACȚIEI

BENCIU C. TOMA : Ne „redați”, în scrisoare, cîteva din gîndurile dv., **ale unui tînăr de 18 ani, gînduri ce scapă fără voia sub albastrul cernei care închide în ea „marginea gîndurilor”**. Ceea ce, dincolo de risipa și încălcitură de vorbe și de convulsia metaforică, pare să fie un semn de încredere și atenție, pentru care, orice-ar fi, vă mulțumim. Dar, după asta, ne mai spuneți (de la obraz !) și următoarele lucruri înmărmuritoare : **Vă trimit cîteva din gîndurile mele pentru a le trece dumneavoastră prin lacul „bunului” și „răului”, la a căror (sic !) suprafață va pluti răspunsul dumneavoastră**. (Urmează apoi „gîndurile” propriu-zise, adică versurile, despre care mai bine să nu vorbim !) El bine, asta e prea mult ! Noi, domnule Benciu C. Toma, nu ne ocupăm cu chestii d-astea, cu traversări de lacuri și răspunsuri plutitoare. Răspunsurile noastre, după cum se poate vedea cu ușurință, nu sînt plutitoare, ci stau ferm pe hîrtie, sub albastrul cernei care închide în ea fără voia marginea lacului „bunului” și „răului” la a căror suprafață plutesc diverse elucubrații și fandoseli poetice precum și agramatismе, care... Așa că vă rugăm foarte mult să vă măsurați cuvintele ! Da, da, asta ar fi cea mai bună soluție : să vă **măsurați** cuvintele !

I.C.V. : Se pare că mișcarea firească a poeziei dv. e aceea coerentă, explicită, din **Neîncredere** (una din cele mai bune piese, de altfel). În rest, suprarealismul dv. se naște ad-hoc din impasuri sau goluri de fantezie, ori din comoditate, sau chiar din teama de banalitate. Ori de cîte ori, în desfășurarea, în general programatică, a poemului, apar astfel de crize de continuitate, sau se ivește vreun cuvînt sau vreo imagine uzată, îndelung „literară”, intervine soluția dv. înfrigurată : tiribombe, trucaje, zgomot de cuvinte tari, violent colorate, in-



Marin CREȚU

Natură moartă

Poezia și idealul matematic

(Urmare din pagina 13)

nu împiedică însă terminologia matematică, atunci cînd este utilizată în legătură cu poezia, să devină la fel de conotativă, la fel de ambigüă ca și aceea a predecesorilor. Să vedem într-o astfel de împrejurare un caz aparte al supunerii la obiect, al „condiționării conținutului de către conținător” ? Lecția lui Ion Barbu ne sugerează concluzia că în poezie — cel puțin într-un anumit tip de poezie — exactitatea este însăși ambiguitatea. Ermetismul lui Ion Barbu nu stădează decît inteligibilitatea superficială, căutînd să stimuleze o inteligibilitate profundă și ilimitată în și din principiu. Interpretarea devine un act hermeneutic, dar nu în vederea descoperirii unui sens secret, preexistent și unic, ci avînd drept obiectiv explorarea, într-o direcție sau în alta, a inșei capacității de a semnifica a „scurșului” poetic. Polisemia poetică este opusul facilității, și arbitrariului, al mentalității „leneșe” pe care Barbu o identifica aproape pre-tutindeni în poezia momentului; ea răsară numai, floare cu nes numărare petale, dintr-un îndelung și riguros efort de concentrare și de rafinare a expresiei, prin eliminarea oricărui prisosuri. Nu altceva trebuie înțeles, în ultimă instanță, prin acel „lirism absolut” asupra căruia a insistat în mai multe rînduri poetul.

GEMS : Mult mai mult decît data trecută, nu vă putem spune. Sînt parcă și unele semne de lirism, dar și multă naivitate și dulcегărie romanticoasă (dîn valul sfios al iubirii / **petalele cad în potire etc.**). E vorba, în ansamblu, de niște exerciții incipiente, din care nu se pot trage, deocamdată, concluzii decisive. Ne cereți sfaturi, indicații; iată unul singur: citiți și studiați mult și divers — nu există o „cheie” sau o metodă rapidă pentru a învîța meseria de poet. Mai trimiteți, dîn cînd în cînd, ceea ce vi se pare mai reușit (dar nu atît de des și nerăbdător !).

