

eronica

săptămânal politic, social, cultural

Anul III, nr. 31 (150)

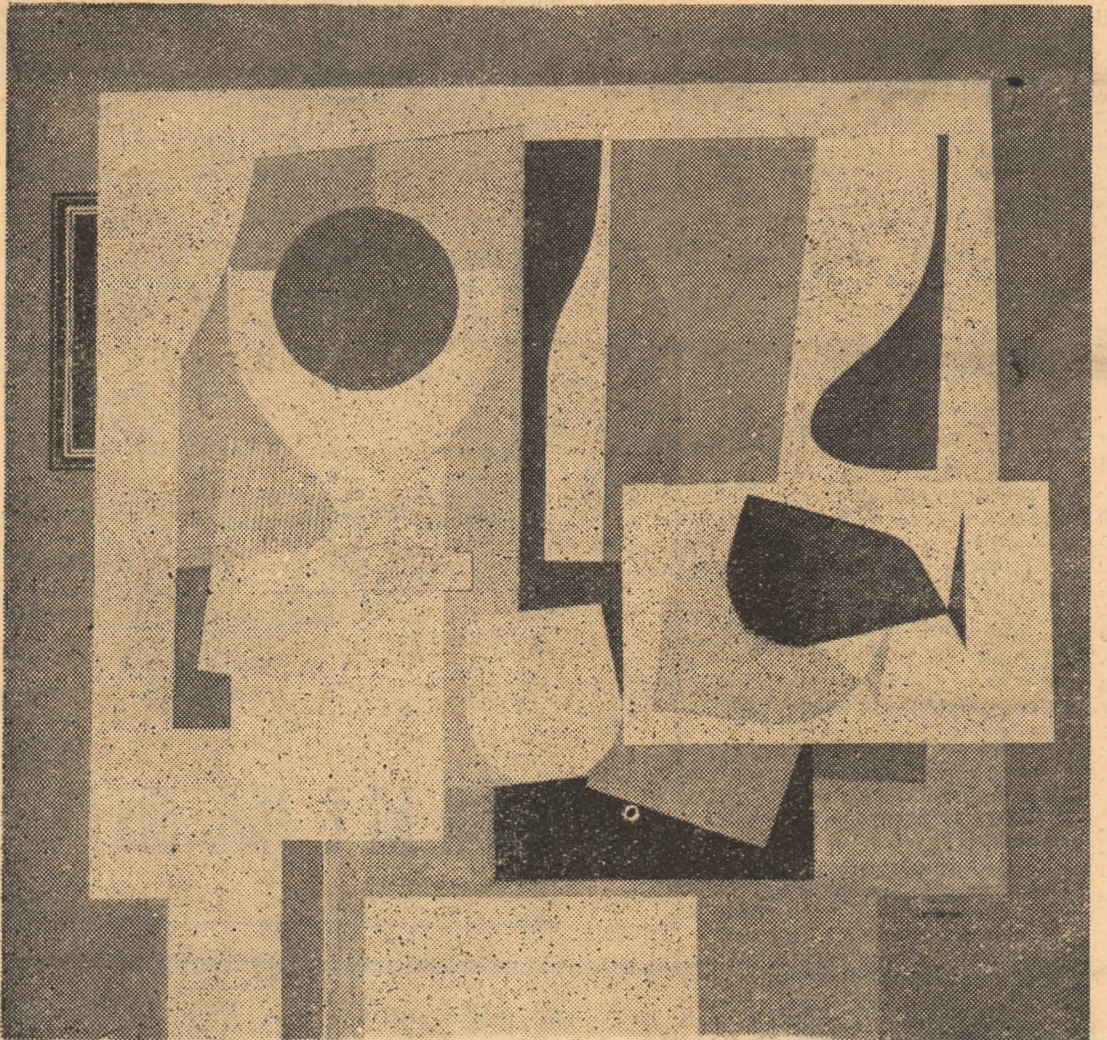
SIMBĂTĂ

21

DECEMBRIE

1968

12 pagini 1 leu



Lucrări de IOAN CHIȘU și IOAN GRIGORE (Blenala de artă plastică)

Pusă istoric-concret problema creației filosofice va releva acțiunea pozitivă sau negativă, stimulatoare sau frezmatătoare a unui șir întreg de factori sociali și psihosociale cum sînt: tipul de orînduire socială, clasa socială ale cărei interese și năzuințe le împărtășește filosoful, relațiile și contradicțiile sociale obiective care dinamizează dezvoltarea socială, disputele ideologice, stadiul de dezvoltare a științelor, matricea culturală specifică societății și națiunii respective, climatul politic intelectual și moral, nivelul general de cultură și gradul de libertate de expresie și comunicare spirituală. Personalitatea creatoare a filosofului — care este cel puțin tot atît de importantă ca și în cazul artistului — se exercită asupra unui material de fapte și de idei, de stări de spirit, (inclusiv spiritul epocii), de judecăți și prejudecăți, de tradiții și mentalități, de conduite și opinii, de aspirațiile epocii, zămislite, transmise și transformate într-un context social istoric determinat. Ansamblul condițiilor social-culturale și al celor psiho-sociale actuale împreună cu moștenirea ideologică a trecutului, reinterpretată și asimilată continuu și selectiv după criterii de valoare socialmente determinate, intervin în alegerea temelor de reflecție filosofică, în modalitatea principală de a le soluționa, în alitudinea expresă sau implicată față de problemele cardinale ale epocii, în concluziile social-politice formulate sau abia schițate de către gînditor. Căci, fiindcă într-o „baie” în mediul social și psihosocial în care trăiește filosoful nu-și va refuza „privilegiul” (în fapt îndatorirea) de a da expresie teoretică conștiinței de sine a epocii sale, a clasei sale, a națiunii sale. În însăși fuziunea intimă a operei filosofice vor intra, sub cele mai variate forme, uneori transfigurare, elementele și condițiile social-psihologice ale epocii în care autorul trăiește. Aspirația filosofică către universal și peren a fișnit și s-a bazat întotdeauna pe concretul social și psihosocial. Căci, problemele cardinale ale Umanității, implicate în orice sistem de gîndire filosofică, sînt — așa cum o demonstrează marxismul — în primul rînd ale unor colectivități sociale determinate și determinabile sub raportul caracteristicilor istorice, sociologice și psihologice ca și sub raportul esențial al sistemelor de valori.

Epoca actuală, a cărei principală caracteristică din punct de vedere social-economic și politic este trecerea revoluționară de la capitalism la socialism, este și sub raport filosofic și psihosocial o perioadă

DIMENSIUNEA PSIHO-SOCIALĂ A FILOSOFIEI

dă dintre cele mai complicate de ciocnire și schimbare radicală a sistemelor de valori, care sînt apărate sau respinse de clase sociale determinate. „Sistemul de valori acceptat de societate — spunea A. Schaff în comunicarea prezentată la Congresul de la Viena: „Marx și umanismul contemporan” — este produsul și expresia unor raporturi sociale definite, acestea constituind în același timp baza care garantează stabilitatea lor. Este suficient ca modul de producție să fie zdruncinat pentru ca să se producă repercusiuni privind acceptarea socială a sistemului de valori care îi este atașat și invers, schimbarea sistemului de valori admis se repercutează imediat asupra întregii vieți sociale”. Or, atît în schimbarea radicală a unui sistem de valori tradiționale, jucînd rînd de trînză în dezvoltarea socială, cît și în elaborarea și instituirea unui nou sistem de valori consecvent umaniste, un rol foarte important revine concepției filosofice, așa cum a dovedit-o nemuritoare opera marxistă și o probează în zilele noastre opera construcției socialiste.

Stringente nevoi și aspirații ale epocii contemporane, ale majorității covârșitoare a omenirii care luptă pentru progres social, pentru contracararea amenințării cu distrugerea atomică generală de imperialism, explică „renașterea” problematicii teoretice, filosofice, sociologice politice a umanismului în general, a celui marxist în special. Apare astfel de înțeles că tocmai în condițiile sociale obiective ale construirii unei lumi noi, socialiste, cu adevărat umane, filosofii marxisti și-au angajat și își reunește forțele teoretice în tratarea aprofundată a acestei teme în spiritul unei concepții autentice marxiste conținute în totalitatea operelor lui Marx, începînd cu manuscrisele economico-filosofice și terminînd cu operele de maturitate ale clasicilor. Desigur, aceste eforturi pot fi rodnice dacă unii filosofi marxisti vor reuși să se elibereze de o veche meteahină a „filosofiei exenetică”, care socotea că stabilirea adevărului se rezumă la cercetarea și extragerea sensului unor texte autentice și cu autoritate, la disputa pe marginea textelor.

Ca și cum adevărul ar fi dat în text iar filosoful n-ar avea chipurile altceva de făcut decît de a-l pune sub ochii contemporanilor și eventual de a-l comenta! Acest procedeu împinge spre scolastică și poate chiar oteri noi mostre de dogmatism.

Extrăgînd spiritul consecvent revoluționar și însușindu-și esența metodei materialist-dialectice și istorice, proprie concepției clasice, este preferabil ca filosofii marxisti să se simtă atrași către problemele vii ale realităților contemporane. Cu instrumentele teoretice și metodologice elaborate de marxism și perfecționate în cadrul marxismului, pot și trebuie analizate problemele omului din ziua de azi, care trăiește în condiții economice-sociale, politico-culturale concret-istorice foarte diverse și în rapidă schimbare. Atît în problemele cardinale ale umanismului, cît și în alte probleme teoretice de bază nu poate fi decît salutară integrarea organică în cadrul gîndirii filosofice a dimensiunilor sale sociologice și psihosociologice, care sînt întotdeauna vii, concrete, actuale.

În privința influenței gîndirii filosofice asupra conștiințelor și acțiunilor umane, rolul factorilor sociologici și psihosociale apare și mai tranșant ca avînd o pondere considerabilă dacă nu decisivă. Despre ce este vorba în esență?

În principal este vorba de faptul că valoarea unei gîndiri filosofice se poate aprecia după măsura în care ideile ei directorii se încorporează mai devreme sau mai tîrziu în spiritul epocii, influențază pozitiv conștiința comunităților umane, dinamizează acțiunea socială, politică, stimulează creația științifică, artistică, cultural-educativă, fermentează gîndirea creatoare, novatoare.

„Există sisteme filosofice — nota Dilthey — care sînt imprimate mai adînc decît altele în conștiința umanității și la care s-a recurs întotdeauna pentru a se face o idee despre filosofie” (Le monde de l'esprit, Aubier-Montagne vol. I, 1947, pag. 347). Unul dintre aceste sisteme filosofice este neîndoielnic marxismul, fapt relevant

(Continuare în pag. 11)

Petru Pănzaru

condiția romanului

Amatorii de butade ar putea spune că romanul, ca specie literară, a fost creat anume pentru a pune în încercătură pe teoreticienii literaturii. Romanul, nota nu fără o secretă maliție, un cercetător, Michel Raimond, e ca omul în filozofia existențialistă, — existența îi precede esența (Michel Raimond: *La crise du roman du lendemain du Naturalisme aux années vingt*, Paris, Librairie José Corti, 1966). Nu există astfel o definiție multumitoare asupra romanului, iar diferențierile operate între roman și alte specii literare înrudite ale genului epic, nuvela și povestirea sînt, îndeobște, superficiale, avînd,

cel mult o valoare utilitară și strict didactică. Nu ne duce prea departe, pe calea elaborării unei definiții, nici semantica cuvîntului. Ea ne convinge, mai de grabă că, în cursul multisecolarei sale evoluții, romanul a însemnat, adesea, altceva. Insuși apariția termenului în Franța secolului al XII-lea, în plin Ev Mediu, marchează o ciudățenie. Prin roman se înțelege, acum, o povestire adevărată sau imaginată, scrisă în versuri sau în proză, în limba romană, adică într-o limbă inexistentă, dar prin care trebuie înțelese limbile romanice derivate din latina vulgară. Un roman e, în orice caz, prin această caracteristică, o scriere accesibilă tuturor, spre deosebire de operele „culte”, „nobile”, scrise în latina clasică. Romanul deci, dacă mi-e îngăduită și mie o butadă, se naște ca roman populist și, pînă în epoca contemporană, una din trăsăturile sale distinctive este aceea că el răspunde nevoii de fabulație, de povestire, o năzuință străveche a imaginației omului. De aici, între multe prejudecăți ale teoriei literare privind romanul, să amintim una dintre cele mai stăruitoare. Romanul a fost considerat vreme îndelungată ca o specie literară inferioară dacă nu de-a dreptul neserioasă și frivolă, o specie căreia, de nenumărate ori — nu a trebuit să se aștepte apariția „noului roman” a „anti-romanului” — i s-a decretat moartea. Încă Boileau,

în dialogul său *Les Hères du Roman*, scrie ironic, după moartea domnișoarei de Scudery: „Enfin la mort l'a rayé du monde des humains / Elle est tous les autres compositeurs des romans”. Mefianța mentorului clasicismului francez față de „genul proteic”, era, de altminteri, firească. Nesupunîndu-se nici unei reguli, romanul nu putea apare, în ochii lui Boileau, decît ca o scriere minoră, hotică și hibridă.

Ceea ce teoreticianul clasicismului francez, și alții după el, au denunțat ca principalul neajuns al romanului, lipsa de reguli, devine, în evoluția acestei specii literare, o calitate. Profitînd de împrejurarea că nu e legat, prin nimic, nici de spațiu și nici de timp, romanul și-a luat față de spațiu și față de timp, toate libertățile. Dar nu numai față de ele, ci și față de conținutul operei literare. Romanul este, în același timp, confesiune și eseu, reflexie filozofică sau comentariu moral, document istoric sau anchetă socială. „Epicul pur — afirma polemic Mircea Eliade — este o prostie ca și poezia pură. O mare creație epică reflectează, în bună parte și mijloacele

(Continuare în pag. 9)

Traian Liviu Birăescu

jurnal

SFIRȘIT DE AN

Ultima lună, ultimele zile din acest an. Se consumă de întodeauna în iarnă și totul pare pur, asociat fiind cu zăpada proaspătă. Ești tentat să uiți tot ce înfășește demnitatea umană, tot noroiul imbroșcat peste ea, într-un colț sau în altul al lumii, amestecat nu o dată cu sînge nevinovat. Nu, sfîrșitul anului și nici zăpada lui nu pot acoperi moarte și nici disperare. Zăpada nu le poate acoperi, după cum nu poate aduce, o dată cu albul ei pur, libertatea celor asupriți și nici nu poate opri, prin frigul ei, glonțul care străpunge o Frunte de Om. Absurdul război din Vietnam continuă, în Nigeria moartea seceră, prin foame, copii și bătrîni, plutoanele de execuție își descarcă armele în carne de om, în nopțile Africii; străvechile popoare, ai căror înaintași au lăsat minuni în fața cărora ne aplecăm și astăzi, se amenință pe malurile Nilului și Iordanului; pe toate continentele mai există popoare oprimite ale căror gemete nu conțesc... Zăpada cu albul ei este nefolositoare, nu-mi poate alunga tristețea și îngrijorarea, nu-mi poate da acel calm în care să află răspuns la atît de banala întrebare: cum mintea și inteligența Omului, aceeași mînd care ne-a dăruit Pielă și Gioconda și aceeași inteligență care ne-a sedus cu Simfonia a IX-a, sau cu teoria relativității, poate să înfășească demnitatea umană? Nu, nu-i cred pe aceia care susțin, aducînd toate aceste argumente despre crimele omului împotriva umanității, că ființa umană, pe plan moral, n-a înregistrat nici un progres. Cred însă că ne-am apucat să cucerim cosmosul, înainte de a rezolva problemele „pămîntești”.

În acest an, al douăzecilea de la Declarația Universală a Drepturilor Omului, s-a continuat înfășurarea demnității umane, dar, în același timp, s-au înregistrat și pași siguri, de la un capăt la altul al lumii, spre aspirația cea mai legitimă și cea mai sfîntă, de împlinire și apărare a ceea ce numim Om și Demnitatea lui. 1968 se va înscris în istorie, cred, din această perspectivă, a imensei aspirații de îndăturare a tot ce ne poate transforma în neoameni, a tuturor uneltelor de distrugere a secolului nostru, asemănătoare, dar înfînit mai cumplite ca cele pe care le întîlnim în istorie și le spunem închizițiile sau altfel.

Nu, optimismul nu mi-a venit niciodată de la anotimpuri, de la podoabele lor. Iarna nu reușește, ca și acum, la sfîrșit de an, să mă învieze prin răceala ei. Optimismul mi-a venit întotdeauna de la Oamenii, în care n-am să pot nici o clipă să nu cred: în rațiunea și în inima lor. Și în primul rînd de la Oamenii țării mele, care îmi dau certitudinea, prin tot ce înseamnă ei, că pe toate meridianele sînt Oamenii, zeci și zeci de milioane care gîndesc asemenea lor, la Demnitatea Omului. Pentru că nu faptele potrivnice care s-au consumat în lume în acest an și pe care cu toții le știm, nu ele vor lumina istoria, ci această sfîntă aspirație a omului de a fi tratat ca Om, de a fi respectate toate gîndurile lui de omenie, oriunde s-ar afla, de orice limbă, neam sau rasă ar fi.

Cred că tot ce este potrivit omului se va lăsa ca drojdia la fundul istoriei și cred că în nopțile și zilele anului care va veni voi auzi din nou pașii Demnității umane, pe toate meridianele, îndreptați spre împlinirea ei.

Corneliu Ștefanache

M O M E N T

ȘTIINȚA ÎN VIAȚA COTIDIANĂ

Despre pătrunderea științei în mase se ocupă prof. univ. dr. Pavel Apostol într-un interesant și documentat articol din „România liberă”. Pătrunderea științei în mase nu trebuie privită numai sub aspectul difuzării cunoștințelor, ci și sub acela al aplicării lor. Prin urmare, titlul mai potrivit al articolului citat ar fi: Știința în viața cotidiană. În adevăr, exemplele citate de autor deschid o perspectivă, dacă nu înedită, cel puțin neglijată în soluționarea diverselor activități cotidiene specifice aglomerațiilor urbane. Discuțăm mult despre electronică, cibernetică, despre automatizare, dar în rezolvarea celor mai prezente cerințe ale activității zilnice (transport în comun, aprovizionare, culegere de informații etc. etc.), se consumă încă inutil o mare cantitate de timp, — timp social ireversibil și nerecuperabil. Iată un domeniu în care mai avem multe de făcut. Cine trebuie să ia inițiativa, însă? Noi credem că nu numai oamenii de știință, ci și organele direct interesate.

TRAVESTI LITERAR

În „Informația Bucureștiului”, citim o... informație, bineînțeles, intitulată „Travestiri în familie”. Aflăm de aici că un profesor joacă rolul Afîmteii (sic!), iar fiica sa pe acela al lui Vasiliță din piesa „Ochiul babei” prezentată la Bienala amatorilor de formație artistică din Frumușica (Botosani). Foarte interesant. Totuși autorul citatei știri își dezinformează cititorii atunci cînd recomandă piesa drept „dramatizarea povestii (sic!) lui Creangă „Ochiul babei”. Vom preciza deci că la mijloc este mai curînd un... travesti de istorie literară deoarece: 1) Creangă nu a scris nici o poveste cu titlul „Ochiul babei”; 2) piesa cu acest titlu nu este o dramatizare, ci o comedie originală, datorată lui George Vasilescu; 3) Punctul de plecare al intrigii, dar numai acesta se află în cele cîteva pagini ale povestirii lui Ion Creangă: „Soacra cu trei nurori”. E bine să se știe și să se rețină corect informațiile de acest fel. Mai ales că ziarul se cheamă „Informația”.

FORMIDABIL!

„Formidabil” — anunță un ziar — „la ora aceasta a apărut Almanahul magazin”. Revista „Flacăra” de asemenea, consacră o casetă specială cu aer de seriozitate, pentru ca la sfîrșit povestea inclusă în chenar să se dezvăluie la fel de „senzațional”: a apărut almanahul „Flacăra”. Și au mai apărut, de asemenea, multe altele... O abundență de almanahuri, o

supraproducție demnă de un final de an avid să se... isprăvească, în sfîrșit „o lume de almanahuri!” — cum ar spune un glumeț sau un cititor îngoscat. Am numărat cel puțin 15 titluri... și investigațiile continuă! Dar nu aici e baful. În fond, să fie cit de multe (hîrtie avem berechet), dacă fiecare ar avea, cum se spune, un „profil” al său... Din păcate ele repetă, cu neînsemnate variații, aceeași formulă... Oare ceva mai multă fantezie a publicațiilor și a respectivilor redactori — unde s-ar putea... achiziționa?

UN TURNEU

Teatrul de Stat din Bacău desfășoară o bogată activitate în deplasare. De curînd a reprezentat și la Iași „Conacul singuratic” de Agatha Christie. Peste cîteva zile va juca, tot la Iași, „Micul infern” de Mircea Ștefănescu. Să recunoaștem că, în comparație cu Brecht, Ion Omescu și Ștefan Oprea — ale căror piese anunțate de afișele Naționalului în aceeași perioadă, pretind o anumită tensionare intelectuală a spectatorilor, reprezentările băcăuane apelează la dispoziția spre desindere și divertisment al publicului. Nu pronunțăm cuvîntul nepotrivit „concurență” — însă ne gîndim că o mai judicioasă armonizare a repertoriilor de turnee devine tot mai necesară.

În orice caz, spectacolului „Conacul singuratic” îi vom recunoaște calitățile de profesionalitate, dar numai parțial. De pildă, dacă am apreciat interpretările lui N. Roșioru (maiorul Metcalf), Florin Gheuca (Paravicin) sau a lui Andrei Ionescu (Giles Ralston) nu ne imaginăm în ce mod se acceptă înlocuirea în spectacol a unui actor ce deține un rol principal (Ovidiu Schumacher) cu un interpret ce ar putea cu îngăduință să joace același rol într-un ansamblu de amatori (Const. Constantin).

Nu e vinovat actorul, nici că e distribuit într-un rol care nu-i convine, nici că e obligat să facă o adevărată „tur de forță” spre a memora și a debita un rol într-un timp extrem de scurt. Se impune însă mai multă exigență artistică din partea celor care acceptă dublurile și permit improvizația chiar și în cazul turneelor.

N. Irimescu

SĂPTĂMINA LITERARĂ

Frecvent în universul poetic actual, motivul pămîntului bătrîn, al copacului, al cîmpiei dezvăluite, fără a forța demonstrația, o atitudine existențială comună generației tinere, care merge spre o tematică tensionată, cu iradierii filozofice. Lirica peisagistică, de pildă, a depășit cert limitele pitorescului, susținîndu-se nu prin tehnica picturală, prin metafora ornamentală, ci prin deschiderea largă spre valori subtextuale: dezvă-

luirea unei experiențe de viață. Astfel, Olga Caba solictă peisajul ca pretext descriptiv pentru adînciri în ideatic. Tablourile sale (Zodia, Unu, România literară), percepute cu simțuri dilatate, ceea ce le conferă rezonanțe cosmice, constituie cadrul unei mișcări sufletești. Pentru Miron Scorobete (Reînviere, România literară), aflat sub influența folclorului magic, sosirea cocorilor în peisajul rural se transpune într-un moment simbolic. Purtîndu-l spre hotarul nelămurit al misterului nașterii, apariția lor îl face pe poet să audă voci tainice, supraindividuale.

Psalmul lui C. Abăuță („7. omul: / din umbra copacului trage țîrîna / și e ca o lăsară de sînge”, R. L.) poate deveni motto pentru un anume tip de poezie parabolă cultivată la noi, construită pe idei regizate cu îndemîinare. Creatorii ei relevă o zestre ancestrală, sedimentată adînc. Din acest depozit instinctual străvechi se iscă în poezia lui Ion Sofia Manolescu (Echinnox, R. L.) un dialog între forțele tainice din univers și cele din propria-i ființă, tulburător prin cadența sa aspră și printr-o undă de tristețe desprinsă din teluric. Iosif Naghu (Xenofon, IX. R. 1.) se dovedește a fi tănuitorul unei memorii cu rădăcini într-un îndepărtat trecut istoric. Un tablou de luptă, trînt de cine știe ce generație anterioară, este reînviat în vers cu intensitate de viziune lăuntrică.

În strînsă apropiere cu motivul țîrînei se află repetata invocare a mamei, cuvînt cu puteri magice care simbolizează legătura cu pămîntul, amintind versul lui Blaga despre pîrîntii coborîți în lut: „Ei vor să fie rădăcinile / prin care ne prelungim pe sub pămînt”. Prezența mamei exprimă dorința expansiunii în timp și spațiu a poetului, o revenire în geneză semnificînd întoarcerea din maturitate din nou spre copilărie. La Gh. Anca (Ne aplecărăm... R. L.) mama, surorile, frații se tălmăcesc ca tot atîtea legături cu o lume rustică de senzații primare, din care alunecă treptat, poetul mărturisindu-și încordată și neliniștit, în imagini întunecate, un început de înstrăinare nedorită. Răscolind cenusă războiului, debutantul Ion Mărșineanu are prilejul să re-desiepte din amintiri chipul mamei (Ita. Tribuna). Noșind într-un vers eliptic ce trădează încordări interioare tablouri calchate de dramele și spaimalele trecutului, pentru poet moartea tragică a acesteia semnifică o curmare bruscă a ciclului vital. Uneori însă desî contactul autentic este exprîmat categoric, metafora ostenește prin tenta discursivă datorată unui verbiu nestăpînit. La Ion Nicolescu (Cavaleria Română, R. L.) tema e net superioară expresiei, poetul nereușind să se sustragă gestulației retorice.

Ioana Cosmin

CASA DE CULTURĂ A TINERETULUI ȘI STUDENȚILOR

Duminică 22 dec. ora 20: concert de muzică „beatles” prezentat de formația „Roșu și negru” în sala de spectacole.

Marti 24 dec. ora 20: seară de dans la Student club bar.

Miercuri 25 dec., ora 20: concert coral prezentat de formația corală „Inimioșii” a Conservatorului de muzică „George Enescu” la Clubul artelor.

Joi 26 dec., ora 20: seară de poezie cu grupul „Alfa” format din Daniel Lascu, G. Lupu, N. G. Mărășescu, Emil Nicolae, C. Popel și M. Ursachi la Clubul artelor.

Vineri 27 dec., ora 20: expoziția de pictură a studentului Mircea Boiță de la Facultatea de arte plastice Iași, la Clubul artelor.

Sîmbătă 28 dec., ora 20: seară de dans pentru elevi în sala de dans.

Duminică 29 dec. ora 20: preludii la revelion la Student club bar.

ACTIVITĂȚI ALE CERCURILOR:

Arte plastice, joi între orele 18—22 și duminică între 10—14.

Foto, marți și vineri între 18—22.

Radio, miercuri și vineri între 18—21.

Dans modern, marți și joi ora 20.

Cineclub, zilnic între 18—22.

Cenaclub literar, duminică la ora 10.

OPERA DE STAT IAȘI

Opera de stat din Iași prezintă, miercuri, 25 decembrie 1968, o nouă premieră. Este vorba de opera MIREASA VINDUTĂ de Smetana.

Conducerea muzicală — Cornelia Voina, regia artistică — Dumitru Tăbăcaru, scenografia — George Dorosenco, maestrul de cor — Anton Bișoc, maestrul de balet — Bela Balogh.

Din distribuție fac parte: Zvetlana Ionescu, Bernadeta Simon, Ion Iorgulescu, Dumitru Popa, Nicolae Sasu, Laurian Nicolau, Octav Ambrozie, Nicolae Prescornișoiu, Ion Prisăcaru, Bruno Ghiuc, Maria Toma-Ioanișescu, Ileana Cojocaru, Gheorghe Bădulescu, Visarion Huju, Lidia Rusu, Sofia Chivu.

Pe scena lirică ieșeană vor mai fi prezentate în zilele următoare spectacolele:

— SINGE VIENEZ de J. Strauss (sîmbătă, 21 decembrie, ora 19,30 la Casa sindicatelor);

— COASTA DIAVOLULUI ȘI POVEȘTEA SOLDATULUI — spectacol de balet (duminică, 22 decembrie, ora 19,30, sala Teatrului);

— TRAVIATA de Verdi (duminică, 29 decembrie, ora 19,30, sala Teatrului).

SPORT

CE MAI DORESC IEȘENII

Cînd vine vorba despre sport, ieșenii sînt gata să mărturisească o serie întreagă de dorințe. Subiective la început, dorințele acestea se suprapun într-un stoc la un moment dat destul de apreciabil.

E plăcut să ai dorințe. E un semn de sănătate. Care e prima? Vai, dumezeule, dar sînt atîtea! Iată, de pildă, ieșenii tre-

cuti de prima tinerețe își amintesc (de parcă ieri a fost) de niște meciuri de hochei disputate pe gheața ștrandului, mai în jos de Palat. Palatul a rămas, ștrandul a rămas și el, gheața se mai găsește dacă anotimpul binevoiește s-o aducă, numai de hochei nici urmă. Iașul e lipsit de un spectacol încîntător, eventualele talente rămîn nedescoperite, filigranele patinelor rămîn nescrie. Deci ieșenii doresc hochei. Fie și pe un patinoar artificial.

Stadionul din Copou are o pistă acceptabilă. La urma urmei, pe o astfel de pistă se pot doborî și recorduri. Dar pentru aceasta e nevoie de concursuri și concursuri atletice nu se prea fac. Mă gîndesc la îmbinarea unor reprezentații fotbalistice cu alte reprezentații, atletice. Înaintea meciurilor de divizia A și în pauza lor, publicul

ar avea prilejul să facă cunoștință cu atleții. Ar fi o cunoștință care ar face plăcere și unora și altora. Deci ieșenii doresc atletism, fie și de performanță.

La meciurile de baschet și volei (și ce voleibaliste avem la Iași!), ne înghesuim cu stoicism într-un hangar de scîndură. Stăm spînzurați de pereți pentru a lăsa puțin loc și jucătorilor pentru că, orîșicît, li se cuvine și lor ceva loc în arenă. Ne călcăm pe pantofi, facem cîrcei și ne aciuăm sub scaunul sus-pus al arbitrului, vîsînd la o sală vastă, încălzită, cu tribune și vestiare, de mare capacitate și atracție. Deci ieșenii doresc o sală de sport.

Ce mai doresc ieșenii? Poate concursuri hipice, poate curse cicliste și automobilistice. Pentru că e plăcut să ai dorințe. E un semn de sănătate.

Andi Andrieș



CITIȚI ÎN NUMĂRUL VIITOR PAGINILE SPECIALE INTITULATE

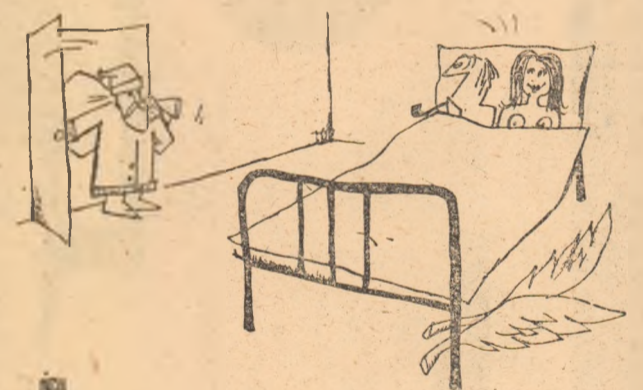
„O DATA-N AN E ANUL NOU!”



* parodii * răvașe *



* epigrame * caricaturi *



„O DATA-N AN E ANUL NOU!”

Îmbătrânirea : un flagel ?

Se pare că în ultimii ani omul „și-a adus aminte” că față de tot ce creează în toate domeniile de activitate, perioada de existență în care se poate bucura de munca lui și de imensele comori ale artei materiale și spirituale este prea mică. Mulți, confundând noțiunea de existență biologică cu cea de viață biologică activă, se antrenează în discuții privind prelungirea vieții peste 100 de ani, deși nu s-a rezolvat încă problema ca viața pe care o trăim, cifrată în jurul a 65-80 de ani, să fie ordonată de așa manieră, încât partea ei activă să fie mult mai mare decât în prezent.

S-a afirmat că „în anul 2020 francezii vor trăi 130 de ani”. După părerea mea, este o afirmație lipsită de un suport științific, așa putea spune de-a dreptul fantezistă. Mă sprijin când afirm acest lucru pe opinia marelui savant Alex Comfort care afirma că prelungirea vieții este „cea mai veche și cea mai insesizabilă dintre ambițiile umane”, cit și pe rezultatele deosebit de palide obținute până acum în acest domeniu. Există însă și o serie de entuziaști, chiar din rândurile oamenilor de știință, ca Hans Selye, V. A. Engelhardt ș.a., care consideră acest lucru posibil și chiar într-un timp relativ scurt.

Prin prisma celor afirmate se desprinde ideea că viața omului actual trebuie studiată sub două aspecte, și anume: combaterea cauzelor îmbătrânirii la vîrsta medie pe care o trăim în prezent și posibilitățile prelungirii acestei vieți. Problema care se pune este de a scurta cât mai mult și de a ameliora pe cât este posibil acea parte finală a vieții, aceea stare de „existență” inactivă în care fenomenul implacabil al îmbătrînirii schilodește, urîțește și descompune fenotipia, modificînd astfel și genotipul. Studiile efectuate de către Brown Séquard, Alex. Bogomolet, Mecinicov, Alexis Carrel, Gerhart Domagk, soții Hackmann, Alban Becker, Löbel, Hans Selye, cit și acele efectuate în cadrul institutului „Dr. C. I. Parhon” din București sub conducerea prof. dr. Ana Aslan dovedesc interesul oamenilor de știință pentru această problemă. Aceste studii ce au un caracter profilactic s-ar rezuma la următoarele:

- injectări cu extract testicular (B. Séquard, 1889) sau grefe de testicule de maimuță la om (Voronov, după 1945);
- dezinfectarea intestinului gros infectat de către floră microbiană sau chiar extirparea lui parțială (Mecinicov);
- folosirea produsilor ferici și a vitaminelor de tip DHT în scopul opririi calcifierii țesuturilor articulare, pulmonare, arteriale și renale (H. Selye);
- combaterea tendinței de sclerozare a țesuturilor conjunctive (Bogomolet);
- folosirea unui tip de antibiotic, denumit Debenal, în scopul reversiei unor procese chimice considerate ireversibile care duc la degradarea țesuturilor ectodermice, ca: pielea, părul, cristalinul ochiului (G. Domagk și soții Hackmann);

- produse chimice cu rol ameliorator în cazuri de arterioscleroză, hipertensiune, insuficiență cerebrală etc. (A. Becker și Löbel);

- produs chimic cu efect biocatalitic asemănător proceselor oxidoreductoare din celulă: Gerovitalul (A. Aslan).

Dintre toate metodele și produsele citate, se crede că Gerovitalul prezintă cel mai mare interes.

Cercetările efectuate privind împiedicarea apariției îmbătrînirii, încetării și scurtării ei s-au dovedit a fi deosebit de complicate. Spun acest lucru pe motivul că îmbătrînirea

nu se face simțită uniform la o anumită vîrstă, la diferite grupe de oameni, rase, sau popoare. Îmbătrînirea este un fenomen strict individual, determinat fiind de un întreg și complicat complex de factori, o variație individuală în contextul unui proces general. Se știe că sînt indivizi care se simt bătrîni la o anumită vîrstă, în timp ce alții, de aceeași vîrstă cu ei, sînt și se simt în deplinătatea puterilor. Sînt cazuri de indivizi care, deși nu arată a fi bătrîni, îi dai seama de acest lucru după cum aceștia gîndesc, judecă sau se comportă în societate.

Un factor care duce la o îmbătrînire prematură este starea psihică a individului care, de la o anumită vîrstă, mă refer la organismele normale, este subordonată total individului. Insuccesele repetate, persecuțiile, neînțelegerile din familie, insuccesele de la locul de muncă constituie tot aștea motive de îmbătrînire. Calamitățile naturale de mari proporții: cutremure, inundații, erupții vulcanice, incendii catastrofe, războaie etc., luate sub raport psihic, pot declanșa în masă procesul de îmbătrînire. Nu trebuie să uităm că lipsa unor condiții social-economice echitabile, urmare a „îmbătrînirii” modului de producție, a relațiilor de producție, cit și a celor sociale în general, poate duce la îmbătrînirea psihică a indivizilor ce formează gruparea respectivă, dar totodată la o întinerire a conștiinței sociale, la o trezire la viață.

Un alt factor care influențează apariția și ritmul în care se desfășoară procesul de îmbătrînire este cel material, condițiile sociale sub aspectul lor material în care se naște, crește și se dezvoltă fiecare individ. Hrana sub aspectul calității, cantității și compoziției ei, îngrijirea medicală sub aspect profilactic și curativ, igiena generală etc., au o mare influență asupra procesului de îmbătrînire. Un individ care va consuma zilnic în jurul a 2.500 calorii rezultate din carne, uleiuri vegetale, pește, brînzeturii, fructe, legume, sucuri de fructe și nu va face exces de băuturi alcoolice și tutun, se va simți mult mai bine și va îmbătrîni mult mai tîrziu decât un altul care nu urmează acest regim. Dezvoltarea medicinei, a rețelei medicale, tratarea sau eliminarea unor boli cardio-vasculare, a cancerului, t.b.c.-ului etc., ar contribui la mărirea duratei de viață a indivizilor, la amînarea procesului de îmbătrînire calculat pe ansamblu.

Procesul de îmbătrînire, nu este determinat de climă, rasă, grad de civilizație, însă poate fi influențat sub raportul apariției, a ritmului de desfășurare, cit și a perioadei pe care se poate întinde. Toți îmbătrînim, dar fiecare îmbătrînește singur, fiecare are o bătrînie, la o vîrstă determinată de un mecanism pe care-l poartă fiecare individ și asupra căruia factorii citaiți, sau chiar alții, îl pot pune în funcție mai devreme sau mai tîrziu, iar dacă l-au pus, îl pot accelera cu ritmuri diferite.

Dar să vedem ce reprezintă îmbătrînirea ?

S-ar putea afirma că fenomenul îmbătrînirii este un proces de stagnare treptată a unor funcții, dar și rezultatul unor erori, interferenți, suprapunerii sau inversării de funcții. Toate acestea fac ca omul să nu se mai simtă în deplinătatea puterilor sale, verticalitatea perfectă a mersului cedează, părul se rărește și cade, văzul și auzul cedează, mușchii limbii devine mai puțin flexibili, piciorul nu „calcă”, ci „pășeste” etc. Aceasta este ceea ce se poate vedea — fenotipia organismului, — căci ceea ce nu se vede — genotipul, — cit și organele și aparatele interne nu se deosebesc prea mult, bineînțeles printr-o prisma anatomiei, structurii și funcției lor.

Ipotezele cu privire la cauzele care declanșează acest proces al îmbătrînirii sînt multiple. Așa, spre exemplu, „teoria membranelor” susține că pe măsură ce membranele celulare, aceste „filtre biologice selective”, se învechesc, fenomenele și procesele biochimice ce au loc în citoplasmă se modifică, se abat de la normal, dînd naștere unor procese care concurează la îmbătrînirea organismului respectiv.

Legat de această primă ipoteză se cunoaște în prezent cea formulată de Macovski, care susține că natura viului este în funcție de biostructura conținutului intracelular, conținut caracterizat printr-o structură specială care se destramă o dată cu moartea, punînd în libertate componentele din care este alcătuită. Această structură de natură biologică, și nu chimică, din protoplasmă, îmbătrînește cu timpul, determinînd o dată cu ea și îmbătrînirea celulei.

Prin urmare, o asemenea situație ar putea fi acceptată tranzitoriu. Este necesar a răspunde acestei noi probleme sanitare prin luarea unor măsuri hotărîte, prin crearea de specialități gerontologi. Altfel cum am putea face asistență calificată ?

Optica prin care nu puțini specialiști privesc gerontologia și geriatria (ramură a medicinei) este greu de explicat. Mă gîndesc la faptul că în țară nu există un serviciu specializat în afara „Institutului de Geriatrie București”; că la Iași, de exemplu, singurul centru universitar care, concomitent cu cercetarea, dă asistență medicală vîrstnicilor, s-au realizat cîteva lucruri, cu foarte mare greutate. Este nevoie oare să demonstrăm un lucru deja demonstrat? Populația vîrstnică a crescut numeric și va crește meru pentru că statul nostru socialist creează condiții de viață din ce în ce mai bune. Nu este normal oare a ne gîndi ce vom face cu bătrînii ?

Orașele mari creează condiții deosebite de cele existente în trecut; locuințe tip (blocurile) traumatizează oarecum prin lipsa grădinii, curții etc. pe care bătrînii s-o îngrăiesc după ieșirea la pensă. Viața citadină, toldeana mai agitată, nu lasă timpul necesar tînerilor anghenați în diverse activități să se preocupe de bătrîni sub aspectul întreținerii unei cointeresări spirituale comune, a unor preocupări comune concrete. Sentimentul de inutilitate dăunează bătrînului ajuns la o vîrstă înaintată (de cele mai multe ori cu o sănătate bună datorită celorlalte condiții create, condiții de viață și de asistență medicală în general).

Ne întrebăm atunci ce trebuie făcut pentru a menține „tonusul psihic” și optimismul atît de necesar unei vieți lungi în sensul cunoscut, acela de „a da viață anilor”.

Cred că o rețea gerontologică specializată ar putea în mare parte rezolva și această problemă. O consultație la cabinetul de medicină internă care dă asistență preferențială

Trebuie cunoscut însă un lucru, și anume că pentru a se ușura elucidarea problemei privind îmbătrînirea și prelungirea vieții, era necesar în primul rînd să se știe dacă celulele corpului au o viață și o capacitate de a se înmulți nelimitate. Cercetările efectuate au dovedit că celula este muritoare, iar înmulțirea ei — limitată. S-a constatat că o celulă normală poate trăi și se poate înmulți în mod normal o anumită perioadă de timp, după care diviziunea poate continua, însă rezultatele sînt cu totul altele.

La oamenii sănătoși, pînă la o anumită vîrstă, metabolismul este coordonat în mod regulat. Deci, apariția acestor microdefecțiuni, sau chiar macrodefecțiuni, în procesul de fabricare a proteinelor, materia de bază a procesului de metabolism și care duce cu sine la modificarea enzimelor constituie cauza îmbătrînirii și, în ultimă instanță, a morții celulei, a organismului.

Din cele menționate se desprinde ideea că viața celulei, capacitatea ei de a se reproduce, cit și metabolismul ei normal sau chiar anormal sînt „dictate”, determinate de o sursă existentă în mod obiectiv în fiecare celulă, respectiv nucleu, și care de regulă este mereu aceeași. Această sursă este de natură genetică și constituie în totalitatea ei materialul genetic caracterizat printr-o compoziție și structură bine determinată (ADN — acidul dezoxiribonucleic).

Dacă viața fiecărei celule este determinată, sub raportul „vîrstei cronologice” și a celei „biologice” de materialul genetic (ADN) care trece și se multiplică în timpul diviziunii celulare în mod egal în cele două celule fiice rezultate și tot așa mai departe, neintervenția vreunui factor modificator pe traectoria acestor diviziuni va face ca „vîrsta biologică” a celulei respective să corespundă celei „cronologice”, și anume, organismul să moară fără să fi îmbătrînit. Aceasta ar fi „celea ideală”. Realitatea este însă cu totul alta. Celulele, organismele trăiesc în anumite medii, sub influența diversilor factori care pot fi favorabili, indiferenți, defavorabili sau chiar nocivi.

După savanții Orgel și Hayflick, acești factori (mă refer la cei defavorabili și nocivi) pot produce defecțiuni, erori în sursa genetică — la nivelul ADN-ului — erori care vor avea repercusiuni asupra desfășurării normale a proceselor biochimice, a fabricării normale a proteinelor și respectiv a enzimelor. Aceste „greșeli de comandă”, urmări ale modificărilor survenite la nivelul surselor, denumite mutații și care pot fi viabile sau letale, înmagazinîndu-se din ce în ce mai mult în organism ca urmare a multiplicării lor în progresie geometrică (mă refer la cele viabile), vor duce cu timpul la alterarea funcțională a organismului, la dezechilibrarea lui, la îmbătrînire. Apariția mutațiilor letale care pun capăt unor șiruri de diviziuni celulare sau chiar vieții întregului organism, nu fac decât să accelereze și să adîncească acest proces de îmbătrînire.

Procesul vieții fiecărui individ, cu părțile lui componente, sînt determinate genetic; fiecare individ poartă moștenit de la părinți programul vieții sale sub aspectul ei calitativ și cantitativ. Datorită însă faptului că omul își trăiește viața din momentul concepției sub formă de primă celulă (zigotul) și pînă la maturitatea și moartea sa (Întreaga sa ontogenie) într-un anumit mediu, caracterizat prin prezența unui număr considerabil de factori, este firesc ca acești factori să influențeze, sau chiar din momentul acțiunii lor să determine această dezvoltare. Modificîndu-se astfel sursa, pe fondul determinismului genetic inițial (moștenit de la părinți) se creează un alt determinism propriu individului respectiv, fapt ce contribuie ca fiecare dintre ei să trăiască și să îmbătrînească după un „program” propriu.

Datorită faptului că bătrînețea apare pe nesimțite și nu în salturi, omul de obicei o suportă pentru că a fost educat s-o aștepte. Ceea ce se cere de la fiecare individ care nu vrea însă să îmbătrînească este lupta pe care trebuie s-o ducă împotriva acestui „flagel”, deoarece armele cu care putem lupta și care ne stau la dispoziție în momentul de față sînt mai numeroase ca oricînd.

dr. Corneliu C. Zolyneak

„a da viață anilor”

Paralel cu cercetarea cauzelor senescenței, problemă foarte complexă bineînțeles, să încercăm a reduce deocamdată „viteza îmbătrînirii”. Este posibilă rezolvarea unor asemenea cerințe legitime pentru ora prezentă, în afara existenței unei rețele de specialitate? Noi credem că nu. A aborda problema îmbătrînirii prin medicul de medicină generală înseamnă de fapt a diminua, în cunoștință de cauză, imperativul situației create prin creșterea numărului populației vîrstnice, care realmente ridică o nouă problematică sanitară.

Bineînțeles, pentru asigurarea cercetării și asistenței pe această linie este nevoie în primul rînd de luarea unor măsuri de ordonare și coordonare a unei rețele care deocamdată ar trebui specializată măcar la nivelul „Institutului de Geriatrie București”. Dar, aceasta n-ar rezolva decît parțial problema, printr-o instruire ce ar rămîne cu siguranță la suprafața nevoilor reale de cercetare și asistență medicală.

CEL
MAI
FRUMOS
CADOU

pe care-l puteți oferi
celor dragi il găsiți

IN LIBRĂRII !

Vi s-au pregătit pun-
gi cu cărți dintre cele
mai solicitate, albume
de pictură și fotografii,
reproduceri după opere

de artă celebre, stilo-
uri, discuri, iar pentru
copiii dv. cărți cu bas-
me și povești, jucării
variate, indigene și din
import, articole și po-
doabe pentru pomul de
iarnă etc. etc.

Vizitați zilnic libră-
riile !

publicitate
cronica

DIRECȚIA REGIONALĂ C.F.R. IASI

Pentru a facilita cu-
noașterea frumuseților
patriei și utilizarea plă-
cută a concediului de
odihnă, calea ferată
oferă următoarele a-
vantaie: BILETE DE
CĂLĂTORIE ÎN GRUP
la care se acordă o re-
ducere a taxei tarifare
ce poate ajunge pînă la
50 la sută.

BILETE DE CĂLĂTO-
RIE ÎN CIRCUIT

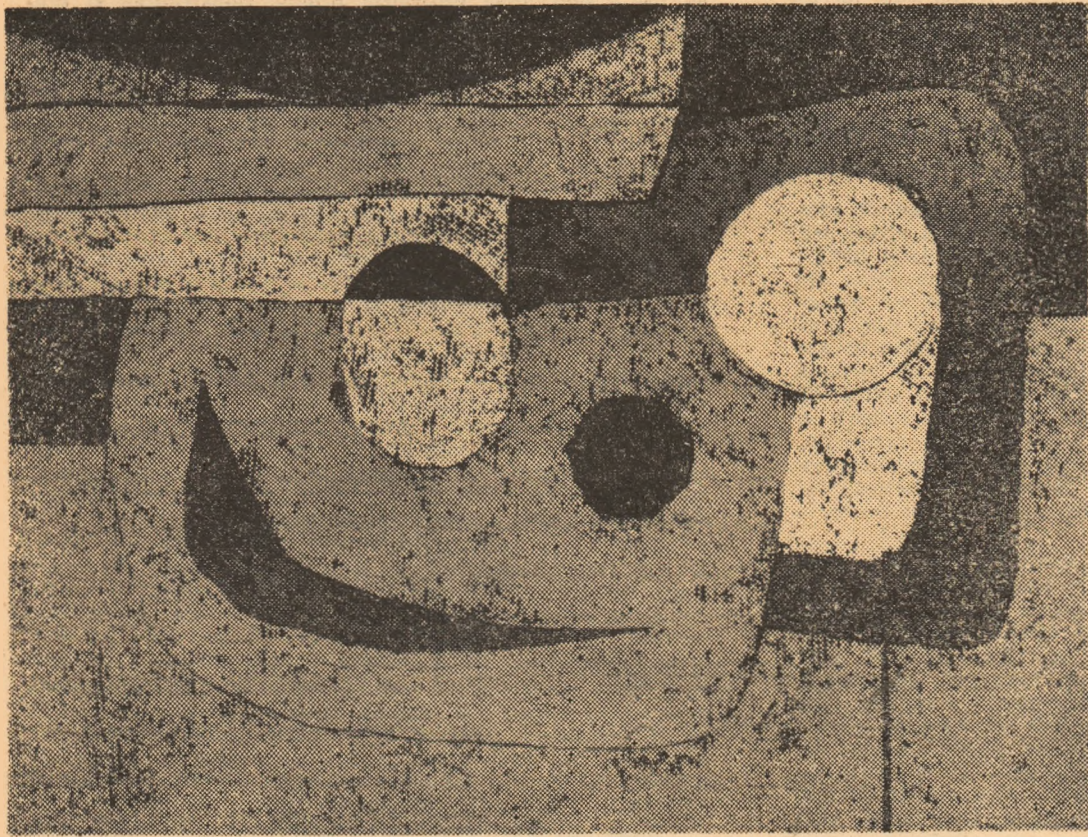
cu acordarea a 12 în-
treruperi în timpul că-
lătoriei, nelimitate în
timp, în cadrul termi-
nului de valabilitate a
biletului (care este de
una lună), modalitate
de călătorie avantajoa-
să sub aspectul costu-

lui intrucit, cumulin-
du-se distantele par-
cuse, rezultă o sub-
stanțială reducere a
taxelor tarifare.

Economisiți timp,
procurîndu-vă bilete-
le de călătorie pe orice
distanță de la Agenți-
ile de voiaj din Iași,
strada Lăpușneanu nr.
22, precum și de la cele
din orașele Birlad, Su-
ceava, Roman, Bacău.

Conf. dr. Gh. Crețeanu

Șeful Clinicii a V-a medicale — Iași



„Echilibru” —

compoziție de PETRE PETRESCU

IAȘI: ANUALA 1968

Expoziția din acest an este extrem de inegală. Se produce o selecție firească și sănătoasă a valorilor, încep să strălucească tot mai clar culorile învingătorilor.

Juriul a fost sever. În anii viitori sperăm într-o exigență și mai accentuată spre binele artei noastre.