SANDU SANDU TUDOR : Nu e nimic de făcut, de sperat, cu asemenea „performanțe” :

**Aș vrea să scuți a mea ieșire,
Atunci cînd sincer te-am iubit.
Crezînd că mai există o lume,
Care de fapt a fost un vis !**

Sau :

**Dă-mi ochii tăi mari și frumoși,
Dă-mi puritatea ce o ai,
Dă-mi farmecul iubirii tale,
Ființă feminină plină de pudoare !**

În ce privește precizarea inclusă într-una din strofe :

**Nu sînt vedetă, și nici astru
Să vă conduc spre un dezastru !**

se pare că trebuie să vă credem pe cuvînt și să vă rămînem recunoscători (fînînd seamă și de numărul și așa exagerat de mare de vedete și aștri care mișună prin lume !). Dezastrul, însă, dîn nefericire, nu mai poate fi înlăturat : el se află în manuscrisele dv. și, cum spuneam, nu mai e nimic de făcut !

Puha Vasile, Liviu Berehoi : manuscrise îndescifrabile. Vă rugăm să folosiți mașina de scris.

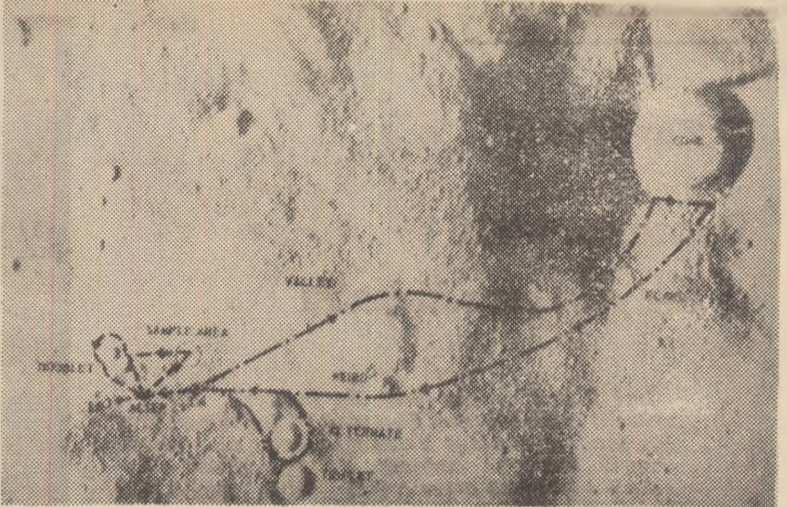
Neagu Alexandru-Dan, Mărculeșcu Sorin, Ciopătă Ion, Cîrștea A. Gheorghe, Tănase Mircea, Mortu Petre, Popa I. Ștefan, Alexandru Tănăcui, C. A Rîmprovereanu, I.N.P., Tanvuia Elena : încercări modeste, fără semne concludente de talent.

INDEX

**Din
nou
spre
lună!...**



„Echipajul lui „Apollo 14“ (de la stânga la dreapta : Stuart A. Roosa, Alan B. Shepard, Edgar D. Mitchell) fotografiat în fața emblemei sale.



Traseele „plimbărilor“ din 5 și 6 februarie : prima ieșire — în stînga modului lunar; a doua — în dreapta, pînă la craterul „conic“

Intreaga omenire a urmărit cu emoție dramatica odisee spațială pe care a trăit-o echipajul astronavei „Apollo“ 13, între 14 și 17 aprilie 1970.

În dimineața zilei de 14 aprilie, la ora 5 și 2 minute (ora Bucureștiului), după 55 ore și 50 minute de zbor, cînd „Apollo“ 13 se afla la o distanță de 324 000 km de Pămînt, explozia unuia dintre rezervoarele de oxigen ale sistemului de combustie — au instalate în modulul de serviciu — au determinat anularea misiunii.

Dacă accidentul nu s-a transformat într-o catastrofă, aceasta se datorește funcționării ireproșabile a motorului modului lunar, „Vărsătorul“, precum și curajului, calmului și, mai ales, priceperii cu care James Lovell, Fred Haise și John Swigert au executat toate dispozițiile ce le-au fost transmise de la centrul de urmărire și teleghidare a zborurilor cosmice de la Houston.

Desigur, se impunea eliminarea tuturor cauzelor care puteau provoca un accident similar. Specialiștii N.A.S.A. au fost obligați să aducă importanța îmbunătățiri constructive modului de serviciu și sistemelor de alerte, pentru ca acestea să semnalizeze instantaneu orice defecțiune ce ar surveni în funcționarea complicatelor instalații de la bordul astronavului „Apollo“.