Dacă ar fi să-i grupăm pe artiștii plastici după afinități, am începe cu elevii lui Tonitza; ei mărturisesc până azi afinitatea pentru maestrul lor. Așa, de pildă, Petru Hirtopeanu cu imaginile sale din Sighisoara, care revin în atenția pictorului sub o altă lumină, de înserare. Aceeși patină a luminii care agonizează, fără nici o strălucire, acoperă o „Scoarță moldovenească și flori”, în care păsările motivului popular ne amintesc stilizări persane și brncovești. Victor Mihăilescu-Craiu l-a înglobat în sinteză sa de tradiție și pe Luchian, dar sensibilitatea și tușa sa diferă mult în „Flori de toamnă” dens obiectuale, ori în atmosfera de lumină liric filtrată din „Cercad la Vărațic” — gusa care rezistă foarte bine lângă uleiuri. O altă lucrare a sa, de grafică, merită atenția Muzeului de istorie a literaturii, este vorba de „Vatra cu motorcel” o replică plină de farmec humuleștean la celebra „Bucătărie călugărească”. Eugen Ștefan Bouscă este un compozitor de mare fantazie în viziunile sale multiple asupra cetății de scaun a Moldovei, din care acum aduce un fragment intitulat „Iașul cu mere”. Ilustrațiile sale la Minulescu ni se par încă departe de valoarea ciclului eminescian. „Prășitorii” lui Mihai Căndraș sunt o reluare senlină, în tonuri roz, iar compoziția cu „Hribi” o demonstrație reușită de virtuozitate. Unul din meritele sale incontestabile rămâne acuarela, de la care au învățat Constantin Radinschi și Adrian Podoleanu. Măiestria în acest gen și-o demonstrează cu tristețea tonalității din „Iarna la Cierie”, „Dealul lumăriei”, „Pe inserat” și mai ales cu înclinația dramatică, aproape diagonală, a planului compozițional. În fața acestor imagini profund sensibile te cuprinde frica solitudinii. Călin Alupi organizează

zează dens, nuanțat spre tragic, pata de culoare din „Peisaj” și moartea „Tufănele”-lor, apropiindu-se ca factură de pictura lui Ghiță. În maniera sa optimistă, robust constituită și colorată în tonuri tari, ne încintă ochiul, de la distanță, lucrările lui Costache Agaiței „Panorama din Bucium” și „Merele” din natura statică. Cele „Două viori” ale lui Leandru Popovici sînt evident din lemn, cu oarecare rezonanță în culoare. Grigore Popovici expune două lucrări frumoase, date 1966.

O altă grupare ar începe cu Adrian Podoleanu care este veșnic nemulțumit de sine, înfrigorat asupra tehnicii uleiului așa cum bine se vede din „Peisaj în alburii”, o iarnă splendid pictată în manieră proprie, cu grisașe savante. Căutare este „Peisajul în brun” în care cu excepția primului plan opac, prea puțin gândit în compoziție, se rezolvă problemele complexe ale unei armonii monocromatice dificile. Cea mai frumoasă, echilibrată în construcție și culoare, rămâne „Fructiera” în albastru. Din acest grup de artiști ai generației mijlocii, care folosesc un filon sau altul al tradiției pentru a dezvoltă independent, original, valențele lor de expresie, face parte și Aurel Bălan, cu un remarcabil simț al frumosului ornamental, dovedit în dispoziția radiară a „Florilor albe” și în tonalitățile suplimentare bine vibrante, ori în valorățile greu de realizat în roșu și albastru complementare așa cum apar în „Peisaj”. Gruparea aceasta nu este deci structurată după vîrstă, ci după afinitățile pentru obiect și modalitățile accentuate individuale ale interpretării lui plastice. Pictorița Nicolina Bozga se dovedește hedonică în tratarea unor tinte ușor senzuale ale „nudului” dar mai ales prin voluptatea tonalităților de roz contrapunctat năstrucnic cu un verde mineral, în prim plan la un „Peisaj” bine adîncit în perspectivă. „Sibiul” lui Vasile Istrate este o construcție de rigoare germanică, văzută cu un ochi meridional, fără fantazia din anii trecuți. Dintre cei care compun pornind de la obiect, sau temă, de remarcabil Ilie Boca, abil în așezarea culo-

rilor în casete perpendiculare, accentuînd sumbru ruptura în „M-am gândit la Horia”. El știe să vibreze culoarea pînă la patima bronzului chiar în grafica efigiei intitulată „O muză”. Gheorghe Velea interpretează dramatic un „Peisaj” în care galbenul cîmpului este ondulat lin ca o oglindă pentru a reflecta un cerc de furtună sinelui, aproape negru. Merită menționați interpretii ai naturii ca Gh. Mocanu, „Ceata” lui fiind un peisaj de atmosferă autentică. Petre Buzatov, care face dintr-o „Inserare tăcută” un joc de pete de culoare densă, complementare, reflectate într-un cer care aduce lumina din planul îndepărtat și, în sfîrșit, Viorica Balan interesantă prin modalitatea ei de a desena în ulei „Toamna”, fără să picteze.

Portrețiștii și mai ales autorii de portret compozițional sînt foarte diferiți ca viziune, stil și tehnică de lucru, dar mai ales ca valoare. Dacă ne-am imagina o a treia sală aceasta ar fi dominată valoric de Dan Hatmanu, capabil de introspecții și analize ușor ligibile, într-o tehnică supusă virtualității. „Autoportretul” cu o figură răsturnată în planul doi este un mod de a spune că lumea aparține subiectului; în pictură ea poate fi interpretată multiplu, pictorul rămînînd mereu în picioare. Și mai este aici un pamflet ascuțit împotriva oratoriei, inclusiv în folosirea mijloacelor de expresie plastică. Dan Hatmanu dovedește din nou simțul autoironiei — ceea ușurință cu care se mișcă în lumea absurdului, și umorul său tandru privind un „Vechi cobzar”. Alături de el, un alt elev, la fel de independent, al lui Corneliu Baba este Francisc Bartok, adîncit acum în autoanaliză. „Autoportret” în roșu, pe fonduri cenușii, aduse pînă la perfecția patinei, ne trădează un suflet surprins, preocupat de explicarea unei tristeți, a sensului meditației la o vîrstă de cumpănă. „Arlechin”-ul alb, autoportret de adolescent melancolic, ne explică temperamental starea sufletească de mai trîziu. Artist talentat, neobosit în elaborarea paletelor sale, Bartok mai are un univers întreg de investigat. Interpretările lui dovedesc apropierea față de model, deși pornește de la o detașare dia-

metral opusă. Această intenție de a exprima cu tot dinadinsul voința subiectului convine temperamentului vulcanic al lui Nicolae Constantin. Pictor de fantazie și vivacitate, autor al unor portrete istorice cunoscute publicului, el vine în această sală cu ce i-a mai rămas de la bienală. Un portret al ziaristului Valer Mitru sintetic caracterizat, în culori dominate de roșu și două compoziții mărturisind sincer influențe bine asimilate, mai ales de la Chagall. Gh. Matiel este în progres vizibil, prin mesetșugul acumulat, prin aceea că față de factura lui Bartok el aduce un plus de culoare locală, de specific, evident în compoziția „Maternitate”. Dovește adîncime a analizei în „Portret”-ul de tîrîncă tîrîncă, unde surprinde o fizionomie contrariată, plină de neîncredere și chiar de o frică resemnată. Caracterizarea candorii este complexă și bine nuanțată. Ca tematică și sensibilitate specific națională se apropie de el „Portretul” semnat de Maria Lazăr, păstrîndu-și totuși un aer generic de asceză. Pictorița este gravă atunci cînd își împletește desenul portretelor cu firul de lînă al peneiului, muiat de obicei în seve vegetale. „Surorile” au tenta de suferință fizică, de foame disperată a anilor de secetă. Ochii sînt muribunzi. Un portret de atmosferă istorică încearcă Iulia Hăldulescu în „Țara lui Horia”.

Sala a patra ar aparține ornamentalistilor. Unii se revendică de la Matisse, alții din surse folclorice, sau pur și simplu din gustul jocurilor geometrice și al stilizării decorative. Dintre primii, Nicolae Matyus, nonfigurativ convins, ar avea dreptul să fie considerat și în grupul „abstracților”, dacă s-ar preta la speculație filozofică, dar el preferă să rămînă pur și simplu pictor. Este sincer cu culorile din „Grădina” și dominat de viziuni monumentale cînd imaginează „Dans popular”, „Căluți”, probabil sub influența ultimei sale lucrări — mozaicul de la Cotnari. Un alt îndrăgostit de culoare este Gh. Brădățeanu. El construiește riguros, conducînd cu siguranță seva coloră în „Arborele” istoric al Sucevei, desfășurare de vis albastru pe fond de pămînturi calde. Reușit este și antropomorfismul florii-fecioară din „Natură statică”. Ion Burdujoc, mult mai sigur acum pe mijloacele sale de compozist, a renunțat la lumină în favoarea unor geometrii monocrome, dar clar figurative în „Toamna” și „Peisaj din Săvinești”, numai în tonuri de roșu. Parcă s-ar mai cere temperat. Leonard Ghiță este furat de simetria „Stejarilor”, în negru și albastru, și de „Miracolul codrilor” pe care-i vede amplificați de ecou cristalizînd prismatic pe un cer verde, mai mult de grafică decît de pictură. Fără a dovedi o evoluție, Frăsina Vlad ne convinge din nou, cu panoul ei de pictură pe sticlă, că și-a păstrat naivitatea voită în „Meșterul Manole” și „Povestea porcului”. Dar neglijează unele suprafețe.

În grupul novatorilor care pornesc mai ales de la ficțiune, sau de la speculația abstract filozofică, s-au cristalizat câteva personalități. Altele rămîn încă nedefinite, fluctuante în sine și mai ales indescifrabile. Printre primii care reușesc frumuseți originale se impune acum Val Gheorghiu. El a cîștigat lumină și claritate, acuratețe în compoziția pelerinajului triplu intitulat „Unitate”, de o frumusețe stranie în alternanța tonurilor de verde-albastru-lila-gri pe un fond alb-opac, de porțelan japonez. Să fie oare de vină asimilarea desenului oriental, care l-a fascinat pe Manet, apoi pe Zola? Cred că o gestație mai îndelungată a compozițiilor, evitarea oxidării, grisașul mult mai atent, au ajutat mesajul să se purifice pînă la imaginea „Zburătorul”-ui. „Noptile de Sînzienă” sînt o replică nordică, reținută, la „Scăldătoarea din Alger”, și au calități apreciable de culoare. Nu străbat de nicăieri lumină de ultim plan și nici încercări de unghiuri prismatice, de aceea

imaginea suferă de o anumită apăsare. Ion Neagoe ar părea un poet al naturii privind „Pădurea”, dacă nu am ști că la aceste forme, perfect similare cu structurile vegetale vii, a ajuns prin experimentarea culorii în succesiunile ritmice, prin geometriile duse pînă la forme perfecte. Lucrarea este de o mare acuratețe a liniilor durabile. Mai ales alternanța de lumini din planurile doi și trei ne convinge de marile calități de colorist și compozist pe care le-a neglijat în mod paradoxal autorul „Nud”-ului îmbrăcat și cenușiu. Corneliu Ionescu și-a schimbat viziunea plastică aproape cu 180° față de lucrările pe care i le cunoașteam. O singură nocturnă, cu tonalități de Chopin al difuzului, nu ne poate convinge că în „Peisaj urban” este el. Vom aștepta cu încredere. Ionel Ginju reia detalii groțesti din desenul medieval (larve și viermi), colorează bine și transfigurează anecdotice o istorie hazlie cu popi de țară, bacante și soldați. Pretinzînd că face suprarealism, de fapt îl concurează, fără succes, pe caricaturistul distins care este C. Ciosu. Inteligență sculptoare și inventivitate frenetică, exprimate lapidar.

O atenție deosebită merită Dimitrie Gavrilean, personalitate aparte prin viziunea și măiestria sa picturală. El a asimilat sensibil o mare tradiție, a iconarilor Moldovei de sus, și a îmbogățit-o cu tehnica picturii în a cărei gamă sînt contopiți Dürer și Bosch, Breugel și Goya, reușind să desfășoare în fața noastră un univers al fantaziei populare românești de o culoare halucinantă. Nu ne putem opri aici la toate semnificațiile mitologice ale compozițiilor aproape perfecte care este „Vis de Anul Nou”. S-ar cuveni stăruit asupra sensului psihologic pe care-l are dublul portret „Fetița cu păpușa”, o fizionomie tristă și alta vesnic zîmbitoare. Deocamdată subliniem calitatea de culoare și desenul excepțional al lucrărilor de grafică „Inmormîntare la țară”, „Noaptea”, „Peștii” și celelalte, care relevă, sub o față necunoscută publicului, un pictor aproape desăvîrșit.

Graficienii consacrați își demonstrează aceleași virtuți ca și în expozițiile precedente, fără să vină cu prea multe argumente noi. Ne-a convins demult, și definitiv, prin virtuțile picturalității sale Ion Petrovici care expune acum „Seara”, „Natură statică”, „Flori”, „Peisaj”, „Compoziție” deopotrivă de încheiate ca desen și culoare. O prezență mai masivă decît de obicei are Petre Petrescu care demonstrează cu „Flori albe”, „Păsări de noapte” și mai puțin cu „Echilibru” o tehnică bine stăpînită, în consens cu școala lui Dorian. Zenaida Mădescu prin tuserile sale „Icar”, „Poem”, „Femei”, ne aduce aminte de tiparitele din lemn de tei de la mănăstirile ascunse în Carpați, de puritatea tipariturilor vechi. Desfășurarea liniilor pretinde monumentalitate, ca viziune și proiect. Mihai Mădescu are un unghi de vedere ascuțit dramatic, o acuitate de bisturiu în scena „Jocuri de copii” sau surprinzînd solemnitatea falsă a „Inghițitorilor de săbil”. Ștefan Holnog și Constantin Radinschi dispută problema încadrării acuarelei în desen (primul) sau a subordonării desenului față de fluiditatea culorii (cel de al doilea). Nu mai revin asupra pictorilor care expun și grafică, remarc doar senzația tactilă pe care o introduce în desen Ecaterina Petrovici prin „Compoziție”, „Case roz”, ca un tapet de moliciunea lînei pufoase. Theodor V. Moraru propune o viziune neobisnuită a treimii Horia, Cloșca și Crisan, dar nu găsește încă mijloacele plastice adecvate.

Sculptorii au și ei preferințe picturale. Doar Dumitru Căileanu se detașează printr-o sculptură al cărui gest ține de mijloace strict volumetriche. El a ajuns la o mare claritate și frumusețe înălțînd „Toamna”, o carlatidă românească de lemn. Și „Furca”, detaliu folcloric adus la forma monumentală, conține o

figură umană necenterizată în desen sau incrustație. Vladimîr Florea a reușit, în efortul de autodepășire, o splendidă „Adolescență”, puritate resemnată în fața unui destin de jertfă iminentă. Marea elocvență a acestei sculpturi în lemn poate fi asemuită cu aceea a portretelor de taciturne ale lui Corneliu Baba. Pe Iltimie Birleanu îl recunoaștem mai ales în vigoasă compoziție „Epilog 1907”, mai puțin în bronzul foarte pretențios al „Maternității”, sau în efigie „Doina”, care, micșorată de o mîle de ori, ar putea fi o reușită insignă a concursului internațional George Enescu. Profilul pur, frumusețea senlină a frunții lui Nicolae Bălcescu, sau Mihai Eminescu, au o anumită sfințenie înălțătoare, dar sînt prea liniștite, lipsite de zbuciumul genului, pe care Alexandrina Dumitriu nu l-a conferit eroilor săi preferați. Mai sînt în expoziție și alte portrete istorice bine realizate sub aspectul similitudinii, cu eficiență didactică-educativă, insuficient susținută de fiorul artistic. Dramatic, prin excesul de frământare al volumelor, ca o mască de teatru, este „Delavrancea”, frumos în înălțimea lui „Părvan”. Clemeht Pompiliu compune două frumoase capete de „Dac” și „Dacă”, într-o reușită a prototipului masculin și feminin, cu puritatea cerută de marmură. Troița lui Gh. Crișmaru, intitulată „1907” este o metamorfozare prea convențional-romantică și nu corespunde tensiunii intenționate. În lucrările de ceramică, Ion Antonică face din nou sculptură și reușește cu compoziția „Maternitate”, grup monolit, deși distinct. Lucreția Dumitrașcu expune două lucrări groțesti și un „Ecou” expresiv prin forma plastică și prin cromatica adecvată. Petre Nechita este de o fantezie burlescă atunci cînd compune „Petrecerea”, dar „Mireasa” este urită ca un robot. În expoziție mai figurează și un vitraliu de proporții reduse, frumos și semnificativ. Artiștilor decoratori le sînt necesare condiții tehnice elementare, un cuptor, unele moderne care întirzie să fie folosite la Iași. Se pierde astfel un filon folcloric bogat care s-ar cere valorificat grabnic.

O singură remarcă finală. În ultimii patru ani am asistat la căutări frenetice de limbaj nou, la experimente adeseori reușite. Cu această bogăție nouă se cere abordată mai curajos tematica majoră a omului contemporan, problematica adîncă a portretului, a dezvoltării unor relații sociale și etice noi. Publicul pretinde o gândire plastică fecundă în sinteze.

Radu Negru



FR. BARTOK: „Arlechin” (detaliu)



ION SĂLIȘTEANU:

„Compoziție”

BIENALA

Ideea organizatorilor bienalei de pictură și sculptură de a grupa lucrările în funcție de afinitățile stilistice poate că-l derutează pe vizitatorul deprins, de mulți ani, să-l regăsească pe artiști aproximativ în aceleași săli, pe panourile convenționale rezervate consacrarilor, promisiunilor, debutului îndoielnic. Dar calitatea unuia asemenea criteriu este că, astfel, diversitatea modalităților de expresie dobândește un sens concret, ea este demonstrată prin însăși prezența operelor de artă într-un context stilistic definit cu o anumită precizie. Ceea ce mi se pare aconstitui un din trăsăturile caracteristice ale actualei expoziții este tocmai adeziunea mai lucidă la o modalitate sau la alta, impresie accentuată în primul rând, cred, de această alcătuire mai clară a antologiei de opere de pictură și sculptură. Bineînțeles, însușirea mai mult sau mai puțin accidentală a unei direcții stilistice nu lipsește din expoziție; preluarea unor sugestii insuficient decantate (mai cu seamă din arta modernă universală) se răzbuună, însă, și senzația de epigonism mai stăruie în unele lucrări.

Mulți dintre artiștii al cărora prestigiu s-a constituit încă de multă vreme, mai ales cei din generația mai vîrstnică, se înfățișează cu o consecvență care e pilduitoare ori de câte ori ea urmărește adîncirea expresiei sentimentului sau a ideii. Maestrul Catargi aprofundează, de exemplu, o modalitate de construcție fermă, a unei arhitecturi lăuntrice riguroase; pictura lui se organizează pe o armătură puternică, ce subsumează toate impulsurile lineare unor direcții ordonate precis. Culoarea e, parcă, și mai austeră, are ceva aspru și, în același

timp, aerian în gamele de albastru și de verde. Catargi este, lădărănd, un raționalist în tradiția lui Poussin și a lui Cézanne; dar o undă de căldură invadule aceste structuri stricte, geometriile lor — implicate și în distribuția culorii în registre — nu ating niciodată rigiditatea. La Ghiță, pictura impiește, parcă, un ritual străvechi al înțelepciunii și al simplității; e o lume a bucuriilor calme pe care artistul o înfățișează din nou cu o inalienabilă consecvență. Culoarea are, și de această dată, acea lipsă de transparență ca în olăria țărănească, integrându-se într-un ritm cordial, liniștit.

Corneliu Baba expune trei lucrări în care pasta e mai succulentă, cromatica prezentînd unele imprevizibile intreruperi de ritm ca, de pildă, în tabloul înfățișînd niște crini roșii izbucnind de pe un fundal negru, un negru nocturn, care participă la armonia coloristă și nu rămîne doar o „condiție neutră” cum îl numea Delacroix. Un peisaj cu ziduri albe, strălucind, compacte, într-o lumină febrilă, care subliniază straniu contururile; un profil feminin cu puritate pre-renascentistă, dar cu o trăire lăuntrică intensă care-i amintește pe spanioli. Întregesc prezenta lui Baba, prezență puternică și de o mare densitate a ideii. Ion Musculeanu a rămas credincios materialităților impresioniste; dar tusa lui, estompată — măturînd o tehnică a contururilor încerte care desceinde din Renoir — este, parcă, mai puțin aeriană ca de obicei. Dominantele cărămizii sînt reliefate, poate, prea stăruitor. Lipsind pictura lui Musculeanu de o însușire pe care l-am admirat-o întotdeauna: strălucirea plină de verve. Un alt reprezentant al impresionismului nostru, Aurel Ciupe, s-a în-

dieptat pe neașteptate spre o formulă expresionistă care tînde să simplifice energic gama cromatică. Așteptăm cu interese legitime evoluția artei lui Ciupe în această direcție nouă care — așa cum preciza cîndva Worringer — e nevoie de o anumită structură temperamentală, precis delimitată, capabilă să descopere, printre altele, elementele dramatice ale existenței cotidiene.

„Fata în negru” a lui Francisc Bartok evocă într-o gamă rafinată a griurilor, în care o pată de un verde moale pune un accent poetic, calm, un chip suav, de o delicată visare. Aceleași înțelepciuni lirice se deslășesc și în „Noaptea” lui Nicolae Matyus, în care (într-o măsură mai mare decît în tabloul său intitulat „Paleta”) formele colorate sînt înscrise într-un ritm plin de căldură.

Adrian Podoleanu ne deprinsese cu transparența, cu fluiditatea acuarelelor sale în care îi afirmaseră încă de multă vreme însușirile artistice; de data aceasta, o „Natură moartă” — într-o dominantă de un albastru catilic — face dovada calităților sale de pictor.

De altminteri, această orientare expresionistă pare să-i fi ispitit și pe alți artiști ale căror opere anterioare li consacrase ca adepți ai unor atitudini estetice diferite. Iată-l, de pildă, pe Dan Hatmanu, preocupat în permanență de dobîndirea unor mijloace mai energice de expresie, care să rezolve raporturile spațiale într-un chip mai lapidar. Am văzut, în urmă cu doi ani și ceva, într-o sală ieșeană de expoziții, cîteva portrete semnate de Hatmanu, în care se întea — într-o viziune întrucîtva monumentală — această duritate a liniei; și, de

aceea, nu m-a surprins actuala sa concepție despre portret. El urmărește (cu mijloace care amintesc, cîteodată, „Noua obiectivitate” și, mai ales, pe Grosz) să releve caracterul modelului, violența înfățișării formelor rezultînd din comentariul unui temperament pasional, despre personalitate cu o certă tensiune sufletească. Și Aurel Cojan, artist de mare rafinament, imbrățișează, de data aceasta, o tehnică a separării energice a formelor colorate. Ceea ce era pînă acum delicată fluturare a unor cromatisme de o stranie distincție devine pătrunzătoare putere de analiză a unor stări sufletești, senzație de încordare și de dramatism. Dar celor care au știut să deslășească, în unele acuarele mai vechi ale lui Cojan, în oglomerările lui urbane, în peisajele invadate de o vegetație exuberantă, sentimentul existențial al materiei, actualele lucrări nu le apar decît ca o împlinire, întru totul explicabilă, a unei tendințe latente în opera lui.

În organizarea expozițională a picturii istorice (în chip semnificativ, foarte bogat reprezentată în expoziție) se deslășează, foarte adesea, năzuința de a exprima, nu în simplul mod constatat, ci într-un comentariu patetic, un moment al trecutului acestui popor. Artiștii încearcă să definească participarea sufletească a eroilor la actul pe care-l săvîrșesc; este, într-un fel, răsturnarea unei cerințe romantice (formulată, cîndva, și de Alfred de Vigny) de „a așeza personajul istoric în unghiul de perspectivă al artistului”. De această dată, efortul pictorilor se concentrează în sensul dobîndirii unei perspective sentimentale și raționale care să fie aceea a eroului, ceea ce se definește, în plan estetic, tot ca o tendință expresionistă. Aceasta nu înseamnă, evident, că dominantă a compozițiilor istorice este de factură expresionistă; la urma urmei, această direcție a artei moderne se intrupează atît de divers în expresii individuale, iar momentul istoric apare atît de rar în compozițiile acelor artiști, încît o informare a dominantei stilistice expresioniste, în cazul de față, ar fi de o îngrădă înexacitate. Vreau doar să sugerez că pictura istorică se dezvoltă, în cele mai multe cazuri, sub semnul suprem al pasiunii răscolitoare a artistului, că sentimentul participării la operă este generosă tematică a trecutului de luptă și de jertă a poporului nostru, care se însuflește de idealurile pline de dăruire ale eroilor de odinioară, o căldură sufletească, o intensitate și o acuitate a observației ce mi se par a fi de bun augur.

Iată pictura de o autentică densitate a culorii, de o greutate, aș spune telurică, a structurilor, pictura lui Brăduț Covallu. Ecouri din dragostea lui Petrușcu pentru materialitatea cromatică, din rafinamentul trus al simplității lui Ghiță se întregesc aici cu o lucidă analiză a arhitecturii interioare a compoziției. Brăduț Covallu e un temperament puternic, arta lui se împletește tot mai coerent în direcția unui raționalism care, însă, nu respinge de fel aporțul subștănițial al sensibilității. Sau Șetran, urmînd — așa cum constatam și cu al prilej — sugestiile „actualismului”, osecind falsul colaj și similitudinea (realizate cu o tehnică simplă, dar de efect), tocmai pentru a reliefa participarea sentimentală a omului contemporan la faptele istorice de altă dată. Artistul o știu să desprindă din experiența lui de afisist, acele elemente de compoziție surprinzătoare care realizează șocul vizual; dar, folosite echilibrat, ele nu constituie scopul tabloului, ci doar o modalitate de a fixa atenția privitorului. Și dacă vizualismul și noul figurativ se dovedesc apte să cuprindă (și la Șetran, și la Mihai Rusu, la Dorlan Szász sau Bițan) expresia motivă, aceasta se întîmplă pentru că acești artiști nu caută un subiect căruia să-i aplice o anumită formulă stilistică, ci încearcă să demonstreze valabilitatea procedee-

lor lor de expresie în cazul unor teme istorice, sau (precum la Ion Bițan) în acela al unor subiecte contemporane. Pentru că Bițan este unul dintre acei pictori care au descoperit în faptul cotidian dimensiunile lui de epopee și castel, existența unui zootehnician, de exemplu, se poate încărca de aceleași înțelesuri adînci pe care le cuprinde și evenimentul istoric.