Tocmai de aceea startul expediției selenare „Apollo 14“ nu a putut fi dat decît la 31 ianuarie 1971.

LANSARE CU PERIPEȚII...

O puternică emoție a produs întreprinderea numărării inverse, cu 8 minute și 2 secunde înaintea clipei cînd uriașă racheta „Saturn“ V, cu nava „Apollo“ 14 în vîrf, urma să decoleze „la verticală“ de pe rampa de lansare nr. 39 A. Nori negri, de furtună, planau amenințători deasupra astrodromului de la Cape Kennedy...

Startul fusese fixat inițial la ora 22 și 23 minute (o.B.). Însă abia la ora 23 și 3 minute (o.B.), Edgar D. Mitchell (40 ani) și Stuart A. Roosa (37 ani) și-au luat zborul spre Selena la bordul cabinei de comandă „Kitty Hawk“.

Luni, 1 februarie 1971, la ora 1 și 31 minute (o.B.), motorul rachetei al celei de-a treia trepte a rachetei „Saturn“ V, a fost din nou pus în funcțiune și, după 6 minute, astronava „Apollo“ 14 a fost înscrisă pe orbita selenară.

Dar surprizele nu s-au lăsat mult așteptate. Din cauza lansării defectuoase a sistemului de cuplare, operațiile de formare a „trenului spațial“ prin cuplarea cabinei de comandă „Kitty Hawk“ cu modulul lunar „Antares“, au durat 2 ore! Abia la ora 4 (o.B.), după șase încercări nereușite, Shepard a reușit să efectueze cuplarea.

Totuși, peripețiile lansării n-au influențat programul de zbor al expediției selenare „Apollo“ 14, iar Walter Kapryan a declarat că „există posibilitatea recuperării celor 40 de minute de întreprindere, survenite la lansare“.

Astăzi, 4 februarie 1971, la ora 9 și 41 minute (o.B.), astronauții Shepard, Mitchell și Roosa trăiesc emoțiile puternice ale apropiirii vertiginose de suprafața lunii, pentru înscrisarea navei „Apollo“ 14 pe o traiectorie eliptică, circumselenară.

Mîine, 5 februarie 1971, la ora 11 și 16 minute (o.B.), astronauții Alan Shepard și Edgar Mitchell vor aseleniza lin, la bordul modului lunar „Antares“, în vecinătatea micului crater „Decone“, situat în punctul de coordonate 3° 40' 19" latitudine sudică și 17° 21' 46" longitudine, la aproximativ 25 km de mușea nordică a craterului „Fra Mauro“. Decî, foarte aproape de locul unde urma să asele-

nizeze modulul lunar „Vărsătorul“ (la 16 aprilie 1970), pilotat de astronauții James Lovell și Fred Haise.

Oficialitățile de la N.A.S.A. au modificat obiectivul inițial al misiunii „Apollo“ 14 deoarece se consideră ca deosebit de importantă explorarea aceluia regiuni muntoase, presărată cu numeroase stînci și cratere și străbătută de falii, de pe litoralul sud-estic al Oceanului Furtunilor. Rocile selectate pe care Shepard, și Mitchell le vor colecta și experiențele științifice pe care le vor executa se presupune că vor elucida multe probleme pasionante referitoare nu numai la vîrsta, originea și structura Selenei ci și a întregului sistem solar.

CERTITUDINI ȘI IPOTEZE

Studiind reacțiile de dezintegrare radioactivă a unor roci aduse de astronauții Armstrong și Aldrin („Apollo“ 11) din Marea Linștii, savanții Taisumoto și Rosholt au ajuns la concluzia că Luna are respectabila vîrstă de 4,6 miliarde de ani! După unele ipoteze, încă neverificate, selenologii presupun că rocile din munții și craterele selenare situate în zona „Fra Mauro“ și în partea sudică a Lunii ar fi vechi de... 5 miliarde de ani!

Analizînd mostrele de sol selenar aduse de astronauții Conrad și Bean („Apollo“ 12) din Oceanul Furtunilor, dr. Oliver Shaeffer de la Universitatea de stat din New York a stabilit că ele au numai... 3,5—3,7 miliarde de ani, iar dr. Carleton Moore de la Universitatea de stat din Arizona și dr. David Wones de la Institutul tehnologic din Massachusetts au atras atenția asupra marilor diferențe care există între structura și compoziția rocilor colectate de echipajele astronavale „Apollo“ 11 și „Apollo“ 12 și mineralele terestre.

„Așadar, frumusețea Selenă nu este nici „șoră“ și nici o „fiică“ a Terrei, ci s-a născut o dată cu Soarele și cu sistemul nostru solar, probabil așa cum presupune dr. Urey, laureat al Premiului Nobel. Adică, fiind mai bătrînă decît Pămîntul, Luna nu reprezintă (așa cum s-a crezut multă vreme) o parte din planeta noastră, ci un vechi astru al sistemului nostru solar, captat ulterior de cîmpul gravitațional terestru.

Măsurătorile efectuate cu ajutorul seismografului automat (deus pe suprafața Lunii de astronauții Conrad și Bean) par să confirme această ipoteză, scoțînd în evidență faptul că structura Selenei nu este continuă ci formată din mase distincte.

Totuși, mulți selenologi printre care și profesorul Taisumoto, presupun că praful selenar este mai tînăr decît rocile selenare, acestea provenind fie dintr-o masă fierbinte fluidizată, fie din magmă vulcanică, solidificată ulterior.

După o atentă studiere a reliefului suprafeței selenare, oamenii de știință americani au descoperit în regiunea craterului „Fra Mauro“ munți și numeroase cratere mici ale căror creste sînt tocite de eroziunea cosmică, înconjurate de formațiuni geologice foarte asemănătoare cu unele zone vulcanice de pe Pămînt, fotografiate din navele cosmice-satelit. Iar perturbările pe care le-au suferit orbitele circumselenare ale diferitelor nave cosmice și sonde automate la trecerea pe deasupra acestei zone, au scos în evidență existența unui „mascon“ cu o foarte mare forță gravitică.

Acestea sînt motivele pentru care selenologii cred că din regiunea „Fra Mauro“ astronauții Shepard și Mitchell vor culege unele dintre cele mai vechi eșantioane de roci lunare, atît de la suprafața cît și de la o adîncime de 3 metri, cu ajutorul unei foze electrice. Totodată, ei speră să obțină informații interesante asupra

structurii scoarței selenare și asupra „cutremurelor din Lună“ în timpul „experimentelor seismice active“ (SAE), măsurînd cu ajutorul seismografului automat pe care îl vor instala Shepard și Mitchell zguduirile provocate cu ajutorul unor proiectile și a unor încălzitori de explozibil.

ECHIPAJUL ȘI ASTRONAVA

Poate părea paradoxal faptul că soarta unei expediții selenare atît de dificile și de importantă a fost îndreptată unor oameni care n-au zburat niciodată în spațiul cosmic.

Este adevărat că Alan Shepard a fost primul american care, la 5 mai 1961, a efectuat un zbor balistic la bordul capsulei „Mercury“ 2. Dar o infecție la o ureche l-a scos din rîndul astronauților americani pentru o perioadă de... 9 ani.

Totuși, specialiștii N.A.S.A. au toată încrederea în reușita misiunii deoară Stuart A. Shepard, Edgar Mitchell și Conrad Roosa sînt cei mai antrenati astronauți dintre toți cei ce au plecat pînă acum spre Selena.

Într-adevăr, complexele simulatoare de zbor spațial și de aselenizare, instalate la Houston și Cape Kennedy, au permis astutor încercați piloți de avioane cu reacție să devină niște astronauți tot atît de experimentați ca și Bornmann, Armstrong, Conrad și Lovell, care numărau foarte multe ore de zbor cosmic înainte de a se instala în cabinile „Apollo“ pentru zboruri spre Lună.

Și astronava „Apollo“ 14 a fost pregătită cu cea mai mare atenție. Pentru asigurarea vieții echipajului chiar în cazul unui accident, în modulul de serviciu a fost instalat un rezervor separat care oxigen lichid, complet separat de cele două rezervoare principale și conceput în așa fel încît să poată funcționa independent de ele. De asemenea în același compartiment a fost montată și o baterie electrică suplimentară, cu o capacitate de 400 ampere-oră, capabilă să asigure alimentarea cu energie electrică a trenului spațial „Apollo“ 14 chiar și atunci cînd cele trei pile principale s-ar defecta. Pentru a-i feri pe astronauți de spectrul soarelui, care în cabină de comandă a astronavului „Apollo“ 14 a fost instalat un rezervor suplimentar cu 20 litri de apă.