La Vasile Celmare, pictura istorică este o împlinire firească a unor aspirații mai vechi ale acestui artist care le-a consacrat și ample opere murale. Ceea ce și explică, într-o largă măsură, tratarea subiectului în tente plate, specifice frescei. De altminteri, întreaga compoziție destăinuie preocupările de muralist ale lui Celmare, viziunea sa descinzînd, negreșit, dintr-o înțelegere adecvată a tratării siluetelor umane într-o perspectivă frontală. Simptomatice este, după părerea mea, întoarcerea artistului la unele procedee figurale, care — ca și în cazul lui Tipoiu, — picior de puternică interiorizare, își dovedesc încă inepuizabilitatea însușirii de a exprima o atitudine sufletească.

Dintre compozițiile istorice ale lui Nicolae Constantin cea mai convingătoare mi s-a părut „Avram Iancu și motii”, în care culoarea e mai densă iar verticalele lăncilor imprimă dinamism întregii construcții. Lucrarea dedicată lui Mihai Viteazul și mai ales cea înfățișîndu-l pe Bălcescu (într-o culoare galben-spectrală, în compartimentare arbitrară a suprafeței) nu comunică senzația de mișcare involburată, de trăire intensă pe care deșigur artistul voia s-o atrăbuie ilustrațiilor sale modele.

Lumea lăuntrică, vastele mișcări sufletești au atras, parcă într-o mai mare măsură decît în precedentele expoziții, atenția pictorilor. Artiștii aspiră la exprimarea personalității interioare; și dacă între linia sensibil modulată a lui Catul Bogdan și vehemența interpretărilor Liei Szasz sînt incontestabile diferențe, cînd cei doi artiști se consacră a ceea ce înțeleg a fi figuri care a fost Nicolae Iorga, deslușim în fiecare dintre lucrările lor câte o latură definitorie a savantului cu temperament de profet și cu sfîrșit de martir. Interiorizarea meditativă la unul, gestul amplu, arderea ca de fiacăr la celălalt completează o imagine patetică a acestui cărturar patriot. La Corneliu Ionescu, portretul are semnificația unei reflexii poetice; artistul definește individualitatea modelului într-o manieră decisă, cu fermitate și cu distincție a regimului cromatic. De altminteri, într-unul peisaj praghez, pictorul face și mai deplina dovadă a stîlnicului de a organiza compozițional culoarea, în tonuri calme, cu o delicatețe autentică a sentimentului. În compoziția intitulată Paganini, Paul Lambert consemnează o viziune demonică, simptomatice înrudită cu aceea pe care Heine o consacra vrăjitorului violonist.

O reminiscență poetică din stilul iconografic tradițional românesc relevă portretul intitulat Tăranul zăgrav al lui Vasile Baboie; gestul, cuprînzînd dramatismul plin de demnitate al pictorului de frescă (pentru care arta însemna credință și actul de creație — înțiere într-o mare taină) dar și pe acela din zăgrăvitul zăgrav al lui Luchian. De altminteri, referențele la arta folclorică se fac, parcă, mai nuanțat decît altădată, ele nu mai înseamnă simple „cîntări” de subiecte sau de procedee. Pictorii încearcă să pătrundă sensul, spiritualitatea artei populare și nu să-l mimeze expresia stilistică. La un pictor tînr (cum este Vrăneanu) această înțelegere a folclorului se exprimă într-o concepție a tensiunii interioare; atît Datinile sale (compoziție realizată din mici panouri, cu subiecte aparent autonome, amîntînd stilul picturii tradiționale sau al vechilor xilografii care impodobeau tipăriurile veacurilor XVII și XVIII), lucrare vastă în care amintirile bruegheliene se contopesc, într-o sinteză plină de farmec, cu inflexiuni ale picturii românești pe lemn,

cît și în Călugăreni (reinterpretare a Judecării michelangeloști, în care Mihai Viteazul împarte dreptate, implinindu-se răzbuător, în aer, în hotărul acestei lumi cu veșnicia), Vrăneanu dă dovada unei capacități reale de a concepe opere de respirație largă.

Uneori, aluziile la stilistica folclorică sînt mai directe: Teodora Stend — amintind emoția reținută a vechilor icoane — sau Paul Neagu (într-o etapă nouă a evoluției sale) cu un tablou în care linia decorativă sugerează inițialele din capul paginilor cărților de odinioară, se întregesc, printre alții, în această viziune care leagă arta modernă de îndepărtatele ei izvoare. Altă dată, atmosfera e reconstituită în elementele ei de adîncă poezie: Constantin Blendea pictează o legendă a Mestecului Manole în care nu întregescă detaliul epic, ci sentimentul tragic, unduirea îndurerată a visării; fantasticul are, astfel, un înțeles profund uman, întregul epos i se restituie delicatețea originală a sentimentului. La Aurel Acașandrei (care, în Dansatori, notează ingenios diagrama mișcării) atmosfera e încă insuficient relevantă, rămîne intructivă la nivelul impresiei vizuale, fără să izbutească a defini convingător sentimentul pe care-l comunică ritmul năvalnic al jocului popular. În schimb, la Val Gheorghiu (în Noaptea miresei) visul febril se tâlmăcește în forme ardente, mișcarea tainică a sentimentului se încheagă în fiacăr, parcă ritmînd hătăile unei inimii. (De altfel, artistul e preocupat de traducerea sincretică a unor stări sentimentale în forme concrete; Clepsidra sa fiind nu doar o reprezentare a scurgerii ceasurilor, ci un comentariu îndelung gîndit al simțămîntelor omului modern în fața acestei realități dramatice a timpului). Artistul vădește limpede predispoziții pentru pictura de idei, în linia școlii lui Kandinsky; dar, așa cum recomandă însuși maestrul Căldărețului albastru, el nu dă acestor reflexii filozofice forme prestabilite, ci „le învestește cu propria sensibilitate”.

Folclorul e interpretat în direcțiile sale de jovială exuberanță în compozițiile lui Dimitrie Gavrilă. Simțul miraturii (în tradiția brueghelînd), al recompunerii detaliilor aparent disparate, într-o imagine unitară, acordînd fantasticul și realul cu grație frustă, afirmă visării picturale certe. După cum „Odihna” lui Gh. Maftel evocă procedee ale străvechii picturi pe lemn, reinterpretate cu simțul modificărilor de perspectivă și de culoare, în spiritul artei populare. În vreme ce foarte tînrul Ionel Gînju desprinde din spiritul folcloric expresia sa dramatică susținută cu apăsare într-o foarte concentrată construcție a culorii, „Dansul miresei”, pictat de el este un veritabil poem de forme și culori. La Gh. Brădeșteanu motivul folcloric se întregesc într-o viziune decorativă cu accente ritmice impredictibile ale alternanței calde, neutre, rece.

N-aș vrea să închei aceste sumare notații fără să menționez aportul de artă adevărată pe care doi pictori, în plină maturizare a gîndirii lor artistice, îl consemnează în această expoziție: Virgil Almasan și Ion Nicodim. Cel dintîi, rafinat poet al gamei roșii, stînce, creînd o stare de spirit de acut lirism, medînd asupra spiritualizării materiei. Celălalt, dobîndind o transparență inefabilă a culorii, în ritmurile ce lasă (ca la Nicolae de Stael, de exemplu) să se cîtească unele aluzii figurative, dar prelucrîndu-le cu o intensă înțelegere a sensurilor lor sentimentale. În biografia lor artistică, expoziția din decembrie 1968 va însemna o dată dintre cele mai importante care va atesta o etapă pe undrum permanent ascendent.

Din păcate, nu în întregime ea el Bienala înseamnă o hotărîtă afirmare a gîndirii artistice originale. Dar, despre unele aspecte ale epigonismului, poate într-un articol viitor.

Dan Grigorescu

VERSURI DE DANIELA CAUREA

URCUȘ FINIT

Fratelui meu

Haide, Mihai, să-mpingem cerul mai departe,
Zile și nopți albe, la o parte!

Și dacă vezi că e soare, hai să ne frigem la miini
Și-o să trecem pe multe pietre de riuri, prin livezi păzite
de ciini.

Drumul se-nnoadă și urcă mereu,
Dar o să lăsăm în urmă atâtea izvoare
Și praful culcat pe umeri n-o să fie prea greu
Și-o să urcăm zgiriași de păsări călătoare.

Și-o veni și ziua când bătută de crucea mireșelor
O să-mi semăn pașii pe altă cărare
Și-o să ne culegem chipul din porțile viselor
Și-n năvoadele ploii vom căuta leacuri pentru uitare.

Pe colina părinților va fi greu să urcăm,
Cu fruntea lipită de piatră vor striga îndelung în adncuri
Și-n fiecă totem cu aripi spălate de lacrimi o să-i căutăm
Dar cerul e mut și-o să plecăm spre alte pământuri.

Vom rămâne în Piatra Dorului, și-n Piatra Copiilor, în fața
zorilor ce vin
Și-n Piatra Durerii, pe treptele anilor puțin câte puțin,
Și când între cele două lumi nu va mai fi nici o punte
Spălați de lucruri, vom intra, Mihai, și noi într-un munte.

SEMIOSCURITATE

Mi-e frică de portul cu bărci roase de rechini,
Deși cerbii cu licori în coarne mi-au bătut în poartă.
Imi caut dira din lucruri stringându-mi glasul din spinii
Și fug, fug de cea dintii corabie spartă.

Mă pindesc după ziduri și-nfigindu-mi mina în ginduri
mă-ntrub

Dacă am brațe pentru toate apele dragostei,
Dacă pot să string din păianjeni lumina cu chip de efeb,
Și fug, fug mai departe de geamătul pașilor mei...

Trec goală prin mine și sufăr de frigul nopților stinse,
Aezii orbi pling pentru ochii tăi de monedă calpă
Și moartea strigătului ce-n treacă m-atinse,
Și cit aș vrea să-mi smulg stinca aceea din talpă!

Pe fringhiile ude, primele spaime coboară,
In părul tăcerii mai moare, d'n cind în cind, cite-un corb,
Simt în mine zorile îmbătându-se iară.
Și stau să mă-ntrub de ce ochii mătrăgunii mă roagă
să-i sorb.

POPAS OBSCUR

Suerte de varas

Din talgere soarele mi se scurge pe mină,
Atlas intrat în cărămidă geme sub cerul crestat.
Picioarele mușcă nisipul cu sete păgînă
Și trec cu foșnet de ape peste-oglinzile pe care le-am spart,
Căutătorii de aur aruncă din coline blesteme,
Cu ochii șireți săbiile la colțuri pindesc.
Pe trepte-ndoielile stau gata să cheme.
Ochi cu lacăt de ape căzută peste semnul ceresc.
Clopote-aleargă pe drumul cel drept,
Fată ascunsă, fată ascunsă, ai o pată roșie-n piept!

Suerte de banderullias

In mănăstirile goale, orele se preling în icoane
Și lupii cu capul în ghiare, urlă marele gol.
Pământul, cu buze uscate-n frisoane,
Mușcă umerii tăcerii venind rostogol.
Cămășile bărbaților miros a iarbă udă și-a noapte
Și creierii verzi ai pădurii zvcnesc de-ncordare,
Dar drumul spre ape trece prin burguri înnegrite de șoapte
Și ceasul vecerniei picură-n cetini rășini de-așteptare.
Bărbații trec pe cai cu năframe furate.
Șerpii imi beau din palmă să-mi deie noroc
Și-n gură-mi coboară zilele toate.
Fată fugară, fată fugară cu rochie de foc...

Suerte supreme

E-un murmur în singe și-o lacrimă-n glas de satir,
E-un ciclop stringind de gît lumina în peșteri,
E-un țarm pentru Nimeni și eu nu mă mir,
E-un umblet ucis înfierat în palme de meșteri -
Fintina asta nu s-a hrănit cu fecioare nicicind,
Pentru că taurii nopții dorm cu coarnele-n poartă,
Doar călătorii pornesc cu rugi rostite în gind.
Fată tristă, fată tristă, ești singură într-o pasăre moartă!

I-am bătut la ușă. Era întuneric peste tot și-n univers era atîta liniște de auzeară luna gîfîind printre nori. Alerga nebuna pe un drum fără întoarcere și se căznea să iasă la un oarecare liman. Am mai bătut o dată și mi-a răspuns aceeași tăcere de pămînt o-bosit. Pesemne, moșul dormea. Il văzusem pentru prima oară în aceeași dimineață. Imi spusese că oamenii că-l plecat la deal, să taie. Urcam dealul mai mult în patru labe, era înclinată panta, murea pămîntul la fiecare călcătură, mă prindeam de smocurile abia rășirite și ele cedau repede, smulse sau rupte, utit erau de fragede. Iau citeva fire și le amestec, un soi de acreeală plăcută imi pătrunde în stomac, stomacul parcă se împotriveau, dezobisnuit cu un asemenea tratament. Copacii nu-mi erau nici obstacole, dar nici de ajutor nu-mi puteau fi. Poate de aceea îi și neglijam, uitîndu-mă mal mult la pantofii întîbiți de apă și clisoși. Urcam cu încapătinare, distingînd icniturele brazilor forțați de fierăstrău și scure să-și înfigă fruntea în tină. Bufnea surd brazil. Acolo trebuia să fie. Mi se părea o aberație, ce să caut în pădure, ce va zice la aflarea unei asemenea vești? Sigur va hăl și brazil se vor lumina, auzinzi că le voi lua un tăietor. Și încă unul care izbește cu sete, în dușmănie. Ca o răzbuinare. Dar ce vină au brazil?

Moșul se îndreaptă, ține încă toporul în mîini, mă măsoară și-mi trece un fior prin tot trupul. Mă măsoară ca pe un brad, ochind bine locul unde-l de lovit. Prima lovitură este un meșter g întreg. Lama trebuie să se înfigă cît mai adînc, oblic și să nu înfrînească noduri. Atunci el bate cu palma în coadă și cînd începe să picure, zvcnește brusc și lama udă lese ușor, ca ghimpele din rana purtîndă. Scoapă în palme și izbește drept, trînguindu-l sare cît colo, în brad rămîne o gaură de bağı pumnul. Cu fiecare lovitură, una oblică, alta dreaptă, bradul tresare. De-aia acum îi pare rău că în loc de răsînă, din el nu curge orlce lichid care să cimenteze orlce lamă înfiptă în el. Am vedea atunci păduri întregi de brazil - Inchisori ale tuturor topoarelor și fierăstrăurilor lumii. Dar nimeni nu are interes să învețe brazil, cînd sînt încă puieți, cum și cu ce să se hrănească pentru a nu muri sfîrtecați de oțelului. Moșul mă privea lung și se vedea că-mi ghicește gîndurile.

— Vi se face urît prin atîta lume, veniți aici, gîfîiti de se sparg foalele, vă mîfîiti de tină și spuneți că-i fain...
Nu știam ce-i cu bătrînul. Lăsase toporul jos, dar acum mă izbea mai al dracului, nu-mi permiteam să mă așez în fața lui, stătea ca un pâlmar lîngă clotul de brad, ca o prelungire în amintirea celui pe care-l doborîse.
— Uită-te bine... Urcă frunza-n deal! Mîne, poimîne începe sîmbră...

Acum dormea, sigur dormea. Știam că-l singur, își îngropase nevasta mai an. Imping usa, ea scriștie, înăuntru e frig și întuneric. Doar el imi spusese să vin cînd pică noaptea, că pînă atunci are treabă, că eu i-am dat de treabă. Aprînd lanterna și fac roată. Lumina se izbește de cerguri și icoane și șterguri și străchini-pereți tapetați. Pe masa jo-

să nu poate să fie, învelită în alt ștergar înflorat, decît o bucată de pită și slană roză, cărnoasă. Lavița-i goală, patul, de asemeni, neumbat. Scapăr chibritul, dau foc fitilului. I-am spus să facă iar oale și străchini. Nu m-a crezut și și-a îndreptat privirea spre topor. Din '52 a lăsat lutul, a fugit de el. A fugit în pădure și taie și taie. Trecea din cînd în cînd pe lîngă coastă, privea malul și se uita țeapăn acolo, fără să îndrăznească să-l ia în mîini, dar și fără să poată pleca. Și se făcea că încurcă drumul și se pierde uitîndu-se în malul clisos. Și-a urcat roata în pod, și-a cumpărat țapînă și topor. A vrut să-l ascute, s-a tăiat pînă la os. Urcă

Mă așez la masă, lîngă pită și slană și brișca. Tai și mînc. Așa-i pe-aici. Știa bătrînul că mi-l foame. Cînsă te creadă, de nu flămîndul? Și ceapă. Palinca-i la piciorul mesel, să soarbă din răceala pămîntului. Unde-o umbra? De-ar fi rămas în pădure, printre țapinari, atunci cine mi-a pregătit cina? Cinez și tac. Furnică palinca pînă la măduvă, coboară în oase. O beau cu cana de apă, el nu cunosc păhărelul, păhăruțul, ceșcuța, îți umplu cana, se zgudule mărul lui Adam, înghii anevole și închizi ochii, te scuturi ca de friguri și el se miră de-atîta domnie sau rid ascuns, chiar dacă știu că al plecat dintre ei sau poate tocmai d-aia. Beau și

gol. O altă rotație. Pămîntul începe să crească. Crește. Se ridică încet, se subțiază calupul, dar degetele nu mai fac buze, nu mai găsesc rotunjimile. Stringe din dinți și su-duie. Stringe pămîntul în mîini și el îi iese printre degetele boante. Il face din nou calup. Il mîngîie, parcă sau nu știu, se roagă sau îl roagă. Și suduie cumplit. Il umplu cana cu palinca, mi-o smulge din mîină, o duce la gură și gata, nu-i. Pe buze, și-n păr, pe față, ochii sînt plini de pămînt clisos. Bate ușor cu palma și iar pămîntul se face calup, îl pune în mijloc, se rotește mai repede roata, se-nvîrt și sobă, pereți, icoane, ștergare, străchini, se-nvîrt casa și eu, el, pămîntul

LUTUL

schită de
VALENTIN
HOSSU-LONGIN

fierbințeala și noaptea i s-a arătat malul. Plîngea malul și picura singe vîrtos, era acolo mina lui, el nu era acolo și n-avea cine s-o înfigă în lut. Era tot o fierbințeală, curgea sudoarea pe el și mina din umăr n-o simțea, era ca o perînă umplută cu prea mult fulgi. Nu apucase să se spargă noaptea, a luat-o pe drumul numai de el știut, se-nfășura dealul în lumină, cînd și-a scos brațul din pămînt. Il băgase pînă la cot. A dat cu-n pumn de apă peste clisamănușă și rana nu mai exista. De atunci își ascutea cu grijă toporul, să nu mai fie nevoie să ceară ajutor pămîntului trădat. Nu m-a crezut pînă nu i-am arătat hirtia. Despre el era vorba și despre blide. Și despre alții, dar mulți dintre ei plecaseră care la mînă, care la pădure, care la feciori în oras.

Nu i-am spus bătrînului cîte semnături mi-au trebuit pînă să-l găsesc. A clătinat a spaimă din cap, s-a uitat la mîini și sîngele i-a pierit din obraji. N-am înțeles, dar le-am privit și eu. Butucănoase. Cum scoarta de brad erau palmele. Și degetele numai noduri.
— Vină dumneata desară, că trăbă să videm...

M-am coborît. Se auzea mal slab și tot mai rar plesniturele toporului... „Urcă frunza-n deal!”. In jur, ceva livezi și picuri de foioase, un soare ce se vroia cald, o palmă de iarbă uscată. Cobor pe sub crengi gołase, apoi sub altele mijînd în vedere, chiar înmurgurite. Ajung în sat și mă întorc să văd pe unde-am venit. Aici este mai bine, e cald și bine. Rup o creanță înghimpată de salem; acele sînt de un an, numai de citeva zile, frunzele. Mic și verz. Plîpînde ele, ghimpii sînt cîinii lor mereu trei, gata să sfîșie. Noi am învățat să ne ferim de el. Nicl salcîmii, nicl brazil nu ni se mai pot împotrivi. Cînd a flori aromînde, rupem creanța din îmbucătura tulpinei, acolo sînt mai bătrîni și stîrbi cîinii... Se înverzește dealul de la poale; încet, încet, se sule primăvara pînă la brazil din creștet și numai atunci se încheagă în trunchi noul cerc. Asta vroia să-mi spună olarul devenit tăietor.

mă scutur. El e. Rămîne-n tindă, îi aud respirația gre-oale, chiar gîfîie bătrînul, se îndepărtează iar, cu toate că știe că sînt aici, și-l simt pașii deasupra mea. Ridic privirea, scindurile saltă ușor, elastic. Acum, în celălalt colț. Apoi coboară. Intră în casă într-o rină, după ce a deschis cu cotul. In brațe ține roata. O lasă lîngă masă.
— Sara bună!

E parcă un om al nopții. A adus cu el pete de întuneric. E plin de noroi negru pe mîini, pe picioare pînă la genunchi, roata-i înfășurată în giulgiuri de păianjen. A lesit iar. Se întoarce trecînd prin usă tot într-o dungă. Acum poartă în brațe un fel de hîrdău mare, cu doagele cariate și strînse în chingi de lemn. Pînă-n vîrf cu pămînt negru, lucios. Il lasă încet, ca pe-un cocon mumă-sa. Se traie lîngă masă, îi torn palinca, o dă pe gît. Și cana-i acum neagră. S-a întors cu scaun cu tot în fața roții și a rămas așa, ca la spovedanie. Cu dreapta îndepărta neqrăbit pinzele urite, stînga ținînd-o pe genunchi. Avea un spate atît de lat că umbra-i aruncată făcea să trosnească peretele. Respira greu, privea cînd roata, cînd pămîntul adus, îl simțeam cum nu se hotărîște, întîrziînd clipa. Atînce roata cu piciorul, ea scriștie, se învîrti puțin. Platanul de deasupra cerea pămînt, și mîinile cereau pămînt, și ochii cereau pămînt. Mai mult ca toate cerea sufletul. Eu nu mai existam, cu toate că mă sculaseam în picioare și îl vedeam fața. Ochi nu vedeau decît lutul lucios, acea pastă uniformă, greu de mînuit pentru cine nu se pricepe, ușoră ca fulgul în mîini de olar.

Mîini de olar?
Cioturi și scoartă de copac.
Mîini de olar?
Ani de topor și țapînă.

Mîini de olar?
Degerături și degete strivite.
A luat un calup. Cît capul de pisică. L-a pus pe platou. L-a bătut ușor pe toate fețele. L-a așezat în mijloc și piciorul a dat prima rotație. Se învîrtea încet. Și-a dat jos bocancul; uitase că nu simte roata prin încălțări, placheuri, ținte, talpă. A rămas piciorul

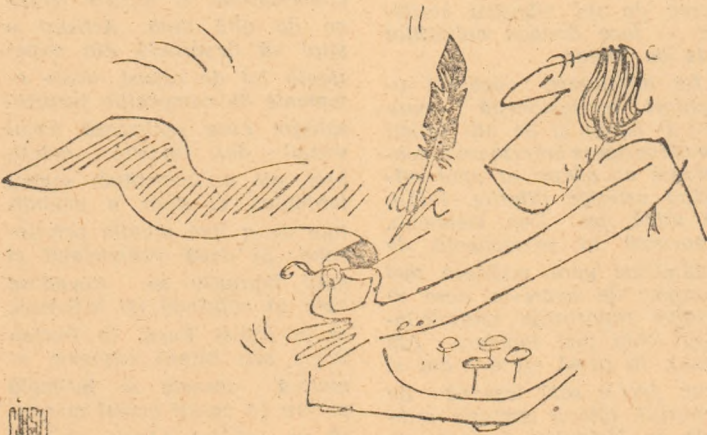
din hîrdău, masa, palinca. Piciorul lovește cu furie în talpa roții, platanul vibrează, pămîntul se urcă, se răsfîrînge, dar degetele se înfig greșit, nu simt lutul care vrea să vibreze, palmele zgîrție lutul și el cade în bucățele și platanul le aruncă cît colo, mă aplec să le culeg și aud o bubuitură. Pînă-n tavan au sărit aschiile, noroiul s-a-mpărșiat pe masă, scaune, l-coane, pereți, cergl.

Bătrînul zace cu fața peste ce-a mai rămas din roata lui de olar. Mîinile-l atîrnă pe lîngă corpul inert. Din amîndouă curge singe. Lutul se înmoaie și curge singe cu lut. Încerc să-mi dau seama ce a făcut. A luat ce mai rămăsese din calupul înălțat în mijlocul platanului și și-a lăbit mîinile de el. Oasele, pu-nice de atîtea topoare și bra-nu s-au rupt, s-a sfîrtecat în schimb carnea și din ea curge singe și lut.

Palinca nu mai este. El s-a țfrit pînă la laviță, eu în patul cu cerguri.

Se făcea că... Peretii plînd de sînge gemeau, urca frunza-n deal, cădeau maluri cu brazii cu tot și între ei și eu fluturam o hirtie cu cincizec de semnături și din toate se alegea un pămînt călcat în picioarele desculte, ne frămîntau picioarele desculte pînă se făcea o pastă uniformă, nu mai erau nici ochi, nici frunze, nici sînge, nici palinca. Ne lua în pumni și ne pune pe tipsia lunii și luna se învîrtea așa de repede că numai degetele lui subțiri și lungi, cu pielea subțiată de apă din noi, cu podul palmei și mai subțire, ne simțea și bătaia inimii și cliplul pleoapelor și zvcnetul clo-rofiile din frunze și toate din cite era făcut lutul. Eram bucurosi, că eu, că noi i-am făcut aceste degete și aceste palme gingase, după atîta și atîta ani. Totuși el plîngea, plîngea în hohote...