Teflonul, aluminiul și toate materialele inflamabile utilizate pentru izolarea circuitelor electrice și în construcția conductelor sistemului de oxigen au fost înlocuite cu materiale neinflamabile, evitîndu-se astfel toate sursele de incendiu.

În general, noua amenajare interioară a cabinei de comandă „Kitty Hawk“ și a modului lunar „Antares“ va face posibilă salvarea echipajului oriunde s-ar întîmpla un accident, pe traiectoria siderală Pămînt-Lună-Pămînt. Însă, așa cum precizează unul din directorii N.A.S.A., Chester M. Lee, dublarea și chiar triplarea dispozitivelor și agregatelor de siguranță și de salvare sînt măsuri care se răsfrîng asupra condițiilor de viață din interiorul complexului „Apollo“ 14. Ele vor fi foarte austere în comparație cu confortul oferit astronauților care au participat la precedentele expediții selenare.

ASELENIZARE RISCANTĂ

Pentru prima oară aselenizarea unui modul lunar nu se va face pe o „mare“ sau un „ocean“, ci într-o regiune cu relief accidentat. Pericolul răsturnării modului lunar din cauza unei aselenizări greșite, i-a determinat pe specialiștii de la NASA să fie foarte prezăvăzători. Astfel, ei au ales cel mai convenabil moment pentru atingerea su-

prafeței Lunii, cînd razele solare fac un unghi de cca. 10 grade cu orizontul selenar. Se pare că numai în aceste condiții vizibilitatea este optimă (umbrăbrele nu sînt prea lungi ca să poată ascunde cratere periculoase) iar norul de praf, ridicat de motorul modului „Antares“, nu va fi prea înalt și se va risipi repede.

În vederea măririi intervalului de timp pe care Shepard și Mitchell îl vor avea la dispoziție ca să-și aleagă locul optim de aselenizare, a fost modificată manevra de aselenizare. Cabina de comandă „Kitty Hawk“ nu va mai rămîne pe o orbită circulară, la 95 de kilometri deasupra suprafeței, ci va cobori împreună cu modulul „Antares“ pe o orbită eliptică, pînă la 15 km deasupra craterului „Fra Mauro“. Astfel, motorul modului „Antares“ va putea funcționa încă 11 secunde, timp deosebit de prețios pentru asigurarea unei aselenizări corecte.

BOMBARDAMENT PE LUNĂ

„Antares“ va rămîne pe suprafața Lunii aproximativ 33 de ore.

Vineri, 5 februarie 1971, după aselenizare, în prima lor activitate extravehiculară (E.V.A.), care va dura aproximativ 5 ore, Shepard și Mitchell vor instala complexul laborator automat „ALSEP“. Acesta conține un reflector LASER, un seismograf automat, o instalație pentru studiul vîntului solar și alta pentru măsurarea cîmpului magnetic al Lunii. De asemenea, ei vor colecta roci pînă la o distanță de 300 metri de „Antares“, fotografiînd și televizînd imagini colorate.

În încheierea acestui bogat program de cercetări științifice ei vor efectua primul experiment seismic special (S.A.E. 1). Utilizînd un dispozitiv special, Mitchell va detona 21 de mici încălzitori explozibili (în greutate de 45—450 grame). Vibrațiile solului produse de aceste explozii vor fi înregistrate de aparate foarte sensibile, care vor transmite automat pe Pămînt rezultatele măsurătorilor.

Al doilea experiment seismic activ (S.A.E. 2) se va efectua după plecarea astronauților de pe suprafața Selenei. Pentru efectuarea lui, Shepard va instala un mortier automat care va lansa 4 grenade reglate să explodeze la distanțe de 150, 300, 500 și 1 500 de metri. Undele seismice produse astfel vor permițe savanților să studieze structura solului lunar pînă la o adîncime de 180 metri. Experimentul va servi și pentru depistarea unor eventuale concentrări de gheață în solul selenar.

După o binemerită odihnă de 16 ore la bordul modului lunar „Antares“, astronauții Shepard și Mitchell vor face simbăt, 6 februarie 1971, o plimbare de aproximativ 3 600 metri și vor colecta încă 40 kilograme de rocă selenară.

„Antares“ va decola de pe Lună, probabil, tot simbăt, 6 februarie 1971 la ora 13 și 44 minute (o.B.). După ce astronauții Shepard și Mitchell se vor reîntoarce în cabina de comandă „Kitty Hawk“, modulul lunar va fi propulsat spre Selena, pentru a produce cel de-al treilea cutremur artificial. Nici pe drumul de întorcere spre Terra echipajul navei „Apollo“ 14 nu va avea timp de odihnă, deoarece pe lângă complicatele manevre de dirijare a navei în drumul ei spre Pămînt, astronauții vor trebui să experimenteze un procedeu nou de sudură metalurgică în condiții de imponderabilitate.

Marți, 9 februarie 1971, la ora 16 și 3 minute ora Bucureștiului, cei trei curajoși exploratori ai Selenei vor fi așteptați de port-avionul USS „New Orleans“ în sudul oceanului Pacific la 1 200 km de insulele Pago-Pago.

Dr. Ing. Constantin Sabin IOAN

I. Zavadski:

Despre cutezanța

generației tinere în teatru

Iuri Zavadski este unul din fruntașii vieții teatrale contemporane. Și-a început activitatea la Studioul lui Evgheni Vahtangov, unul din fondatorii teatrului sovietic. Prima realizare de seamă a tinărului actor a fost rolul prințului Calaf, din Prințesa Turandot, în regia lui Vahtangov. Urmează MHAT-ul, întâlnirea cu Stanislavski și realizarea rolului ducelui Almativa în Nuna lui Figaro — unul din cele mai izbutite spectacole de comedie. Zavadski, deși ajuns actor de renume, se dedică definitiv regiei și, în 1924, creează un studio propriu care se va transforma în Teatrul Studio, iar mai târziu va deveni Teatrul Mossoviet.

Excelent actor și mare regizor, Iuri Zavadski deține deosebitul dar de educador și îndrumător al tineretului. La rugămintea Nataliei Kourova, regizorul principal al Teatrului Academic Mossoviet, vorbește despre tineretul teatral — noul schimb artistic al scenelor sovietice.



legem limpede că sistemul lui Stanislavski nu este un canon, de învățat pe de rost. Garanția viabilității sistemului constă în fidelitatea lui față de natura organică a teatrului.

Timpul trece și însăși noțiunea acestei naturi a teatrului nu rămâne neschimbată. Legile descoperite de Stanislavski se află în mișcare și se cere o chelțuială enormă de forțe spirituale pentru ca fiecare să le redescopere pentru sine. Numai dezvoltându-le și desăvârșindu-le astăzi, se poate da viață legilor lui Stanislavski

— În ultima vreme mulți regizori tineri se adresează clasicilor. Însă tot atît de frecvent e și reproșul față de „actualizările”, reinterpretările clasicilor. Care este limita între interpretarea nouă, actuală a clasicilor și actualizarea nejustificată ?

— Omul de talent, fie regizor, fie actor, aduce, în mod inevitabil, în spectacol ceva propriu, personal, pozițiile lui artistice, atitudinea lui față de dragoste, de moarte, de eternelle probleme ale vieții. Numai astfel el le pătrunde și ajunge să le dezvăluie spectatorului, afirmînd întreaga adîncime a operei, stabilitatea valorii ei artistice. Nu tuturor le este dat să poată crea astfel. Cui îi este dat, aceluia îi se cere mai mult.

Interpretarea clasicilor îl obligă pe artist să aibă o înaltă convingere ideatică, înțelegere pentru ceea ce îi frămîntă pe contemporanii lui. Într-un cuvînt, să aibă responsabilitate artistică. Piesele contemporane trebuie să fie montate în spirit clasic, iar cele clasice în spirit modern-contemporan. În teatrul nou, eu aplic tocmai această formulă, deși n-o consider încă desăvârșită. Soarta unei piese este pe deplin în minile regizorilor și actorilor. Dacă ei vor ști să scoată la iveală într-o piesă contemporană ceea ce frămîntă pe oamennii tuturor timpurilor, iar în piesa clasică vor re Revela ceea ce e în armonie cu zilele noastre, atunci soarta spectacolului este asigurată ; existența lui nu se va epuiza în timp.

O atitudine de respect maxim față de clasici este de o importanță deosebită. Și aceasta o prețuiesc eu, în primul rînd, la artiștii tineri. Totuși, deseori regizorul nu realizează decît o simplă imitare exteroară a locului acțiunii și nu este ușor de descifrat de cine și cînd este scrisă piesa. Stilul operei și simțul epocii sînt pierdute. Vedem uneori spectacole prezentate ca un fel de tablouri înghețate ale trecutului. Ele nu emoționează pe spectatori și astăzi nu avem de loc nevoie de ele.