Bătrînul plîngea în hohote. Stătea, ca o umbră, pe marginea laviței, își trăsese hîrdăul la picioare și cu tot corpul aplecat își ținea mîinile pînă aproape de coate în lutul lucios. Plîngea și ruga pămîntul să-i ia, să-i soarbă mai repede scoarta de copac și cioturile ce-l crescuseră în mîini.



Desen de CONST. CIOȘU

CONTRA-
PUNCT

HORIA ARAMĂ:
DUMNEZEU UMBLA

DESCULT

Conceptia epică a lui Horia Aramă pendulează între maniera tradițională. Matei Caragiale îsplîndu-l cu totul aparte, și diverse tentative de ultimă oră încă neasimilate. Din cauza acestor romanul, fără a vehicula vreun „sens”, dă impresia de improvizație, înclt cititorul familiarizat cu mișcarea literară este obligat să facă eforturi pentru a-l străbate pînă la capăt. Pare surprinzător că dese teoretizări ale autorului privitoare la imaginarele opere ale imaginarelor săi eroi angajează însăși cartea „Dumnezeu umbra descult”, așa cum copiii își apostrofează părinții pentru aceleași vicli, căci, în realitate, „omul mimează sinceritatea, dar construiește fraze de publicat și-și corectează ortografia” (p. 112).

Romanul cu titlul său senzațional, și este locul să observăm că în ultima vreme unii scriitori abuzează de acest procedeu facil, enprinde o biografie de o banalitate supărătoare, cea a lui Ambru Fotino, scriitor notoriu cu



MARINESCU RODICA :

„Compoziție”

(Biennale de artă plastică)

POEZIA TINERILOR (1)

Corneliu Sturzu, poet al miracolului intelectual, manifestă în lirica sa (vol. „Autoportret pe nisip”, E.P.L., 1966) o vădită predilecție pentru concret, mai exact pentru situațiile concrete, în ale căror ascunzișuri autorul descoperă inguinoase filiații cu propriul său temperament.

O dată stabilite, aceste legături declanșează explozii succesive ramificate în fiecare vers: „Această primăvară mă daugă nervos, / Ca o lozincă-nlinsă între două case, / Și de zăpezii mă rup și cresc frumos / Și-mi bat obrajii toate șalurile de mătase”.

Fără a se destrăma în abstracții discursive și-n tonuri retorice, poetul sensibilizează un anotimp, adăugându-i un plus de uman, revărsat din propria sa personalitate. Dincolo de acest aspect, însă, în centrul poeziei stă ideea ce se referă la o serie de atitudini, (ale poetului și ale primăverii), manifestate simultan, într-un determinism reciproc: „Mă despletesc asemenea plantelor subțiri, / și mă dizolv în seve și mă dăru / grădinilor care visează trandafiri / pentru paloarea de fiecare”.

Dar farmecul nu se consumă, cum ar părea la prima vedere, în limita unui panteism obișnuit, ci, dimpotrivă, se complică, exprimând, prin versurile strofei a doua („și mă dizolv în seve și mă dăru / grădinilor care visează trandafiri / pentru paloarea feței fiecăru”), rolul adică al motivului pentru care poetul, integrat realității, cum ni-l prezintă prima strofă, visează și se frământă, conștient de faptul că truda sa artistică este simbolizată de împlinirea acelor „...trandafiri/pentru paloarea feței fiecăru”...

De o concentrație maximă, ultima strofă a poeziei „Anotimp”: „Și pentru-acel solștiu pe care îl aștept / pe frunze brazde mi-am săpat ca agronomii, / Și-nnebunită partea stângă de la piept / mi-a explodat într-o duminică a Tomii”, — rezumă ideile din celelalte două citate mai sus, amplificând sferic simbolul exprimat de realitatea diferențiată dintre cele două anotimpuri: primăvară, care înseamnă vis, intenție, plan, și toamnă care înseamnă împlinire, rod, cules.

„Și pentru-acel solștiu pe care îl aștept / Pe frunze brazde mi-am săpat ca agronomii”.

Mai precis, în poemul citat, noțiunea anotimp, fie că-i vorba de primăvară sau de toamnă, nu are funcție de cadru propriu-zis, ci este mai mult un pretext simbolic prin care poetul urmărește drumul evolutiv al meditațiilor sale, luate în ansamblu.

Însăși ordinea strofelor păstrează o ascendență continuă care culminează, în final, prin acea explozie festivă („Și-nnebunită partea stângă de la piept / mi-a explodat într-o duminică a Tomii”), a cărei cuprindere totală (rotundă) este sugerată și de prezența mai frecventă aici a vocalei o surprinsă în combinații muzicale dintre cele mai expresive. (Vezi rima, dar și faptul că în afară de versul al treilea toate celelalte conțin câte un o, iar ultimul vers are trei cuvinte succesive care-l păstrează pe o, dându-i în cele din urmă — „Tomii” — un spațiu de o amplitudine deosebită).

Este momentul să spunem acum că numele biblic referitor la Toma Necredinciosul nu este pus aici pentru rima, ci are un țel mai adânc, simbolizând faptul că bucuria încrederei în rolul creației a izbucnit chiar în ziua îndoielii.

Pe de altă parte, legat de înfișurarea sferică sub care se prezintă strofa a treia, aluzia calendaristică a acestui nume încheie orbita temporală de la care pornise poetul: primăvară, toamnă și iar primăvară. Revenirea victorioasă în punctul inițial sugerează totodată alte plecări cu valute mai largi și mai complete, chiar dacă jocul spiralei constă în a prelua mereu esența începutului.

Gravitind felin pe axa unei hiperbole, poezia „Tors în ploaie” este un portret de femeie dăltuit pînă la evaporare totală. Deși conceput în cadrul aceluiași concret caracteristic poeziei lui Corneliu Sturzu, motivul artistic al acestui poem erotic se proiectează definitiv într-o spațialitate abstractă (pămînt-cosmos), receptarea lui făcîndu-se mai mult auditiv decît vizual. Datorită metaforelor (toate hiperbolice), cuvintele își pierd orice înveliș material, căderea lor în ritmica versurilor neavînd alt scop decît sublinierea ideii de autocuprindere a sentimentului de dragoste și de perfecțiune a obiectului acestui sentiment — femeia — de care:

„Și cerul se îndrăgosti de ea, / Și brațele-și întinse către ea, / liane aruncîndu-l peste umeri, / pe șold alunecînd. Și mi-o iura”, și ale cărei contururi, așa cum reies din strofa citată, nu pot fi percepute în afara mișcării unduloase a lianelor (frumosul gest de-a îmbrățișa al cerului), exprimat și de succesivitatea accentului care imită legănarea valurilor.

Val, primitiv se ndrăgostise cerul / posomorit, prin junglele-l de ploaie / Și nu știam că cerul mi-o va pierde / Ca-ntr-o legendă veche, cu Danae”...

Strofa a doua (și ultima) a poemului, mai pămînteană prin conținutul ei afectiv, singularizat în reproșurile confesive ale eroului liric, (prezența lui este subliniată aici și de interjecția „vai”), își desfășoară sensul în direcția orizontală, opusă colocviului vertical (pămînt-cer) din strofa-ntia. Dar și aici cuprinderile pe care se dilată ideea de nostalgie romantică pentru obiectul iubirii care există, dar la care nu se poate ajunge, (virtuțile lui fiind eterne „ca-ntr-o legendă veche cu Danae”), completează, în planul armoniei clasice, infinitul vertical al primei strofe, cu care se întretaie. Așadar, poezia are două planuri: unul vertical, reprezentînd portretul femeii (conturat, cum spuneam, în abstracția ideilor și nu în concretețea formelor), iar altul orizontal, exprimînd iubirea celui care hiperbolizează la modul uman, dar tot în sensul atocuprînzător al cerului.

Să observăm că însăși structura formală a celor două strofe respectă, cel puțin prin cuvintele rimei, (diftongul suitor pentru primul plan ea, ea și coborîtorii pentru planul al doilea se), intenția poetului de a sugera integralitatea unui sentiment, cerut de perfecțiunea unei idei, ideea de femeie în cazul poeziei citate. Fără a se bucura peste tot de suspiciile eufonice ale rimei, ale numărului regulat de silabe și a celorlalte norme metrice de factură clasică, poezia lui Corneliu Sturzu se situează în cadrul marilor familii a poeziei complete. Artificiile formale, adesea asimetrice și lipsite de acel „paralelism al membrilor” despre care vorbea Gala Galaction în „Poezia psalmilor”, (vezi fragmentul citat de Vladimir Streinu în vol. „Versificația modernă”, București, 1966), sînt suplinite, în lirica poetului ieșean, de justetea conținutului, de încrederea lui în ordinea realității.

Se poate vorbi, (și nu numai în cazul poeziei lui Corneliu Sturzu, ci și în situația altor poezii tinere), de un clasicism al comunicării, detașat oarecum de canonul formal. Sub acest aspect, atunci cînd într-adevăr se comunică ceva, nu mai importă mijloacele prin care se face comunicarea, ci dimensiunile ei, cantitatea de uman pe care o poartă.

În acest sens, poezia publicată pînă acum de Corneliu Sturzu, deși aparent temperată, ascunde în liniștile ei de suprafață acorduri adînci, ale căror dezlănțuiri sînt sensibile numai atunci cînd le cauți.

Virgil Cujitaru

documente

E. LOVINESCU

În corespondență

Cine va încerca vreodată să realizeze portretul moral complex și complet al lui Lovinescu nu va putea sau nu va trebui să ocolească în nici un caz bogata corespondență a criticului. El va găsi aici confirmarea intuitivilor pe care le prilejuiește opera, dar și o multitudine de nuanțe care fac să retrăiască aievea imaginea autentică a omului.

Interesul pentru domeniul epistolar al activității lui Lovinescu este cu atât mai mare și mai actual, cu cît majoritatea scrisorilor sale sînt încă inedite. În afara celor 15 către S. Mehedinți, publicate de I. E. Torouțiu în vol. XI. al colecției sale de „Studii și documente literare” pp. 311—322, precum și a „ultimei scrisori”, datată 24 iunie 1943 și apărută, după moartea criticului, în „Kalende” nr. 8—9/1943, nimic din corespondența lovinesciană n-a mai văzut lumina tiparului în mod special, ci doar fragmentar, în textul unor articole sau studii critice. Astfel prof. Șerban Cioculescu extrage din scrisorile către M. Dragomirescu câteva date esențiale pentru înțele-

gerea temperamentului lui Lovinescu (v. „Lovinescu și simțul demnității” în „Gazeta literară” din 15 august 1963, p. 7), iar Ileana Vrancea folosește pe larg în monografia sa din 1965 numeroase texte de corespondență și reproduce chiar la un moment dat, integral, (pp. 91—92), o splendidă scrisoare către Ion Petrovici, aflată în fondurile Bibliotecii Academiei R. S. României sub cota S45 (4).

Cunoașterea integrală a corespondenței lui E. Lovinescu este astăzi dificilă, dacă nu cumva imposibilă, cel puțin deocamdată. Cu tot fondul relativ mare deținut de Biblioteca Academiei, un număr greu de aproximare se află în colecții particulare, unele dintre ele inaccesibile.

Dintre scrisorile păstrate la secția de manuscrise a Bibliotecii Academiei, cele mai numeroase (931) și de departe mai interesante prin problematica lor sînt cele adresate lui M. Dragomirescu între anii 1906 și 1913.

Florin Mihăilescu

Iubite domnule Dragomirescu, Plecînd, d-ta mi-ai zis: — Va să zică, nu mai vrei să colaborezi la Convorbiri; O să-ți pară rău!

Nu m-am gîndit niciodată la așa ceva. Totuși d-ta în mai multe rînduri mi-ai aruncat această imputare, neîndreptățită de nimic. Mai că nu știu ce să cred. Dacă ași fi un suflet stobuciat, dacă ași avea conștiința de a fi un om cam obștor prin insistența persoanei mele, sau mai ales, dacă te-aș crede mai puțin sincer decît ești, poate că mi-ași fi zis: — Ce înseamnă oare aceasta! Nu e cumva o sugestie ce voești s-o trezești în mine.

Și mi-ai fi adus aminte de un cuvînt asemănător al împăratului Napoleon al III-lea, prin care se scîpă de sculptorul Carpeaux, ce rămăsese la reședința din Saint Cloud, o zi mai mult decît se cădea pentru invitații din seria din care făcea parte.

Dar nu cred așa. Niciodată n-am fost atât de stăruitor, pentru a da prilej și oamenilor sinceri de a fi nesinceri. Sînt prin urmare înclinat de a lua cuvintele d-tale în înțelesul lor propriu și de a-ți răspunde în toată cumpănirea, ca între oameni ce nu spun altceva decît ceea ce gîndesc. Așa dar, iată: — Sînt cel mai devotat membru al Convorbirilor. O spun cu toată țaria de care au nevoie cuvintele care leagă. Prin urmare, nici o neînțelegere în această privință nu poate să mă fie. Te poți folosi de mine și ca nume, și de ceea ce se spune deasupra numelui, în marginile cîstei ce-i faci și unuia și altuia. Rămîne însă să știi că eu nu mă îndes nici cu unul nici cu altul. Sînt doritor să-mi văd numele „undevea” sau literatura mea publicată — atît cît e sănătos de a fi. Și cum aceste sînt lucruri ce ies din puterea mea, n-am nici o părere de rău, cînd nu se poate. M-am deprins a mă căi numai de ceea ce nu-mi izbutește deși era în marginile mele firești.

Așa dar îți dau libertate de a te folosi de mine cum vei voi. Măsura mai mare sau mai scăzută a acestei folosiri fiind în voința d-tale și deci în afară de mine, nu e de natură a mă atinge sau nemulțumi. Fiecare dintre noi are un fel de a aprecia, de care e responsabil — dar numai față de el și nu și de alții. Prin urmare sub acest raport ne-am înțeles! Rămîne să ne înțelegem acum și în privința colaborării mele efective, după care, n-ai prea fost însetat, pentru a o mărturisii limpede. Se vede că nu e o băutură toamă răcoritoare. Totuși pentru căldurile ce vin se poate întîmpla să fie instructivă de un folos...

Căci de oricîte ori ți-am trimis cîte ceva, d-ta ai avut de făcut rezerve hotărîtoare. Nu neg că în mod general mi-ai păstrat sentimente de apreciere afabilă, care trec desigur peste măsura mea. Dar ele erau mai mult în abstracto. În puncte definitive, d-ta aveai o părere simțitor deosebită.

Respect orice părere. Poți să apreciezi orice articol al meu cum vei voi. Un lucru numai îți cer. Vreau să-mi îngădui, — ceea ce englezii numesc, oarecare respectabilități... Vreau să-mi îngădui că orice ași scrie e înainte de toate publicabil. Și deoarece îscălesc, îmi port singur responsabilitatea gestelor mele. N-aș voi să-mi obiectezi că prestigiul revistei s-ar știrbi; căci atunci orice bună înțelegere între noi ar dispărea. Asupra acestui lucru sînt hotărît în păreră mea. Nu fac nici un pas înapoi. Încolo aprecierea poate fi oricum: ea poate fi exprimată chiar în revista critică. Totul e departe de mine! Vreau, să admiti numai că tot ceea ce scriu eu e publicabil, imediat publicabil; și că asupra acestui lucru nu poate fi o clipă de discuție. Acesta pentru mine e un postulat al oricărei înțelegeri și colaborări viitoare. — care aș dori, să fie cită mai necontenită și mai cordială, pentru aprecierile de moment sau de tactică, de care putem fi toți culpabili într-un moment dat, dar care nu pot fi hotărîtoare între oameni ce se stimează sub forma lor generală.

Cu prietenăși salutări al d-tale

EUGEN LOVINESCU

maniere rafinate ca în „Craie de Curte veche”, și altă biografie, cea a lui Gheghe, ratată, pentru că autorul a aglomerat-o cu fapte inutile. Uneori cititorul se poate opri luminîndu-se de buna intuiție a lui Fotino, eroul scriitor, transferînd-o autorului. După care „evenimentul, cît de meschin, capătă proporții de subiect” (p. 16). Într-adevăr, Fotino face caz de „stilul gol” al lui Gheghe și de vagabondăriile sale misterioase. Dar deși eroul este ahtiat după scene inedite, meschine fie, anoste, lipsite de interes aparent, nici Fotino, ca personaj, nici Horia Aramă, cu toată pretenția sa de demiurg, nu le transferează artistic. Alteori autorul își greșete ținta. Un dialog stupid, (vezi pag. 77—78) provoacă partenerilor la discuții amuzamente nemotivate. Și apoi pănseurile care însoțesc momentele din viața lui Gheghe, destul de frec-

vente, nu sînt lipsite de pitoresc. Dacă scriitorul le notează cu gravitate, cititorul este dispus să le recepteze ca pe tentative ale umorului. Exemplu: „Timpul curge în sensul acelor ceasornicului” (pag. 23). Se poate și invers? Sau: „așa sînt amintirile, ori ne părăsesc, ori ne trădează” (pag. 22). Altciori autorul abuzează de prejuziciile menite, chipurile, să-l încinte pe cititor sau cochetează cu imagistica modernă: „intoxicat de stil, rinji” (p. 65); „îi lipsea însă ceva, îl dureau umerii de o absență: a arpiilor” (p. 90). Sau limbajul incoerent, așa, ca să producă impresie: „Merg cu el. Merg prin prin abstrahu. Sîngul, dreptul. Sînt un las, las, las. Sting, las, stingul” (p. 69).

În afară de unele pedante descrieri ale cheiului Dimboviței, de cîteva dialoguri și de interesante nume de personaje, Horia Aramă nu reușește să-și recom-penseze lectorii.

VIORLE ȘTIRBU: OAMENI SINGURI

„Oameni singuri” pare să fie o replică la „Dumnezeu umbra descult”. Este drept că autorii propun cîteva soluții tehnice comuniste: debutul senzational pentru a solicita atenția cititorului, de-reglarea imaginilor comune care se vor circumscrie în viziune fantomatică, înnegurarea unor fragile destine omenești. Dar în vreme ce Horia Aramă depășește rar zona anecdoticului, pe care o pulverizează mereu, contemplînd de aici siluetele oamenilor, Viorle Știrbu renunță la perspectiva unui palpant roman polițist și se abate, cu toate riscurile, către compunerea unor reacții sufletesti. Nimic spectacolar, de poză infatuată. Dar nici

un fenomen nu este înscris cu maximum de precizie, în afară de crima comisă la începutul cărții și care angajează toate personajele într-o viziune nevro-similă și totuși de o stupiditate enervantă. Replica absurdă a Aurelei, „tu ai ucis-o”, aruncată obsedant fiecărui personaj aflat în competiție, își pierde individualitatea, devine simbolică și roănunțea o atmosferă ireală, de crimă gata făcută, ai cărei autori sînt prezenți și gradual culpabili.

Cititorul instigat de autor poate fi intrigat că Aurora este atît de nepăsătoare de asasinarea surorii sale. Dar crima este un pretext și o cursă pentru niște ființe devente victime din prea multe precauții de apărare împotriva oamenilor, improvizîndu-și o lume interioară, infimă mai vulnerabilă. De fapt nici cartea nu se încheie cu descoperirea ucigașului și cu pedepșirea lui, ci cu punerea în relație a unor destine din aceeași clasă cu femeia ucisă.

Destinul lor nu este cauzat de un simplu incident, ci de eroarea unei vieți întregi care iese dintr-odată la iveală, iscînd catastrofe iremediabile.

Sînt personaje care nici nu și-au căutat subterfugii în speculații, ca unele pături filistine de intelectuali. Aceasta din lipsa inițiativelor și a îndrăzneli de a căuta răspunsuri hotărîtoare, dar și din lipsa previziunilor, fie chiar false, imaginația lor nefiind în stare să străbată dincolo de primul perete din față.

Iată că nu totdeauna cărțile pot fi reale documente sufletesti, căci cine citește cu același interes și cartea lui Viorle Știrbu și cea a lui Horia Aramă, cu scopul de a întreprinde anchete sociale, ar putea ajunge la concluzii false. Personajele din „Oameni singuri”, modeste ca descendență și formație, cu tot dramatismul lor sumbru sînt afective, cinstele, loiale (Aurora, Fabian). Cele din „Dumnezeu um-

bla descult” se facilitează în jocuri sterile și se abandonează într-o viață sufletească înconștientă, plină de paradoxuri și rafinamente inutile. Aceste fapte de viață ar fi deșteptat imagini vii pe care Horia Aramă n-a știut totuși să le trezească. De aceea cartea de artă poate deveni document consultabil numai dacă imaginea este sensibilizată.

Se va susține, poate, că Viorle Știrbu pornește de la unele teze arhicunoscute, care să-l restaureze secvențele de viață, ca de pildă ideea că oamenii sînt „fără biografie”, că uneori se iveau „o fisură în sistemul meu de atac”. Se va mai putea observa că autorul nu a fâlat toate vîtele cu lecturile anterioare. Cu toate acestea, cartea lui Viorle Știrbu nu este o „modă”, ci un fapt artistic în sensul modest și sigur al cuvîntului.

Magda Ursache

fragmentarium

portret

VIRGIL GHEORGHIU

În Virgil Gheorghiu (n. 1905, Roman), pianist cu studii muzicale la Viena și Paris, trecut prin atmosfera Sburătorului, E. Lovinescu vedea „unul din cei mai talentați poeți ai generației noi (...) o mare speranță a poeziei viitoare”. Iar Șerban Cioculescu unul din „puținii cărora perfecția le-a fost hărăzită, parcă dintr-un instinct al jocului”. După ce primele partituri fuseseră adunate în Cîntările răsăritului (1928), cu o prefață de Demostene Botez, poetul se angajează în experiențe ermetice, alăturându-se avangardiştilor de la „UNU”, Prospect, XX literatură contemporană, Ulisse. Cu Harle Voronca, Sașa Pană, Stephan Roll, Al. Zaremba și ceilalți, cultiva spiritul de frondă. Tudor Arghezi îl publică în Bilet de papagal.

Plachetele se succed într-o acută căutare, titlul Febre (1933) fiind semnificativ. După mai vechile arpegii maturiste, febrele relevă pendările unui citadin, sollicitat de fabulosul antic dar și de mitologia românească. Cu Mallarmé și Ion Barbu alături, poetul vizează orizonturi criptice, utilizând programatic expresia contorsionată. Lansarea în zboruri de înălțimi și interiorizarea merg împreună. Urmează poemele destrămării suflului, de o melancolie densă, din Marea viitoare (1935), ritmurile sacadate, cu imagistica lor supraabundantă din Tărîmul celălalt (1937), apoi mai severele Cîntece de faun (1940) și Pădure adormită (1943). Scuturat în parte de temeritățile juvenile, limbajul Cîntecelor de faun devine cursiv. Raffinatul obosit de civilizație exultă la contactul cu natura, în care faunul „adulmecă” impudic urma „bancantelor sperioase”. Un flux de vitalitate proaspătă pare a învinde nostalgile intelectuale: „Eu mi-am cioplit din cor-

nul lunii pline/ Un systinx pentru nimfa mea de trestii./ M-am înțeles cu neamu-nreg de bestii / Să-mi ierte muregul de singe-n vine”.

Triumf al fiziologiei, s-a spus, dar cîntecele poartă „durerea unui bulgăr de pământ”. Faunul „înfrățit cu turma”, personaje ce zice vintului „pe mare”, simte impresurarea timpului.

Poetul se reculege într-o maturitate tăcută. Mesaje de ultimă oră, trecute însă prin retorte în ultimii ani, Poezii și Curentul confirmă, în ciuda diversității de perspective, consecvența cu propriul stil. Petulanță imagistică, în asociații insolite, intelectualizare a emoției, continuă aventura în legendă, la Virgil Gheorghiu sint trăsături de caracter, definitorii precum lumina și tristetea. Legenda devine joc intelectual putînd fi orice: fantezie medievală, furtună la Capul Horn, dialog cu frații Grimm și Andersen, inefabila Morgana, balet sau muzică. Dintre mitologiile lumii de la Silvania Italiei pînă la „Iliada pămînturilor natale”, înfietate au enigmaticele „nimburi de toamnă de pe Rin”. Viziuni romantice se proiectează pe un fundal cu „cîntăreți de Thuringia cu vielă pe obloc”. Lingă făruri marine așteaptă Tristan, „ca o toamnă cu arături”. Cu cîteva veacuri în urmă, poetul cîntecelor de faun ar fi însoțit grupul Niebelungilor.

În limbajul lui Virgil Gheorghiu, totul se multiplică într-un sistem complicat de oglindiri, cu reverberații himerice, însă capabil să surprindă nuanța infinitesimală, melodia culoarea, să dearticuleze mișcarea sau să fixeze fulgurările ideii. Procesul intelectual, latent sau febril, e totdeauna grav și sever. Virgil Gheorghiu de astăzi nu are convingeri ca sarcasmul ne-

gru al oniricilor de ieri. Nu e decît preocupat și întrebător, o pagină reprezentînd o problemă și un răspuns. „Aud prin zăpezi viitoare / Fraternă cosmică paloare”. Pe marginea unei asociații, altele, în serie, tind să sugereze metaforic un climat, un gest, o scînteiere a spiritului. Cum aspirațiile sînt temerare, lupta cu expresia la forme spectaculoase, angajînd conștiința. „Din frunzele căzute înalt rug / Și cînt orgolios incendiu / Dar sub cuvinte sensurile-mi fug” (Stante).

Mirajul se poticnește „în pragul luminii frumos adormit”, prilej de crispante dezbateri intime. Poezia devine în esență confesiunea eternej înclășării în căutarea unui absolut ce se refuză cunoașterii. „Mă adîncesc într-un păienjenis de ecouri / Răbd în suflet răsturnarea de chervane a pelsagilor...” (După acest semn).