— Spectatorul actual are o atitudine foarte binevoitoare față de îndrăznelile tinerilor din teatru ; cu toate acestea se întimplă ea, după un răsănor succes, actorul sau regizorul să stagneze în creație. Această depinde numai de personalitatea tinărului artist, sau mai sînt și alte motive ?

— Pentru tinărul artist care prezintă prima lui lucrare judecării spectatorului, lucrul cel mai important este să știe să se valorifice pe sine și opera sa — cu multă strictețe. Dacă el este mai exigent față de sine decît față de colegi va și întotdeauna să deosebească succesul real de senzaționalul răsănor și nedurabil. Acesta din urmă se explică nu rareori prin simpatia declansată de tinerețea și farmecul celui care debutează. Faptul că este tinăr și a ajuns să urce pe culmi este îndeajuns de atrăgător pentru public. Cînd ești sigur că tot ceea ce faci este perfect, se pierde însă tendința de desăvîrșire. După un timp oarecare, calitățile tinărului actor sau regizor, care erau la început atît de atrăgătoare, se transformă, din păcate, în opusul lor. Actorul se autoadmira cu multă mulțumire de sine și o atitudine de indulgență față de colegi și spectatori.

Pentru ca lucrurile să nu se petreacă astfel, de desținele discipolilor noștri, în multe privințe, răspundem noi, profesorii lor. De atenția și prudența comportării noastre față de ei, — elevii noștri, — care pot să se dovedească mai talentați decît profesorii lor, depinde viitorul teatrului.

— În ce constă garanția continuității în mișcarea ascendentă a teatrului ?

— În faptul că arta teatrului este bazată pe o viață și directă relație : scenă — sala de spectacole, lucru întotdeauna absolut necesar oamenilor. Ca și în faptul că fiecare colectiv artistic se preocupă singur de propriul schimb și îl formează singur. Cea mai importantă hotărîre a lui Stanislavski a fost deschiderea studioului—școala de pe lângă Teatrul de Artă din Moscova. Meritul cel mai important al pedagogilor noștri a fost faptul că ei și-au format un astfel de schimb, încît din acel studio s-au format teatre adevărate care se află în Capitală, în orașele noastre noi sau vechi.

Teatrul e viu și va trăi pentru că nu se va întrerupe niciodată dinamica reimprospătare a generațiilor. Oleg Efremov este elevul Studioului—școala de pe lângă MHAT. Inspiratorul și fondatorul Teatrului Sovremennik se află din nou la Teatrul MHAT, care l-a crescut, de astăzi dată în calitate de regizor principal. Pe Efremov nu-l poți numi tinăr. Cînd însă un regizor principal al unuia dintre cele mai bune teatre dintr-o țară de strălucită tradiție teatrală, cum este țara noastră, are numai cîțiva ani peste 40, acest fapt nu poate fi socotit oare drept încredere acordată tineretului ? Acea încredere care s-a dovedit justificată în toate etapele istoriei teatrului sovietic.

Natalia KOUROVA

Apropo de Curajosul neiscălit

Spuneam în numărul trecut că niște persoane demne de toată stima s-au supărat pe mine fiindcă-am îndrăznit să zic că Săniuța de argint n-a avut nici un reprezentant la Campionatele europene ținute în Austria. După un telefon de amenințare a urmat, vineri 29 ianuarie a.c., un articol în *Scinteia tineretului*, intitulat — hodoronc-tronc — „Apropo de curaj”, articol în care subsemnatul e pus la zid, și e trage palme, e pictors apoi cu fața la zid, și e mîngiat și cu piciorul. Articolul respectiv — apropo de curaj — e neiscălit, contrar normelor clementare ale bunului simț.

Se spune acolo, și cînd nu se spune deschis, se insinuează, că aproape întreaga mea activitate publicistică „se sprijină din plin pe o flagrantă lipsă de informare și de adevăi”. „Dezinformat și răuvoitor (căci acesta este termenul exact), Fănuș Neagu (...) în termeni de o vulgaritate devenită «stil», în cronicile sale sportive varsă venin pe nări, cum am spus, potrivit unei logici și unei morale pe care i le cunoaștem prea bine”.