Neliniștea modernă, element dinamic stimînd monologul, crește prin reflecție. Nu e teamă oarbă de necunoscut, ci căutare tenace de sensuri. „Pe temple, herghelii de Arizona se lovesc”, într-o tensiune nelostovită. Solitudinea înspăimîntă cu „ferigi de mari tristeți arborescente” (Sonet). Timpul în galop lasă spectaculare ecouri, ore „cuminți și fără de relief” (După febrile plecări). Intrebare existențială cu milioane de perspective, vecinătatea morții învăluie universul: „Bucuria ca un fruct e fulgerată” (Lumi). Toamna, timpul capătă consistență simbolică, secundele explodînd din cloacele dogarilor. Clipe scapate s-aruncă „înaintea unui tren de nequiri”... Remediul arhaic și vîltor, poetul propune o „moleculară plecare” („cărări florale și lactate”) în mister pe urmele lui Alain Fournier din Le Grand Meaulnes. Spaimele de vid și întuneric se opune miracolul dragostei, singurul antidot al morții: „Singură iubirea, forță centripetă / Chiag mai pune-n țilcul marii destrămări” (Lied). „Ci eu, o beznă-nfrunt. Tot se adună / Să-mi crească vechea palmă că dispar”. (Sonet).

Din senzații plastice în alianță cu altele rezultă spectacole caleidoscopice extraordinare. Halucinația în curent continuu face din Virgil Gheorghiu un virtuoz al stărilor muzicale și indecise. Su-

gestia poetică devine sinteză a unui univers în care „Mesopotamia culorilor”, „puterea ierihonică a trombelor”, „invizibilele stele” se combină într-o înfințate de valențe. Anticaligrafic, forțînd sensurile, dînd largă trecere paradoxului poetul măsoară lucrurile cu „ochii mirați”. Poezia transcende realitatea, care prinsă în alte încheieturi, se reconstituie în ipostaze onirice. Logodna cu Luna sau cu Saturn reprezintă experiențele unui modern care practică delicile visului cu un fel de venerație inițiativă. Elogiul păstăii, de exemplu, de parte de a fi o simplă bufonerie, e o invitație la savurarea realităților absconse, dincolo de suprafața banală. „Cîntăți pieptul lui Ceres / Dulcile roșii, / Miezul de rodi și de harbuji; % Slăviți în ofrandele stihului nou / Pudicii fragi, / Aceste săruturi pierdute în codrul văratec / De-nrăgostiții lutini; / Laudă aduceți nocturnei cafele / Cu bob ascunzînd în adînc / Tărîm și palate de aur / Ca nuca de basm năzdrăvan”.

Scenografia poeziei lui Virgil Gheorghiu abundă în simboluri. Cadru e impregnă de fumul miresmelor, ideile plutesc „în fum de cîntec”. Pagini excelente, Provincii, Chopin, Cîntec de iubire, Rondelul rochiilor, respiră o puternică poezie a amintirii. Ermetice, căzînd în prețiozitate livrescă, alte pagini comunică mai puțin. Într-o Toamnă se văd „stele filante”, „dogori martează-n podgorii”, sună „ralul de vînt prin flautele aracilor”. E prea căutat. Referințele cărturărești, în ansamblu, presupun un cititor doct, înarmat cu dicționare și chei pe măsură.

Dincolo de „codrii românești” domină „contemporana lume a sondaților”, a termocentralelor și savanților, pe care Virgil Gheorghiu o încorporează iubirii: „Ca patriei să-i crească lumini de sărbătoare, / În inimă schimb fumuri și răscolesc în jar” (Inchin cu noii prieteni). E o solidarizare - crez cu „oricare semn bun”, credință în „susurul motoarelor galactice”. Un sonet sîrșește aforistic. „Poeți își ating desăvîrsirea / Zidind iubirea vieții în cuvinte”. E un program realizat cu talent și perseverență. Const. Ciopraga



Sculptură de I. COVALSKI (Bienala de artă plastică)

Nicolae Breban realizează prin acest roman o adevărată restituire a genului, o estetică a lui, reabilitează ceea ce aș numi creația ca formă a gândirii dialectice sensibile și, bineînțeles, personajul ca tip biologic și spiritual, totodată cu o biografie extrem de complicată, excepțional de verosimilă. Mai exact spus: el revitalizează romanul tradițional, poate singurul care va deveni, după lungi experimente, o realitate sieși, un spectacol complet pentru spiritele profunde, raționale. Trebuie să spun cu sinceritate că N. Breban este unul dintre cei mai valoroși romancieri, unul „clasic” printr-o modernitate deschisă spre mit, ficțiune și real. El construiește balzanic, solid și, așa de pasionat de construcție, de totalitate, încît schelăria, datorită unei vitalități neobișnuite, dă impresia că e gata să se prăbușească și să vedem mai mult decît necesar.

N. Breban are vocația realului moral, a structurilor pe care nu le „descrie” ci le descoperă o dată cu actul de creație. Fundamental, el îl continuă pe Liviu Rebreanu și Animale bolnave are pe undeva atmosfera din Adam și Eva dacă nu din Amindoi. Dar nu prin aceasta vreau să întăresc ideea de continuitate, ci prin forța talentului, prin puțința de creație autentică, de a vedea masa și de a crea tipuri, viață. Personajele sale trăiesc ca reprezentări esențiale ale unor categorii morale, adică izbutesc să semnifice colectivitatea prin experiențe individuale. Valoarea romanului crește de la un nivel estetic al experienței și se reînnoiește la semnificație, netemporală ci clasică, ducînd la un echilibru de strat existențial viața personajelor și realitatea lor psihologică. Mai exact: valoarea e semnificația a tipului existențial ce exclude fixarea într-o formulă unică, imperturbabilă. De aceea, privind mai detașat, aș zice că „noul clasicism” de care vorbea N. Manolescu își are un scriitor gata format, maturizat, și o operă reprezentativă de esență intens tragică. N. Breban este în fond un romancier tragic pentru care existența e literatură și realitate, un flux de senzații și percepții ce cresc și se înmulțesc vertiginos, incredibil, în momentul în care „literatura” deschide vieții formele estetice și le dă profunzime, relief. Toate personajele romanului au un fond obscur, greu, de păcat nemărturisit, de blestem închis între frica de ceea ce s-ar putea naște și ceea ce ar deveni, între obsesie și spaimă. Irina, această „Madame Bovary” mai violentă, mai „exasperată” de viață, de frumusețea ei stranie, descoperă că e sub puterea destinului inevitabil. Cînd în orașelul de sub munte se produc cele trei crime, este încredințată că ea e urmărită de o fatalitate, că e un „rdu”. Prin acest personaj, deosebit de real, N. Breban dovedește o mare vocație pentru tragic, pentru ficțiunea care concurează și stă în același plan cu realul. Irina e o ființă intangibilă „femeia (...) în negru cu privirea ei alită de trufașă — una din acele priviri pentru care cu secole în urmă, o femeie ar fi fost biciuită” și care trezește în jur admirație, seducție, (Titus Girdea) totala seducție. Viața ei este un sacrificiu, o explicație neajunsă la adevăr a ceea ce crede că e destin, o enormă și neștirșită teamă de complicata ei existență, de irezistibila atracție ce o provoacă. Irina este așa de verosimilă încît, într-un anumit sens, face posibilă rea-

NICOLAE BREBAN: „ANIMALE BOLNAVE”

litatea celorlalte personaje. Paul e adolescentul care o divinizează printr-o imaginație bolnavă, Remus Alexandrescu o stimează în ascuns, iar Titus Girdea este absolut invins de ea. Toți trăiesc sub puterea ei și sînt „bolnavi” de extazul, dorința, imensa pasiune ce le-o trezește. În fond, Irina este „bolnavă” ea însăși, cum aproape toate personajele sînt bolnave de propria lor sensibilitate, vitalitate, forță și liniștită dezagregare a unor energii imense. Tot romanul este un spectacol al vitalității umane, un cerc deschis în care jocul, nemiintîlnit joc al straturilor asuncie de obsesii primare se dezlănțuie cu repeziune și agresivitate. Krinitzkie un simbol al vitalității greu de stăpînit, un Codin liniștit dar avînd în structura sa numeroși vulcani gata să erupă, să nimicească și să acopere în jur. El se vindcă de neliniște și teamă prin meditație, așezd. E un blașin printr-o stăpînire de sine și o bunătate largă, exterioră oricărui egoism, un personaj plin de candoare, un Paul cu memorie și putere fizică neobișnuită. Prietenia este pentru acest uriaș o expresie a unei înțelepciuni native, de o vechime necunoscută, de comparat cu eroii de

exclamații, o vegetație stufoasă, nemiintîlnită pe acolo niciodată. Fenomenul acesta se petrece în roman: realul cucereste ficțiunea și în interiorul ei viața crește și se răspîndește ca o molimă, ca o boală fără leac. Este o senzație de durată, egală și perceptibilă.

Proza lui N. Breban e o sinteză în care intră experiența și esteticul, viața ca act reflexiv, printr-o cultură a epicului ce se regăsește aproape oriunde am privi. Eroii se analizează, sînt inteligenți, iar Miloia (criminalul) „joacă” cu nerușinare și poate cu premeditare un rol primejdios, gîndit și finalizînd cu ingeniozitate. Fondul lui primar este contaminat de ideea slăbiciunii, a neputinței de a domina, de a fi. El ucide fiindcă vrea să fie nelinsul, să-și fixeze mai bine masca de „necredincos” lui însuși, iar tot ce face nu depășește cu nimic „obișnuitul”, modul său de a gîndi. Și celelalte personaje sînt extrem de vii căci unul din meritele lui N. Breban este acela că i-a restituit personajului literar fizionomia, existența, adică l-a creat cu personalitate, nu l-a dizolvat în abstracții, modele. Personajele circulă, le recunoști, există. Estetica personajului N. Breban restituie și întregeste un adevăr: viața personajelor este elementul fundamental care le face posibilă structura. Un roman în care nu există personaje, ci numai derulări de peisaje și secvențe, palide apariții, riscă să devină exercițiu și să nu intereseze. Romanele lui N. Breban exclud experimentul fiindcă romancierul nu experimentează în nici un fel, ci creează, e cu alte cuvinte un spirit clasic ce e laborează durabil. Clasicismul lui e sporit de un autentic strat de cultură. Naratiunea este de fiecare dată alta ca acțiune, stilistic însă e aceeași. Amezitarea forță ce se ramifică în stil și-l salvează de la calotile este a unui temperament eruptiv, neliniștit, expus unei liniști imperceptibile, nesimulate, chiar melancolice. N. Breban ridică ficțiunea pînă la miezul faptelor și de acolo, restructurată, o lasă să se deslășoare netemător că n-a luat chipul și respirația faptelor, realului și n-ar fi de înțeles în forma ce o poartă. Efectiv, el restabilește un echilibru, o apropiere, uneori o identificare între ceea ce este estetica ficțiunii și faptei. Mutațiile sînt așa de perfecte, încît trec de multe ori neobservate la lectură. Experiența intră în estetic fără sforțări, meșteșuguri, mistificări și aici vîd una din deosebitele capacități artistice ale lui N. Breban. Sînt romane în care experiența depășește esteticul sau esteticul experiența, stîrșind prin recunoașterea schemei. La N. Breban experiența și esteticul sînt o totalitate, o sinteză, o suprafață deosebit de reprezentativă. Valoarea ficțiunii este și valoarea realului cu precizarea că amîndouă sînt egale, două forțe ce nu se pot respinge, ci numai se atrag, conviețuiesc.

Prin Animale bolnave proza noastră își exprimă o conștiință estetică superioară, un stadiu al culturii epicului ca experiență și fapt artistic remarcabil.

Zaharia Sângeorzan

cronica literară

mit și N. Breban a realizat o radiografiere a experienței devenite valoare morală și estetică. Romancierul descrie din interior pulsațiile, crizele, „boala” și el însuși neputînd stăpîni ideajuns faptele, le dă drumul într-o formă neartificială, densă și extrem de autentică, încît impresia e că trăim o dizlocare de suprafețe nelimitate ce se regăsește după o despărțire temporară, în același loc dar purtînd, în esența lor, semnificațiile, neîtrăit, începutul, substanța nouă ce va distruge spațiile goale și le va înlocui cu altele, mai tulburătoare prin geneză, mai captivante prin radiație și adevăr. Materia romanului e ruptă din existență și apoi trecut în ficțiune. N. Breban nu este un romancier al „schemei”, al compoziției dinainte precizate, impuse, unde riguroasa ar înlătura senzația nedefinită a trăitului, ci unul al faptelor însumate de-a dreptul în artă. Animale bolnave este romanul unor personaje care se descoperă prin faptă, experiență, instinct și lege morală, adică se supun lor fără să bânuiască boala, ce le dirijează din adîncime, fără să intuiască epuizarea ce nu le este impusă, ci necesară pentru a se elibera de teamă. Artă cu care romancierul introduce realul în compoziția estetică este a unui expresionist. Faptele se văd de la început; ele ocupă totul și asistăm la un fenomen ciudat: ca într-un deșert, crezut învins de arșiță, apare dintr-o dată, pe nepregătite, de undeva, un strat de apă neașteptat de nimeni și cuprinde, cu început, stăruitor și fără grabă, nisipul, lăsînd în urmă panică,

CONDIȚIA ROMANULUI

(Urmare din pag. 1)

de cunoaștere ale epocii, sensul vieții și valoarea omului cuceririle științifice și filozofice ale veacului" (Mircea Eliade: *Fragmentarium*, ed. Vremea, 1939).

Dacă așa stau lucrurile, atunci înseamnă că orice teorie asupra romanului, teorie care ar încerca să trateze romanul prin perspectiva și din unghiul de vedere al unei poetici riguroase, se dovedește, în același timp, precară și caducă. Teoreticianul romanului, scrie Walter Pabst, poate fi comparat cu un meșteșugar care nu lucrează cu lemnul, cu piatra sau cu metalul, ci cu apa căreia trebuie să-i dea o înfățișare. Romanul este astfel într-o continuă mișcare de fluctuație și fiecare regenerare neagă formele cunoscute ale precursorilor (Walter Pabst: *Literatur zur Theorie des Romans in Deutsche Vierteljahrs Schrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, Heft 2 iulii 1960). Singura concluzie care se impune, deci, este aceea că cercetătorul trebuie să caute mai puțin fixarea limitelor romanului și, mai mult, ceea ce îi este propriu romanului, — condiția romanului.

S-a spus că acest specific ar fi elementul de fabulație, dar dacă prin această caracteristică romanul se diferențiază de poezia lirică și de dramă, distincția e mai onevoie de operat atunci când se cer accentuate deosebiri între roman, povestire și nuvelă. Există, întâi, între roman și povestire, o deosebire de perspectivă. Povestitorul încearcă nu atât să redea, ca romancierul, spectacolul vieții, cit, mai ales, să ne prezinte o interpretare a sa proprie, un punct de vedere, asupra unor evenimente sau întâmplări. Se simte astfel, prin firea lucrurilor, întotdeauna într-o povestire, prezența povestitorului, ca și cum el și-ar rosti, în fața noastră, un soi de raport. Altminteri stau însă lucrurile într-un roman. Nu e vorba numai de așa numita capacitate de obiectivare, capacitate care, mai ales în romanul clasic, îi impunea romancierului să se disimuleze, să se ascundă în dosul personajelor sale. Oricum, chiar dacă, și mai ales în romanul contemporan, romancierul nu se sfiește să-și trădeze prezența, să-și impună păreri estetice sau ideologice, să-și comenteze materia romanului, el nu înlănuiește elementele compoziției datorită exclusiv vrerii sale, punctelor sale de vedere; romancierul e mai mult un soi de ucenic vrăjitor, care urzește firele intrigii, dar le lasă să se deapăne potrivit logicii interne care prezidează la desfășurarea destinelor personajelor. Să mai notăm apoi, împreună cu Michel Raimond, că în timp ce povestirea ne redă un moment dat, sau o suită de evenimente, romanul se desfășoară sub semnul și prin sugestia răbdătoare a duratei (Op. cit. p. 149).

Nuvela e mai apropiată de roman decât povestirea și, de aceea, deosebiri ce se cer întreprinse, sînt mai anevoioase. Originile realiste ale nuvelei, începînd cu Prerenășterea italiană, *Decameronul* lui Boccaccio, subliniază împrejurarea că nuvela se caracterizează mai mult prin capacitatea de observare și, mai puțin, prin cea de invenție. Domeniul ei e studiul moravurilor și al caracterelor și de aceea nuvela detașează și singularizează un eveniment din celelalte, în timp ce romanul, dimpotrivă, le leagă și le adună. Să subliniem, în sfîrșit, că dacă narațiunea a rămas pe mai departe, un bun comun al povestirii, nuvelă și romanului, acesta din urmă căutîndu-și propriile sale cărări, a căutat să se diferențieze de celelalte specii ale genului epic, tocmai diminuînd, în economia sa, rolul și importanța narațiunii. Să observăm astfel că, în romanul contemporan narațiunea trece printr-o criză. Începutul acestei crize îl marchează încă *Educația sentimentală*, îl accentuează *Falsificatorii de bani și Ulysse*, îl împinge pînă la paroxism noul roman. În romanul contemporan fabulația și-a pierdut din importanța pe care o avea odinioară, dar faptul că ea e uneori pastişe sau parodie nu poate să nu impeteze asupra senzației de realitate de similitudine pe care, pînă deunăzi, ne așteptam să ne-o ofere romanul.

O altă cale de a căuta specificul romanului este aceea a abordării fenomenului prin mijlocirea unei metodologii atentă în a surprinde geneza speciei și, mai ales, condiționarea socială a romanului. Teoria romanului (*Théorie du roman*, trad. franc., ed. Gonthier) de Georg Lukács rămîne și astăzi, un necesar punct de plecare, în abordarea problemelor teoretice ale romanului dintr-o perspectivă istorico-socială. Lukács încearcă o tipologie a formelor romanești, iar cartea sa scrisă în timpul primului război mondial privește, mai ales, romanul clasic, într-o epocă cînd marea revoluție adusă de Proust și Joyce în arta romanului era încă necunoscută.

Lukács reia vechea comparație între roman și epopee. Esteticianul maghiar e însă atent să descopere nu numai ceea ce leagă cele două specii majore ale genului epic ci, mai ales, subliniază elementul nou pe care îl aduce romanul. Acest element nou ar fi, după Lukács, la părerea căruia ne raliem, o prezență vie și activă, în roman, a factorului timp. Aparența ne-ar îndemna să credem că timpul nu îi este străin nici epopeii. *Iliada* se petrece în al zecelea an al războiului troian, *Odiseea* ne relatează cei zece ani de rătăcire ai lui Ulise pe mări. În realitate, în epopee timpul e doar o notație exterioară, el nu e o realitate sensibilă și afectivă. Timpul nu se atinge de oameni și nici de destinele lor; fatumul îngheață, în epopee, posibilitatea devenirii. Totul este aici dat dinainte, iar timpul e doar un cadru neutru, necesar pentru ca în el să se desfășoare implacabilul caler al Parcelor.

Altminteri stau însă lucrurile într-un roman. Timpul e, aici, în aceeași măsură, materia romanului și vehiculul care împinge înainte evenimentele. Dar, observă Lukács, timpul devine, în roman, și purtătorul înaltei poezii epice. Această împrejurare îl determină pe Walter Pabst să denumească romanul o „poezie despre timp” („Dichtungen über die Zeit” — Op. cit., p. 168). Afirmarea aceasta este adevărată mai ales cînd o raportăm la romanul contemporan, roman în care apetitul față de timp devine deosebit de sensibil. Și, în această direcție, *Educația sentimentală* poate fi considerată drept cap de serie. Romanul lui Flaubert, ne arată Lukács, se înalță pe o experiență trăită a temporalității (Op. cit., p. 122). O experiență care sesizează, îndeosebi pe puterea de destrămare, pe forța negativă a timpului (experiența va fi reluată de Proust în finalul romanului său, în ultimul volum din *Timpul regăsit*). Pentru prima dată în *Educația sentimentală* fluxul timpului e surprins în curgerea lui, căștigîndu-se astfel, la lectură, senzația petrecerii noastre prin această lume, a evanescenței, și astfel a pierderii, și astfel a nemericii. Înaintea teoriilor bergsoniene despre timp, timpul apare nu ca un concept abstract, ci ca o realitate sensibilă.

Iată de ce, conchide Lukács, timpul e adevărată, dacă nu singura, dimensiune majoră a epicului. În dramă sau în epopee, timpul e ca un dat inițial, actual și care ignoră scurgerea și devenirea. Nu există pentru aceste specii literare nici o deosebire calitativă între experiența trăită în trecut și cea a prezentului. La fel stau lucrurile în poezia lirică, unde există un singur timp, acela al prezentului afectiv.

În roman însă timpul devine amintire creatoare și pe măsură emoționale ale acesteia se înalță adevărată poezie epică a romanului.

meridiane lirice

IANNIS RITSOS POPORUL

Poporul acesta, stăpîne al meu,
nu cunoaște prea multe cuvinte
tare ascultă și scrutează adîncile taine
și ce odinioară, într-o seară fruntea
și-o ridică
ochii-i radiază și mintea-i fulgeră
din nou
și cum trec și bubuie petalele
rozelor zboară
iar din noroi se urnește a istoriei
roată.
Și semeș, nemăsuratul măsurînd
profunzimea vjeșii
poartă lumina ca flămură, iar coar-
nele plugului sabie,
iar căzuții în lupte mormintele-și lasă
spre a spori rîndurile, iar cu puterile
fierului
și-n țaria adîncului ochii lor aruncă
văpăi
ca făclile învierii după sîntele
patimi.
Iată trec oștenii nesupuși ai
dreptății
să semene pămîntul întreg cu pline
și astre de pace
și pînă sus tunînd libertatea răsare
pe cînd inima curată a omului
ca o plîne se umflă.

În românește de
A. RADOS și LEONIDA MANIU

LECONTE DE LISLE PAIAȚELE

Ca pe un animal, rînit, urlînd
la soare,
Cu lanț de git, și blana
de mîrdării pătată,
Să-și plimbe cină-o vrea
inima-nsingerată
Prin fața ta, o, public, lipsit
de îndurare l
Pentru a-ți cerși rîsul sau mila ta
netoată,
Pentru a-ți zmulge-o clipă un strop
de-nilăcărare,
Să-și slîșie cine-o vrea haina
strălucitoare
Ce-ascunde și pudoarea
și voluptatea toată.
În mîndra mea tăcere, în groapa-mi
lără glorie,
Mă voi ascunde-adînc, lipsit
de-orice victorie,
Dar nu-ți voi vinde-avîntul,
și nici durerea-amară.
Viața-mi nu va rămîne-n barbara ta
memorie
Și n-oi dansa nîcîcînd pe scena ta
vulgară.

În românește de
GEORGE PRUTEANU

GUILLAUME APOLLINAIRE ALBĂ CA ZĂPADA

Ingerii ingerii cerului
Unu-n albastru era oișter
Altul era bucătar
Și ceilalți cîntau.
Frumosule-n haine de cer
Te-așteaptă pe pămînt și-o vară
Pe piept să-ți pună ca o floare
Medaliile ei de soare.

Și aprig smulge pene bucătarul
Ah! Și cum nînge
Nînge cumplit și să n-am
Iubita în brațe.

DINO CAMPANA FIRENZE

(Uffizi)

Sub podurile tale de culori
Presimte Arno prin tîcări nisipul
Și-n dușul răștrîngerii abia sîrmă
Arcadele severe printre flori.

Azur arcadă-a viilor coloane
Părelnic tremur între vechi palate
Firavă urmă în azur: pierdute
Zboruri: urme fără moarte.

PORNIRE

Flutură apa coama-i de-argint
Dragostea-i fără întoarcere
Albă iapă a iubirii
Cu părul de aur
Dragoste fără întoarcere.

În românește de
VASILE NICOLESCU

PENCIO SLAVEICOV CU DRAG PRIVEȘTE LANUL

Cu drag privește lanul de aur
pirgul,
În zori de zi plugarul, cînd spicele
în tremănt
Se clatină, îl cheamă ca un salut
iubit,
Se apropie de dînsul, mai pline,
mal bogate,
Se leagă cuminte, se gudură,
așteaptă,
De mîna lui cea bună să fie
aliintate l
Din lan, privind spre boltă, să
cînte-ar vrea, dar tace.
Din sullet ciocîrlia, prin ce ciudat
mîster,
Îl prinde bucuria, în cîntec
o preface
Și tot mai sus, pe arși, o poartă
cître cer?

În românește de
ATANASE NASTA și M. MAGIARI

CHE LAN VIEN CA MÎINE!...

Ți-au chinuit fratele:
n-ai spus nimic.
Te-au chinuit pe tine:
n-ai spus nimic.
Mama ți-au chinuit-o:
M minte-ți venîră mil de mamă.
Copiii tăi i-au chinuit:
ca nebun ai izbucnit în rîs,
și — ca mort —
te-al prăbușit la pămînt,
sînge negru
ți s-a încheat pe gură.

Nici atît n-a fost destul.
Te-au împușcat.

Ai murit,
mort ești, mort l
Dar noaptea,
de chinurile strigoilor
ei aud, năclăjiți,
rîsul tău.

Strigoii se trezesc
și sulletul lor le tate
mîi de brice.

Lîngă Zidul de aramă al Patriei
te-am îngropat,
și, acum, așteptăm ziua

Unirii la noua viață,
cînd ucigașii își vor primi răsplată.
Rîsul tău de nebun s-a înecat
în oțăr,
nu va mai înflori nîcîcînd
pe buzele tale.

Ci, ziua Unirii la noua viață
va veni — ca mîine.

În românește de
PETRE PASCU

PIERRE SEGHERS PASĂREA-LIRĂ

Pe dulci aripele-ți Lyră
neîntîlnită providență
Pe cenușa amunțirii și-al regretelor
nisip
Pe-a mea viață de-a trăi-o
pentru moarte prin absență
Pe aceste lucruri toate pierdut
gestul care vine
Pe Nimica pe-o înțînă
pe murdara-i apă-n palmi
Cîne vîna-i vede aîlă chin pe-un
sînge orb de mine

Pe un drum fără castelul
la ieșirea în detulă

Pe rostirea-mi unde vorbe fug pe
fața mea în stradă
Pe ce-i fals ușor, pe lume
nevăzută-n veci pierdută
Singur

În românește de
HORIA ZILIERU

DE LA A. D. A. S.

ȘTIATI CĂ:

— pentru autovehiculele asigurate, A.D.A.S. răspunde atît pentru strîcăciunile accidentale în timpul mersului, cit și pentru pagubele cauzate de incendiu, trăsnet, explozie, inundație, furtună, uragan etc., chiar atunci cînd autovehiculul este în garaj sau în alte locuri de staționare?

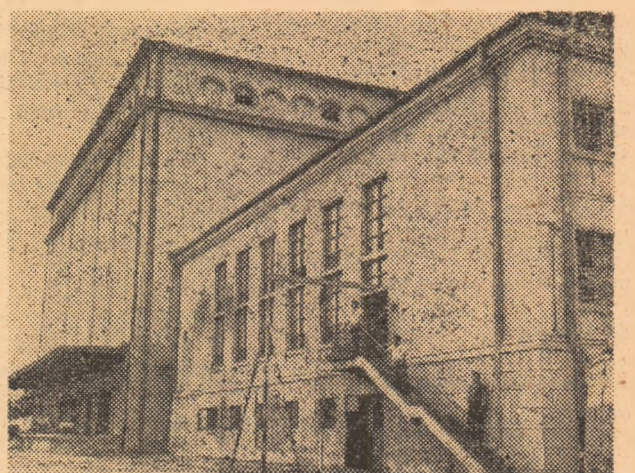
— numai 100 lei costă, pe timp de un an, un contract de asigurare a bunurilor din gospodăriile cetățenilor, cu o sumă asigurată de lei 50.000?

— în baza contractului de asigurare, A.D.A.S. plătește rente lunare persoanelor indicate de asigurat, la termenul convenit, indiferent dacă asiguratul este în viață și a plătit primele, sau a decedat și a încetat plata acestora?

— la o dată stabilită în contractul de asigurare, A.D.A.S. plătește persoanei indicate de asigurat, suma prevăzută în poliță, chiar dacă asiguratul decedînd încetează plata primelor?

— A.D.A.S. oferă în prezent cetățenilor 12 forme de asigurări de persoane, ce se pretează la variate situații personale și familiare ale acestora?

ANTREPOZITUL FRIGORIFER-IAȘI



Prelucreează carne te pentru export
pentru piața internă și export

Industrializează fruc-

Antrepozitează produse de carne, unt, fructe, legume

În ipostaza corului (fără îndolală eleat) al ciclopilor, spiritalul recită nefericitului lor frate rugăciunea logică a „tătăului nostru Parmenide”: Nimeni nu poate fi cineva; neantul nu poate fi ceva, — ne-ființa nu poate avea ființă. Dar în ipostaza lui Polifem (fără îndolală heraclitian) același spirit știe cu aceeași certitudine că Nimeni este cineva; el și-a pierdut lumina unicului său ochi (ochiul intern al spiritalului este unic) orbit fiind de lumina insuportabilă a imploziei termonucleare care a erupt în interiorul spiritalului, în urma sintezei dintre mate-

ca simultan adevărate. Între altele, unul din aspectele cele mai chinătoare ale problemei va fi luarea la cunoștință a existenței răului în lumea creată și stăpinită în întregime de divinitate; dacă Dumnezeu este perfecțiunea absolută și binele suprem și dacă el este atotștiutor și atotputernic, atunci cum se poate explica prezența răului în lume, cum este posibil ca divinitatea să tolereze prezența răului, a propriului său antipod? Explicația oferită de teodiceea clasică constă în însăși acceptarea deschisă a paradoxului în formularea sa etică; răul este și

ge în universul adevărat în urma efortului prin care universul existenței se trezește la propria sa cunoștință — fiind o etapă necesară, și anume, prima, a însăși deșteptării sale. Pe plan conceptual această deșteptare este aceeași cu însăși autodefinirea ființei universului și caracterul necesar al apariției falsului și a non-existenței în cadrul acestui proces este echivalent cu faptul că autodefinirea existenței nu este posibilă decât printr-o delimitare față de non-existență. Dar, oricine scrie o piesă sau visează un vis știe că persona-

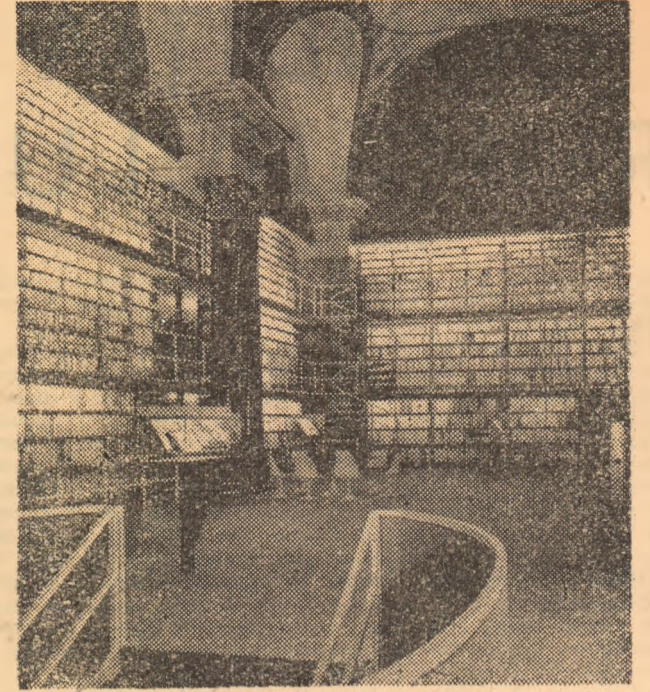
xistența reptilă, — formulând totodată legea de conservare a universului realității: „reptilul nu naște pasărea pe care o nascocoște; existența însăși se confundă cu reptilul; pasărea nu există, numele de pasăre este sinonim cu ființa imposibilă. Ea este întru-chiparea non-existenței: chip autonom fără trup, umbră — fără corp. Când rațiunea doarme — închipuirea trează nascocoște monștrii. Dar dintr-o dată, poate din dorința de a verifica adevărul de necontestat al legii de conservare a speciei — ființa reptilă degajă aripi lungi și greoaie și se ridică (hebt sich auf) dincolo de existență unde nu găsește decât întunecatul gol lipsit de ființă: nu există nici o pasăre în vidul negru al ființei — constată ea. Dar, subit, se deșteptă la realitate; în văzduh nu există nici o pasăre — afară de ea însăși. Ea este inexistentă pasăre visată și s-a ridicat în văzduhul-neant căutându-se în secret pe sine și găsind golul umplut de chipul propriei sale ne-ființe. Fosil predestinat ca reptil,

Arheoptreix își ia zborul spre întruparea viltorei păsări prefigurate, dând viață ne-ființei sale proprii de reptil negat. Existența s-a trezit la conștiința esenței sale reptile autodefinindu-se ca ființă prin definirea ne-ființei ontologice și prin respingerea ei. Dar în momentul în care ne-ființa a fost definită și numele ei rostit — Pasărea și-a luat zborul. Adevărul și ființa pot exista, așadar, în sine și singure, dar gândirea existenței și a adevărului de către sine însuși nu poate fi efectuată fără gândirea simultană a ne-ființei și a falsului. Afirmarea categorică a adevărului și a existenței nu poate fi operată decât prin actul de respingere a falsului și a non-existenței. Afirmarea, ca act al trezirii la conștiința de sine, — este secundată în mod necesar de negarea non-eului, a celuilalt. Astfel conștiința de sine a universului nu poate fi niciodată numai o conștiință de sine a acestui univers existent, ci este dublată mereu și de știința non-existenței. Trezindu-se la conștiința de sine, universul adevărului nu se reproduse numai sub forma unei imagini secundare, ca imagine a unui obiect preexistent, ci generează în mod necesar și falsul, o imagine în sine lipsită de orice obiect. Gândirea existenței nu poate fi limitată numai la gândirea pur și simplă a acestei existențe, ci ea produce și un puls; gândirea non-existenței.

Fotografierea realității nu poate fi efectuată decât prin intermediul unei pelicule pe care este prezentă nu realitatea ci negativul ei: o imagine autonomă, careia nu-i corespunde nici o realitate naturală, exterioară. Cunoașterea existenței nu este o imitație ci o autocunoaștere, o stare de reflexivitate pură în sensul echivoc al termenului, deci și un act de reflectare în sensul optic propriu-zis al termenului, un act, în care gândirea cunoaște nu numai existența ci și reflectarea ei speculativă într-o oglindă (speculum) transcendentă, — negativul ei: ne-ființa și falsul.

Adevărata și unica reflectare a universului existenței este negarea ei, un act de care numai gândirea este capabilă un act care o caracterizează în ipostaza ei de conștiință de sine a aceleiași existențe. Cunoașterea poate fi considerată ca o oglindire numai în măsura în care ea este și o cunoaștere a negativului, a neantulului, a ne-ființei, a ficțiunii, a falsului, a imaginii fără obiect, a gândirii în sine și pentru sine. Reflectarea este însă totodată și reflexivitatea: actul negației este identic cu trezirea la conștiință de sine, cu reflexivitatea pură, cu pătrunderea și scufundarea existenței prin și în sine însuși, cu acel act de dedublare a eului său prin care el există în sine și se contemplă pe sine însuși pentru sine.

Imre Toth



micro-interviu

„CORBUL ALB” DE LA MÜNCHEN

Directorul Bibliotecii Municipale Iași, Constantin Gulea, a revenit de curând din R. F. a Germaniei unde, în cadrul unui schimb de experiență, a vizitat 25 de biblioteci, un muzeu al cărții, o centrală de achiziții a cărții etc. — deci un bun prilej de a trage concluzii utile privind organizarea cit mai modernă a dialogului cititor-carte. Un nu mai puțin nimerit prilej pentru noi de a împărtăși cititorilor câteva din impresiile culese.

— Care bibliotecă v-a impresionat în mod deosebit?

— Cred că cea din Wolfenbüttel, care deși veche de trei secole și instalată în același castel istoric, e utilată cu tot ce poate fi mai modern în materie. Această imbinare de foarte vechi și foarte nou creează o ambianță impresionantă. În 1660 această bibliotecă era considerată cea mai mare din Europa. Astăzi, ea servește strict pentru documentare. Volumele legate în pergament alb te intimină în supraetajări metalice peste care e proiectată indirect o lumină odihnită: oare. Te apropii de un stand sprijinit pe un picior metalic și vrei să cercetezi manuscrisul unei vechi partituri muzicale, expuse sub sticlă. În momentul când ai apăsător pe buton să se deschidă colivia de cristal, de undeva se naște o muzică suavă: chiar compoziția pe care tocmai o cercetezi. Bolțile pictate rotunjesc un ecou cu reverberații stranii și pe nesimțite cobori în veacurile care au lăsat moștenire cele 9000 de manuscrise deosebite de prețioase, unele aparținând sec. V și multe incunabile rare. Aici se află și 8 manuscrise provenind de la Matei Corvin. Prima încercare de sistematizare a bibliotecii aparține lui Leibnitz; de asemenea, aici a lucrat și Lessing.

— Știindu-vă amator de valori bibliofile, vă rugăm să citați câteva exemplare rarissime care v-au stîrnit invidia?

— La Wolfenbüttel am văzut o enciclopedie a evului mediu timpuriu care a aparținut lui Isidor de Sevilla și „Mezomorfozele” lui Ovidiu cu ilustrații în original de Picasso. La muzeul tiparului din Mainz am văzut originalul Bibliiei celor 42 de rinduri editată de Gutenberg în 1452-54 și prima carte tipă-

rită în culori (Maintz-1457). La Hanovra există un exemplar din „Avisa” cel mai vechi ziar din lume (1609).

— Ceva despre deservirea cititorului?

— În general e marcată tendința de automatizare și înlăturare a birocrației, deși nu în mod excesiv, deoarece se contează și pe valoarea legăturii afective cititor-bibliotecar.

Pentru o bună organizare aș cita Biblioteca universitară din Suttgart, cu evidență foto-electrică, tuburi pneumatice și benzi transportoare. Fiecare carte își are fișa într-un buzunarăș lipit pe copertă. Fișa rămâne în evidență alături de tichetul cititorului. Un sistem pe care îl vom experimenta și noi.

— Prezența cărții românești?

— La Biblioteca internațională pentru tineret din München se află o importantă secție românească. Aflând din ce țară vin, bibliotecarii mi-au spus că la ei Ion Creangă e un „corb alb”, adică un clasic supra-solicitat.

— Și, drept încheiere, ceva despre atragerea cititorului?

— Faptul că serviciile bibliofile se oferă contra plată (taxă de înscriere plus taxă de imorunat) face ca oamenii să-și aleagă parcimonios cartea solicitată. În general, au căutat cărțile nebeletristice: noutăți tehnice, volume de specialitate. În schimb, rețeaua de biblioteci face totul pentru buna și promptă deservire a clientului: auto-biblioteci de un gabarit impresionant asigură legătura cu cititorii satelor, iar în München există și un tramvai-bibliotecă. De peste 40 de ani, acesta are orar fix, cu opriri mari în cartiere pentru schimb de cărți. Se organizează, de asemenea, întâlniri cu publicul la un nivel deosebit. De pildă, la expoziția „Cea mai bună ilustrație de carte” a fost invitat pictorul olandez Max Calfisch, vestit ilustrator.

— În concluzie, am participat la un schimb de experiență foarte instructiv și, desigur, o parte din cele văzute vor fi utile, încercând să le aplicăm și la bibliotecă pe care o conduc (mobiliar special, evidențe etc.).

REP.

APARIȚIA NOULUI ȘI CONȘTIINȚA PARADOXALĂ (II)

ria existenței și anti-materia non-existenței — dovadă peremptorie a faptului că ființa, ca atribut, poate fi unită cu non-ființa. Spiritul refuză să acorde valoare logică de adevăr falsului dar, întru-chipat în Epimenide, el se vede totuși constrins să acorde valoare de adevăr propriei sale minciuni. Incarnat în Homer (s-ar putea ca „Homer” să nu fie decât numele pe care și l-a dat însăși colectivitatea spirituală care a parcurs în realitate o-diseea imaginată de ea însăși) spiritul acceptă ca o certitudine de necontestat că propoziția „Ahile l-a ajuns din urmă pe Hector” este adevărată.

Aporiile Mincinosul, precum și Ahile, (ulterioare apolii Nimeni), mai păstrează și emană atmosfera divertismentului. Postura tragică a „celui mai iute și invincibil prinț” învins va fi remarcată abia de Aristotel — un autor grav, întru-chiparea însă a seriozității — dar tot în forma unui calambur: „renumitul” Ahile devine în aporia zenoniană „erou de tragedie” al unei piese concepute de spiritul însuși, care, încarnat în persoana dramatică a lui Ahile, se contemplă pe sine (în-suși) și-și stărnește propria sa uimire, contrapunctată poartă de o binetemperată milă văzându-se prins în capcana tragicului totodată comic, și nu înțelege, nu știe ce se petrece cu el. Doar impulsul devine conștient în el, ca o certitudine de nezdruccinat și re-întorcându-l în sine. Ziua purificării, care îl va elibera de sentimentul coșmarului, împăcându-l cu sine însuși este încă departe.

Nefericirea obiectivă pe care o conține această stare în-doită a spiritului rupt și o-pus sie-însuși, va dobîndi propria și adecvata ei expresie afectivă abia peste secole, când paradoxul va fi efectuat o subită metastază în domeniul ethosului. Acum, ființa umană, împregnată de ideea divinității, va simți cum irupe din profunzimile sale paradoxul, în multiple formulări teologale. Divinitatea va apărea în fața intelectului sau ca ființă transfinită, — infinitul ce se află totuși în act, în spiritalul subiectiv al omului și deci în această lume, — sau ca perfecțiunea absolută, binele suprem — ca mulțimea perfectă a tuturor mulțimilor imperfecte — și în ambele cazuri teologia negativă va descoperi că ea nu poate fi caracterizată decât printribute contradictorii; ființa divină fiind în același timp interioră și exterioară lumii și fiind imposibil de demonstrat atât existența cât și inexistența ei, — admiterea existenței sale implică totuși acceptarea unor propoziții contradictorii,

el o manifestare a providenței, a înțelepciunii și a bunătății infinite a divinității — așadar răul este bun, răutatea este și ea bunătatea divină, răul este un bine și prezența răului nu este decât o formă de manifestare a bunătății divine în această lume. Conștiința acestui raport ultra-paradoxal — a raportului dintre ființa finită și imperfectă a omului, care poartă în sine infinitul și absolutul într-o formă știută prin credința indemonstrabilă, deci printr-o certitudine imposibil de certificat — va deveni timp de secole sursa unui chin sublim al nefericirii îmbătate de conștiința propriei sale nefericiri.

O poezie uriașă va începi din această sursă — începînd cu „cîntările lui David” — trecînd prin Hildebert de Lavardin și ajungînd în poezia metafizică a lui Jorge Luis Borges — în zilele noastre. Nefericirea stării paradoxale se va manifesta însă și în formele foarte terestre ale pri-goanei pe care aceste meditații, stigmatizate ca eretice, au trebuit să le suporte, aproape totdeauna, din partea bisericii instituționale. Oricum ar fi însă, din punct de vedere al fenomenologiei generale a spiritului (în care conștiința scîndării lumii în bine și rău, imperfect și perfect, conștiința prezenței și a comiterii păcatului se manifestă în forma acută a nefericirii intense) constituie un progres real tocmai acceptarea acestei contradicții ca o stare naturală a spiritului; conștiința absurdului care se impune ca adevăr al imposibilului, desigur ca un „alt adevăr” decât cel al rațiunii, o „altă realitate” decât cea a simțurilor.

★

Responsabilă de această stare de scîndare a conștiinței este fără îndolală prezența falsului, ca o esență independentă, în universul adevăratului, apariția subită a non-existenței în ființarea autonomă în universul coștelului, care gîndeste existența.

A vorbi de prezența falsului înseamnă a accepta prezența a ceva care este fals și poate fi astfel prezent ca un lucru, ca un obiect, posedînd o unică proprietate calitativă specifică, un atribut unic, acela de „a-fi-fals”. A admite prezența non-existenței înseamnă a accepta absența în sine ca un ceva actual, pozitiv — a accepta că însăși negativitatea pură poate fi o proprietate, și anume unică, a unui lucru. Or, acceptarea acestora nu este nici ușoară și nici nu poate rămîne pe veci neobservată și fără răsplăt.

La o analiză mai atentă apare însă imediat că falsul mer-

jele fictive, fiind chiar un rezultat al propriei sale fantezii, în momentul în care au prins viață, urmează propriul lor destin. Aduse pe lume prin actul pur al conceperii, ele devin independente de factul imediat ce au pășit pe solul ferm al continentului oniric.

Inițial falsul este introdus și apare ca valoare logică, ca o negare a adevărului — fiind astfel ulterior acestuia și dependent de el. Tot așa apare și non-existența ca modalitatea ontică a ne-ființei, ca o negație a existenței, fiind și ea desigur, ulterioară acesteia și dependentă de ea. Natura nu naște ne-ființa ci o nascocoște, iar falsul apare numai în minte, și anume atunci când mintea minte, punînd în funcție capacitatea ei fundamentală, care o deosebeste de existență, și prin care își manifestă autonomia — aceea de a sporii universul de valori cu propriile sale creații. Pentru că falsul și non-existența nu rămîn în starea inițială în care au apărut. Datorită capacității sale infinite de a se scinda în conștiință și metaconștiință, în conștiință-obiect și conștiință-subiect, care se contemplă pe sine însăși, spiritul se dedublează și privește valoarea logică de fals ca predicat, valoarea ontică de non-existență ca atribut. Spiritul își fixează privirea asupra neantulului, dar dintr-o dată cavitățile întunecate a non-existenței se umple cu lumina emanată de spirit: spiritul vede acum chipul ne-ființei și în dăruire o personalitate de sine stătătoare prin actul creator de formă al închipuirii. Acum el vede ne-ființa așa cum este ea, el vede deci ceea ce nu este dar îl vede exact așa cum este.

Nefericirea se va instala în spirit și-l va afișa în momentul în care el va deveni conștient că absurdul pe care-l conține această stare constituie însăși realitatea sa intimă. Conștiința nefericită este conștiința ineluctabilității acestei stări de sciune interioară.

Spiritul reptil își deschide privirea binoculară absorbînd pasiv lumina lumii mizeriei sale existente teritoriale. El vede cum proliferază acest univers în baza unor legi rigide și severe care veghează asupra descendenței fixe: din reptil, reptil se naște. Dar în momentul în care ochii trupului se închid, se deschid subit pleoapele subcutane ale unicului ochi triangular al minții și pe ecranul plan al conștiinței, apare chipul ne-ființei, Monstrul, care desfășoară lent osoase aripi rigide și se ridică în văzduhul vid pășînd solul existenței. „Pasărea” să fie numele ne-ființei închipuite — își spune e-

STIGMATUL LUI CAIN ÎN LUMINĂ GENETICĂ

INSTIGATORUL LA CRIMĂ: SUPRANUMERICUL Y

Până acum au fost chemați să depună ca martori în marile procese medici legiști, toxicologi, psihiatri. Se pare că lista va fi în curând completată cu geneticienii.

Circumstanțele atenuante invocate se refereau în genere la influența mediului, exemplelor rele sau la motive medicale (maladii, tulburări mintale etc.). În viitor e foarte posibil ca irresponsabilitatea unui criminal să fie bazată pe un amănunt cu totul ignorat deocamdată: cromosomii. Omul purtător al „cromosomului crimei” va fi la fel de responsabil ca cel cu debititate mintală?

Daniel Hugon din Paris a strangulat în 1965 o femeie, marinarul american Richard Speck a ucis în mai puțin de o oră 8 înere infirmiere din Chicago. Cercetările genetice au stabilit că între acești doi tineri criminali există un punct comun: invizibilul cromosom suplimentar, adică ceea ce la scară microscopică e denumit „stigmatul lui Cain”, împrumutându-se termenul găsit de criminologul Cesare Lombroso pe baza examenului morfologic.

Expertul genetician prof. Jerome Lejeune care l-a examinat pe Daniel Hugon, a descoperit acel cromosom suplimentar, deschizând calea unei descoperiri fundamentale: aceea a bolnavului de aberație cromosomică.

DESPRE CE E VORBA?

Știm că celula e formată din protoplasmă și nucleu. În nucleu se află cromosomii, un fel de filamente de forme diferite de care sînt atrinse, asemenea perlelor pe un colier, „genele”, surorii ai caracterelor și alecțiilor ereditare (genetice). Numărul acestor cromosomi e fix pentru fiecare specie animală și regn vegetal: de pildă calul are 66, porcul 40, oaia 54, tutulul 48. Din 1921 pînă în 1956 s-a crezut că omul are 48, ca și tutunul deci. Dar cercetările întreprinse de dr. J. H. Tijo și A. Levan au stabilit cifra exactă: 46. Din aceștia, un număr de 22 perechi (11 primite de la mamă și 11 de la tată) seamănă perfect între ei: sînt autosomii. Perechea a 23-a diferă de la bărbat la femeie: sînt cromosomii sexuali sau gonosomii. Astfel, la femeie perechea se compune din doi cromosomi în formă de x, iar la bărbat un cromosom în formă de x și altul în formă de y. În momentul fecundării, oul care va da viitorul copil primește obligatoriu un x de la mamă, iar din partea tatălui iie un x, fie un y. Dacă oul acumulează doi x, nou născutul, va fi fată, dacă are un x și un y va fi băiat. Deci formula Julietei e xx, iar a lui Romeo xy.

TAINILE CARIOTIPIEI

Cu ajutorul unei tehnici complexe a fost realizată cariotipia, adică țigă de identitate cromosomică a individului. Cercetarea cariotipilor a dus la descoperirea aberațiilor în numărul și forma cromosomilor, aberații ce corespund unor boli precise de care suferă insul respectiv. Cel mai cu-

noscut exemplu de aberație cromosomică îl constituie așa-numitul „mongolism”, descris de prof. Jerome Lejeune și care e urmarea unui cromosom în plus la perechea 21-a. Anomaliile ivite la perechile 13, 15 și 18 nu permit viețuirea noului născut. O anomalie de la perechea 5-a descrisă recent are drept consecință așa-numitul „hip-păt de pisică”. Noul născut prezintă malformații și scoate un fel de mieunat.

Cînd anomalia urcă la perechea 23-a, adică aceea a cromosomilor sexuali, intervine așa numitul sindrom Turner pentru fete și sindromul Klinefeller pentru băieți, ambele incluzînd hermafroditismul.

Există însă și anomalii ale cromosomilor sexuali care se traduc prin incapacitate mentală (doi sau trei x în plus), violențe, furt și crimă (unul sau doi x și un y în plus). Astfel am ajuns la acel y în plus considerat drept faimosul y al crimei.

Cercetări pe această temă sînt duse în paralel de diferite echipe, din carecîntăm pe cele conduse de dr. M. Casey din Sheffield (Anglia), dr. Saul Wiener din Melbourne (Australia), dr. Patricia Jacobs din Edinburg (Anglia), dr. Mary Tefel din Pennsylvania (Statele Unite). Posesorii acestui micromosom y în plus, adică cel atîns de „stigmatul lui Cain” au în general talie înaltă, circa 1,80 m. și o brazul cosuros.

Constatarea acestei anomalii care împinge la violențe și crimă va scuti pe făptaș de responsabilitate?

Deocamdată părerile sînt împărțite, deoarece au fost depistați indivizi care deși prezintă „stigmatul lui Cain” și au chiar urmași anormali, nu manifestă porniri criminale. Un alt aspect al problemei e dacă această anomalie e ereditară ca la albinism sau hemofilie. Medicii citează cazul unui cetățean din Oregon care deși e atins de stigmat a dat 6 copii absolut normali.

Dar, principala întrebare a geneticienilor e dacă se va putea interveni atunci cînd se constată gene defectuoase, bineînțeles pentru neutralizare și netransmitere. Deocamdată a fost depistat acest minuscul y supranumeric ce poartă responsabilitatea „stigmatului lui Cain”. Ce va urma e o taină a viitorului.