Săniuța de argint — bineînțeles, pe partea ei lemnoasă ! — este, așa cum susține Curajosul neiscălit, „o competiție pentru copii și școlari care urmărește să dezvolte gustul pentru mișcarea în aer liber, folosind o pistă care se numește pur și simplu derdeluș”. Pe partea de argint, vin și întreb, cine-l împiedică pe organizatori să amenajeze o pistă specială, asemănătoare celorla pe care se desfășoară marile concursuri ? E limpede ca bună ziua că eu și numai eu îi împiedic.

La Campionatele europene, dacă anonimul din *Scinteia tineretului* l-a urmărit la televizor, cei mai mulți concurenți nu erau octogenari, aveau exact vîrsta cînd deprinzi „gustul pentru mișcarea în aer liber”, și nu erau toți din Alaska. Dacă Săniuța de argint ar fi organizată și în viață ca și pe hîrtie am fi avut și noi în Austria cel puțin un participant. Răuvoitor cum sînt, asta aș fi dorit, ca unul, doi, trei copii de-ai noștri să participe la Campionatele europene.

Și-acum, despre vulgaritatea devenită stil în cronicile mele sportive. Prima cronică sportivă am scris-o în coloanele *Scinteii tineretului*. A plăcut, și conducerea ziarului mi-a încredințat rubrica de sport. Timp de 3 sau 4 ani am publicat în *Scinteia tineretului* sute de articole pe teme sportive. Nimeni, niciodată, nu m-a acuzat acolo de vulgaritate. Cînd m-am mutat la *Gazeta literară* și apoi la *România literară* — Curajosul neiscălit trebuie să știe povestea — redacția *Scinteii tineretului* a încercat în repetate rînduri să mă aducă înapoi. În 1970, deci numai cu cîteva luni în urmă ! — la insistențele redacției am publicat în *Scinteia tineretului* cronici de fotbal și o suită de portrete intitulate „Idolii gazonului” care au fost încadrate — pot proba cu maldare de acte — la alineatele *calitate excepțională și spor de calitate*. Deci, cînd lucrezi cu mine și pentru mine ai spor de calitate, cînd pleci de la mine nu mai ai nici un spor.

Aprins de minie, Curajosul neiscălit mă acuză, între paranteze, de dăm și „aburi (știm noi ce fel ! ! !). Vreau să-i spun acestui munte de virtuți că nu știe totul despre mine. În comparație cu domnia-sa, eu sînt o groapă plină cu erori. La șirul de păcate pe care zice Curajosul neiscălit că le port în circă, trebuie să mai adaug următoarele : 1) am o rudă în străinătate, la Brăila. 2) am o rudă care n-a curățat zăpada din fața casei și-a fost amendată, 3) am iubit, fără știerea celor de acasă, o artistă de film de cinema și una de teatru, 4) am lucrat și colaborat la *Scinteia tineretului* timp de aproape 20 (douăzeci) de ani, 5) în tinerețe am fost dat afară de la *Scinteia tineretului* (pe vremea aceea lucrul ăsta însemna și exmatricularea din facultate).

Nu vreau să impresionez pe nimeni, dar după această a doua exmatriculare nu voi mai face niciodată cerere de reinscriere.

Fănuș NEAGU

P. S. Miine, imi cumpăr sînic, derdeluș, și vîrnă ca să particip eu la viitoarele Campionate europene, intrucit copii de la noi sînt angrenați în competiția de masă Săniuța de argint. Voi cîștiga precis pentru că sînt ajutat ; știu să lunec ca nimeni altul și vînt mi se dă din toate părțile.

F. N.

ROMANIA LITERARA

Anul IV, nr. 6 (122)

Săptămînal de literatură și artă editat de Uniunea Scriitorilor din Republica Socialistă România

Redactor șef : NICOLAE BREBAN

Redactori șefi adjuncți :

GABRIEL DIMISIANU, ION HOREA, NICHITA STĂNESCU

Secretar general de redacție :

GHEORGHE PITUȚ

REDACȚIA : București, 8-dul Ana Ipătescu nr. 15. Telefon : 12.94.44 ; 11.39.36 ; 12.74.26 ADMINISTRATIA : Șoseaua Kiseleff nr. 10. Telefon : 18.33.99 ABO. NAMENTE 3 luni — 28 lei 6 luni — 52 lei ; 1 an — 104 lei TIPARUL Combinatul poligrafic „CASA SCINTEII”