(după „L'Express”)

lele de îmbogățire și autoperfecționare, își manifestă prin argumente teoretice și acțiuni practice spiritul combativ, revoluționar constructiv, în aceeași măsură cresc autoritatea și prestigiul ei, factori psihosociali dintre cel mai importanți menși să sporească influența ei asupra acțiunilor conștiente ale oamenilor.

Ca orice sistem de valori, concepțiile filosofice își exercită influența socială reală cu condiția să fie însușite, trăite de oameni vii, să devină parte a conștiinței de sine, mod de gândire, concepție despre lume și viață, normă de comportament și criteriu de judecată, de constituire a opiniilor, de direcționare a mentalităților, de adaptare a deciziilor în viața

socială, de opțiune politică și morală, sistem educațional. Prin asemenea mecanisme psihosociale complexe concepția filosofică marxistă devine participant activ la construcția noului, pirghie de elevare a vieții intelectuale, culturale, garant al unui climat propice afirmării și dezvoltării multilaterale, nestigherite a personalității umane, în spiritul generos al umanismului socialist autentic.

Privită astfel, în dimensiunea ei psihosocială, ca ansamblu de idei trăite și realizate în relațiile interumane, filosofia marxistă reprezintă un aliat fidel dar exigent al omului, al operei de construcție socialistă aflată în plin proces de desăvîșire și perfecționare.

THEOFIL SIMENSCHY

În ziua de 15 decembrie a încetat din viață, în urma unei grele suferinți, profesorul emerit Theofil Simenschy, specialist cunoscut în țară și străinătate.

Născut la 27 ianuarie 1892, la Iași, a absolvit Liceul „Internat”, în 1910, ca șef de promoție, iar secția de limbi clasice a Facultății de litere în 1913. Și-a trecut doctoratul în 1927, cu o teză asupra verbului în opera lui Homer.

Carierea didactică și-a început-o în anul 1912, ca profesor secundar la Liceul Național și Gimnaziul „Ștefan cel Mare” din Iași.

În 1926 a fost numit asistent la Universitate, specialitatea limba și literatura greacă, iar în 1929 conferențiar. În 1942 a fost avansat profesor la disciplina gramatică comparată.

Era membru al mai multor asociații științifice din țară și din străinătate. Calitățile sale didactice și

științifice remarcabile, care i-au adus și titlul de profesor emerit, au făcut din el un cadru didactic eminent, cu care s-ar fi putut mîndri orice universitate din lume.

Învățămîntul universitar din Iași pierde, prin moartea lui, un savant care ne-a făcut cunoscuți peste hotare, un profesor și un om deosebit.

Universitatea „Al. I. Cuza”

VĂ PREZENTĂM O UNITATE MUZEALĂ MODERNĂ: MUZEUL DE ȘT. NATURII FOCSANI

Complet reorganizat, Muzeul de Șt. Naturii din Focșani se situează printre cele mai atrăgătoare unități de acest gen din țară.

Renunțîndu-se la prezentarea materialului biologic în ordine sistematică, înghesuit în vitrine pe diferite etaje, s-a adoptat prezentarea dioramică, respectîndu-se principiul ecologic al interrelațiilor ce se stabilesc între organism și mediul de viață. Acest lucru a fost realizat prin intermediul dioramelor, biogrupelor și bioscenelor concepute într-o manieră nouă față de cele realizate în alte unități muzeale. Astfel, în locul fundalului pictat s-a utilizat diapozitivul care creează iluzia unei profunzimi deosebite față de ceea ce se poate realiza prin pictură. La rîndul său, acesta a impus utilizarea unor oglinzi laterale care, prin racordarea perfectă a imaginii reale cu cea virtuală, creează o perspectivă laterală practic infinită.

Pentru economie de spațiu, de material, dar în același timp pentru realizarea unui cadru natural mai extins, s-au conceput pentru prima dată în țara noastră diorame continue, care, după aprecierea specialiștilor, sînt foarte recomandabile pentru viitoarele reorganizări de muzee.

Pentru redarea mediului natural, s-au folosit în majoritate plante naturale preparate după o metodă originală, cît și cîteva flori artificiale care au completat decorul. Tot ca aspect nou se poate cita sistemul de etichetare — diapozitive executate după dioramă, fapt care ușurează orientarea vizitatorului asupra materialului prezentat.

Dacă în cadrul dioramelor, biogrupelor și bioscenelor, a fost imposibil a se prezenta tot materialul caracteristic biogrupurilor, s-a căutat ca prin intermediul unor vitrine să se suplinească acest lucru. Aici s-au utilizat diapozitive ca fundale care să sugereze mediul în care trăiesc piesele ce au fost expuse în interiorul vitrinelor.

Pentru crearea unei imagini complete asupra județului Vrancea, chiar la începutul expoziției au fost montate hărți care scot în evidență obiectivele economice, etnografice și culturale, precum și căile de acces către acestea.

În continuare se prezintă structura geologică a județului într-o manieră nouă, prin intermediul unei mese vitrine, în care, pe strate succesive și suprapuse, au fost desenate arile pe care se întind anumite perioade geologice, precum și caracteristicile caracteristice. Caracteristică geologică județului Vrancea este și seismicitatea, ce a fost reprezentată printr-o hartă în care se indică liniile de falie și zonele afectate de cutremure.

Prezentarea hărții pedologice permite o trecere logică de la sol către vegetație și apoi la animalele care se găsesc în această zonă geografică.

Prezentarea hărților de floră și faună a județului Vrancea au permis aducerea unei forme noi de folosire a unor diapozitive color așezate la capătul unor cilindri (pentru floră) sau a unor nisime (pentru faună), ce au fost montate pe o hartă fizico-geografică. În felul acesta se realizează o unitate între răspîndirea plantelor și animalelor în raport de relief și condițiile ce derivă din acestea.

Socotim că prezentarea făcută pînă acum poate fi rezumată astfel: într-un cadru foarte modern, s-au utilizat maniere noi de expunere a materialului muzeistic. În așa fel încît acesta să aibă un rol instructiv-educativ, dar, în același timp, să fie foarte accesibil și reactiv.

Deoarece muzeul funcționează în două clădiri separate printr-o curte de circa 3.000 m.p., s-a încercat ca aici să se prezinte pe o 70 exemplare vîi anarținînd unui număr de 25 de specii din fauna județului, în cîști și voliere. Una din voliere este construită într-o manieră nouă, cu dimensiuni apreciabile (30x12x8), care să dea posibilitatea ca în interior să se creeze un mediu aproape normal pentru păsările captivă. Printre speciile mai reprezentative menționăm: ursul, căprioara, cerbul lopărar, risul, corbul, acvila tipătoare mare, fazanii, mierle etc.

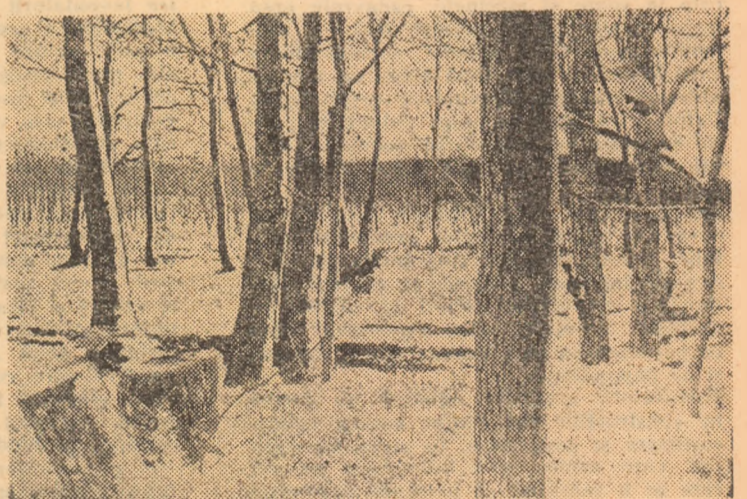
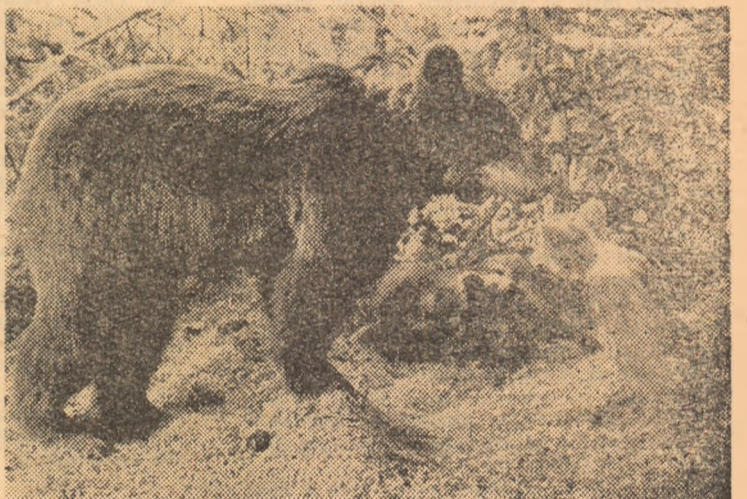
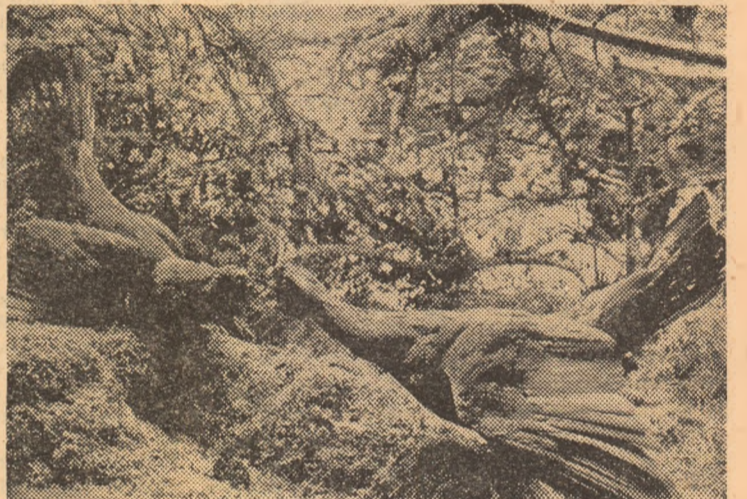
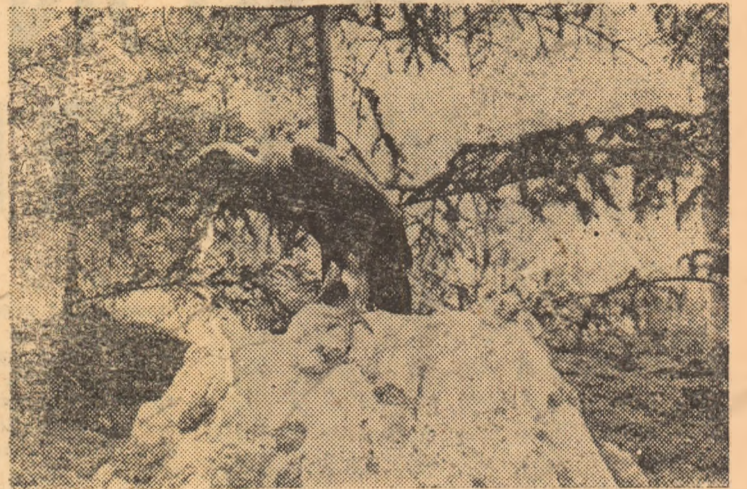
Astfel organizat, de la deschidere și pînă în prezent, adică în decurs de patru luni, muzeul a primit peste 14.000 vizitatori.

Ca filiale ale muzeului de Șt. Naturii din Focșani, în cadrul județului Vrancea funcționează la Panciu și Anina două secții. Prima prezintă fauna caracteristică de-a lungul râului Suceia, iar cea de a doua — fauna caracteristică zonei de confluență între Trotuș și Siret.

Cele trei unități muzeale cu profil de Șt. Naturii din județul Vrancea reușesc să prezinte în maniere diferite, fără să repete aspectele expoziționale, un bogat material care se completează reciproc în prezentarea cît mai diversă a faunei județului.

Această prezentare succintă a unităților cu profil de Șt. Naturii din județul Vrancea, constituie și o invitație de a le vizita împreună cu celelalte unități muzeale cu profil istoric și etnografic din județ. Program de vizitare zilnic: între orele 10-13 și 16-19, în afară de luni.

CAROL NAGLER



ÎN CĂUTAREA FARAONULUI PIERDUT

Difficultăți de natură tehnică au păstrat nedezlegată această taină timp de două mii de ani, pînă la instalarea foarte recentă, în apropierea piramidei, a unei expediții științifice. Compusă în exclusivitate din oameni de știință, ea este condusă de Departamentul pentru Antichități al R.A.U., de Universitatea din California, precum și de alte instituții cu acest profil din S.U.A.

Inițierea unei asemenea expediții a însemnat în primul rînd emiterea ipotezelor clasice: posibilitatea unui eventual furt al mumiei, petrecut poate imediat după înhumarea lui Chephren, ipoteză justificată dacă se ține seama de planul extrem de simplu al piramidei, care prezintă numai două coridoare de acces și o boltă — spre deosebire de arhitectura complicată a celorlalte monumente funerare egiptene.

Inspăimîntat de amploarea sacrilegiilor din epoca sa, precum și de îndrăzneala neobișnuită a hoților care pătrunseseră în lăcașul funerar al lui Cheops puțin timp după ceremonia înmormîntării acestuia, Chephren renunță curînd la orice măsură de prevenire legată de ultimele sale rămășițe pămîntesti, hotărînd să se limiteze la o simplă cameră mortuară.

... Și totuși piramida sa impunătoare contrasta în mod vădit această intenție, fapt care nu poate constitui însă, argumentul nici unei ipoteze. Prin urmare nu e greu de imaginat că arhitecții lui Chephren au luat toate măsurile posibile împotriva principalilor inamici — cu alte cuvinte împotriva jefuitoarelor de morminte, presupunîndu-se că însuși faraonul ar fi elaborat un plan extrem de ingenios, menit să asigure taînă deplină a sarcofagului, plan ale cărui elemente de o uluitoare simplitate se mărgineau la un mormînt obișnuit sau poate, la un sarcofag fals.

Este de neconceput totuși ca faraonul să fi putut renunța la cultul funerar, care constituia asigurarea perpetuării vieții pămîntesti în cea veșnică. Vechii egipteni priveau mumificarea ca pe o garanție a vieții perpetue. Condiția sine qua non era conservarea desăvîrșită a mumiei, (considerată ultima legătură cu viața terestră) prin menținerea cu orice preț a „Ka”-ului, „dublului” și a „corpului astral” — părți superioare ale omului, împiedicînd reînnoirea lor în imensitatea cosmică; de aici — staturile deșinate, capetele de schimb, care o dată „înviat” cu ajutorul unor cuvinte magice rostite de vrăjitori puteau să înlocuiască mumia și să străjuiască piramidele — „Reședințe ale Eternității”, lăsate în paza lor.

Din echipa de cercetare aflată la Giza fac parte fizicianul El Bedevi de la Universitatea Ein Shans din Cairo și Louis Alvades de la Universitatea din California, unul dintre inventatorii calculatoarelor electronice. Menționarea acestor nume clarifică pe de o parte natura expediției ca atare, pe de altă parte însemnătatea adevăraților și în același timp insoliiților protagoniști ai cercetărilor; este vorba de „muonsi” — particule sub-atomice, rezultate în urma unor explozii stelare care bombardează în continuare suprafața terestră, înregistrate cu ajutorul unui calculator Ibm 1130 — dovadă de necontestat a înscrisurii electronice într-un nou domeniu al culturii. Întreg acest proces realizează o radiografie reală și exactă a piramidei lui Chephren în interiorul căreia, sub boltă centrală, au fost instalate două „camere de radiație”, dispozitive care conțin gaz-neon sub o tensiune electrică foarte ridicată. „Muonsii” cosmici parcurg, datorită forței lor de penetrație, piramida, lovesc gazul „camerelor” care se ionizează, producînd scînteii; calculatorul adaptat acestor „camere” analizează timpilor relativ ai scînteilor, calculînd coordonatele traectoriilor lăsate de radiațiile luminoase, precum și numărul „muonsilor” care ating fiecare punct în parte. În felul acesta se poate realiza harta întregii piramide; de obicei radiațiile luminoase precum și numărul restrîns al „muonsilor” indică locurile „plînelor” care opun rezistență la penetrație, în timp ce abundența lor semnaleză goluri adînci. Se presupune, că unul din aceste goluri ascunde probabil și sarcofagul faraonului. Cele patru luni de muncă intensă au dat la iveală prin intermediul a circa 80 de benzii înregistrate, aproape trei milioane de date. În cele câteva săptămîni care au mai rămas, misterul lui Chephren va fi dezlegat, Sarcofagul va fi scos la lumină sau... se va descoperi un alt furt...

Mario Bologna
(După „Vie Nuove”)
Traducere de Michaela Diaconu

Ne întrebăm adesea de unde provine adversitatea spontană a societății contra a tot ce este mișcare modernă în artă.

Schimbările în artă deranjează obișnuințele societății, toropeala creată de stilul în care ea se autodescriează, cunoașterea limbajului artistic pe care l-a acumulat, unitatea pe care stilul a instalat-o ca un echilibru. De aceea societatea se simte tulburată de prezența unor forme noi și necunoscute, se simte ignorantă în fața necesității unei noi educații stilistice: în fața noului limbaj pe care trebuie să-l învețe începînd iarăși de la prima literă. Iată de ce efortul cerut societății pentru a se adapta la mișcarea contemporană este reinnoit, societatea este obligată la o întinerire pentru a putea face acest efort de comprehensiune și aceasta în ciuda faptului că a lăsat în urmă mai multe secole de civilizație și de tradiție artistică. Aceste constatări sînt valabile mai ales pentru arta zilelor noastre care are în mod special caracterul de revoltă totală împotriva trecutului. Așa cum are loc o reînnoire a forțelor în societate, dar și pierderea unor valori, tot astfel „barbaria” tineretului de azi se manifestă în considerarea trecutului ca barbar și de neînțeles; acesta a fost și cazul renașterii care considera barbară arta medievală. Tinerețea are o dorință afirmată, deschisă, de distrugere a trecutului, o dezlănțuită feroare a noului și tendința de a face orice surprinzător, nemaicunoscut, total original. Cine nu se simte astăzi tînăr în fața unei picturi abstracte? Căci dacă rămîne ancorat în trecut, se simte bătrîn. Această întoarcere individuală, sau colectivă, la anii tineretului, are loc inconștient, în straturile profunde ale psihologiei, chiar la oamenii care se află la o vîrstă înaintată. În mod natural, această întoarcere presupune un fel de uitare, de eliberare a eului și de intrare într-o stare de spirit poetică dezinteresată, pentru a putea simți plăcerea celor nou descoperite; aceasta este prima fază a paradoxului; a doua este schimbarea vîrstelor.

S-ar putea obiecta că aceste paradoxuri sînt inoperante și că singurii capabili să recunoască un stil nou sînt tinerii, sau o societate realmente tînără, adică o societate fără tradiții, eliberată de trecut, cum este, de exemplu, societatea americană. Astăzi americanii au admis fără dificultăți și fără să se sinchisească prea mult de trecut, fără restricții și dificultăți de adaptare, tendințele contemporane ale artei. Și aceasta în timp ce arta contemporană s-a născut în Europa, iar societățile cu tradiții au realizat acest paradox, în ciuda marilor eforturi necesare pentru eliberarea de sine și pentru întoarcerea spre tinerete. Europa este aceea care a antrenat America spre această stare de spirit.

Societatea se maturizează din punct de vedere artistic, o dată ce noul stil s-a instalat definitiv. Ea simte că i-a fost mesteră acestul stil nou, și cînd acesta începe să degenereze, societatea îmbătrînește, devine formalistă și conservatoare. Fiecare din aceste faze stilistice are caracteristicile vîrstelor umane corespunzătoare.

Toate acestea înseamnă că societatea evoluează o dată cu stilul artistic, nașterea, culmea și îmbătrînirea sa, parcurgînd cu fiecare fază a stilului o altă vîrstă artistică, într-o manieră care-i permite să reacționeze diferit față de stilul fiecăreia din aceste perioade. Prin urmare, doar indivizii care au anumite ușurințe în a se elibera de propriul eu și o suplete în adaptarea la o vîrstă artistică nouă merg în pas cu evoluția artei. Societatea îi ajută în această privință căci antrenează individualitățile într-o mișcare comună, ca un val care se ridică din adîncurile ei.

Deci societatea nu este doar creatoare de stil, ea este de asemenea, creație a lui. Fiecare stil dă naștere societății sale proprii, produce mediul său și îl formează.

Taine susținea că mediul dă naștere genului individual. Guyau îi răspunde că mediul sau mai bine zis o stare nouă a mediului este produsul genului individual. Societatea este instruită de minoritatea (artistică) în stare să o incite, să o cultive și să o antreneze pe calea stilului nou. Dar eu cred că el n-a fost atent la faptul că societatea, pentru a se putea adapta la un stil nou și să-l urmeze evoluția, trebuie să-și elibereze eul său, să intre în starea de spirit poetică și să se întoarcă la vîrstă artistică potrivită, necesară de fiecare dată pentru a se pune de acord cu această evoluție. Vrem să spunem, prin aceasta, că societatea urmează vîrstă spirituală a minorității care creează arta și care conduce stilul spre destinația sa culturală. Rezultatul: viața artistică a unei societăți presupune paradoxul eliberării psihologice de eul său efemer, pentru a se pu-

vîrstă umană a corpului său, și vîrstă artistică a spiritului său, care pot fi diferite una față de alta. Te poți naște și rămîne bătrîn din punct de vedere artistic. Numai tinerii ca și copiii văd ușor valorile inefabile.

Este bine să ne străduim a înțelege efortul necesar oamenilor de astăzi pentru a se acomoda cu pictura abstractă, în cadrul căreia imitația este anulată și ne aflăm în fața unor semne și simboluri incomprehensibile. Numai faptul de a fi uitat imitația în fața unei picturi trebuie considerat o mare cucerire. Nimic mai simplu decît o gîndire ca aceasta: nu înțeleg, dar în fața acestei pinze simt că-mi spune ceva, și îmi place; acesta-i un mare câștig de cauză. Ce răsturnare în fundul sufletului, ce înnoire și ce viziuni încep să se nască impunîndu-și frumusețea! Vine apoi un moment cînd poți să-ți spui: îmi place pictura abstractă, am învățat să o prețuiesc și să

corespondență din Atena de la MICHELIS A. PANAYOTIS PARADOXÉ

tea adapta spiritual față de vîrstă noului stil, să-și schimbe vîrstă artistică; să revină la tinerete cînd stilul este nou și în formare, să se maturizeze și să îmbătrînească împreună cu el cînd se află în decadență. Că acesta ar fi doar un paradox psihologic, nu este decît o aparență; acesta este un efort psihologic inconștient și conștient de supraviețuire, iar noi rezistăm la toate eforturile posibile care ni se cer.

Psihologia maselor devine, în fine, deopotrivă cu psihologia minorității creatorilor de avangardă. De aici și necesitatea primă a tuturor de a se elibera de eul propriu; astfel un artist la o vîrstă înaintată poate deveni tînăr redevenind modern ca artist — vîrstă sa artistică se schimbă. De exemplu Goya a executat spre sfîrșitul vieții sale opere de o factură cu totul modernă. Este posibil să rămîi tînăr artisticeste în decursul întregii tale vieți, cum este cazul lui Picasso, care nu a încetat să inventeze lucruri noi și de neprevăzute.

A doua necesitate pentru a-ți schimba vîrstă, după eliberarea de eul propriu este aceea de a cîștiga o mentalitate modernă, ceea ce se obține fie prin contactul direct cu formele noi, fie prin judecata critică a formelor trecutului pe care nu le mai găsim convenabile și expresive pentru viața modernă. Mulți dintre moderni au reacționat rațional împotriva formelor trecutului, contra imitației, eclecticismului, a clarobscurului, a perspectivei normale etc... Orice individualitate are două vîrste:

mă bucur de frumusețea ei dar ceea ce înțeleg din ea este de nespus sau infim.

Pentru a judeca diferența trebuie să comparăm această tinerete poetică a avangardei cu bătrînețea ancorată în trecut, guvernată de sentimente retrograde și conservatoare, care nu vor să se întoarcă decît spre trecut. Un renaștor nu admite decît furtul trecutului, moarte deja în realitate și, dacă este artist, nu face decît o muncă formală, adică nu creează nimic nou, căci a crea înseamnă să cauți mereu ceva nou. Afară de cazul cînd artistul rămîne încă agățat în imitarea picturii trecutului, dar, ca Dali, nu o face decît pentru a crea contradicția dintre lumea exterioară și cea onirică pe care o prezintă prin simboluri ușor de recunoscut dar, în același timp, de neînțeles. Vîrstă matură este în relație directă cu un stil care-și atinge apogeul.

Așadar, putem spune că un artist creator este mereu tînăr, oricare ar fi fazele stilului pe care le practică, căci există mereu ceva scînteietor, neașteptat, în operele lui. Artă va fi deci mereu domeniul tineretului eterne și acesta este poate paradoxul cel mai profund al psihologiei artei. Artistul are mereu de făcut o muncă dublă, (antimonică) să-și conserve viu stilul, adică un tip la care se adaptează toate formele, și să revină prin opere care depășesc tipul stilistic și sînt totuși prototipuri, adică originale.

cronica
săptămînal politic, social, cultural

Colegiul de redacție:

AL. ANDRIESCU, N. BARBU (redactor șef adj.), CONST. CIOPRAGA (director), ION CREANGĂ, AL. DIMA, ILIE GRĂMĂDĂ, DAN HATMANU, MIRCEA RADU IACOBAN (secretar general de redacție), GAVRIL ISTRATE, GEORGE LESNEA, P. MILCOMETE, CR. SIMIONESCU, ACHIM STOIA, CORNELIU STURZU, (redactor șef adj.), CORNELIU ȘTEFANACHE (redactor șef adj.), NICOLAE ȚĂTOMIR.

Prezentare grafică
VALER MITRU