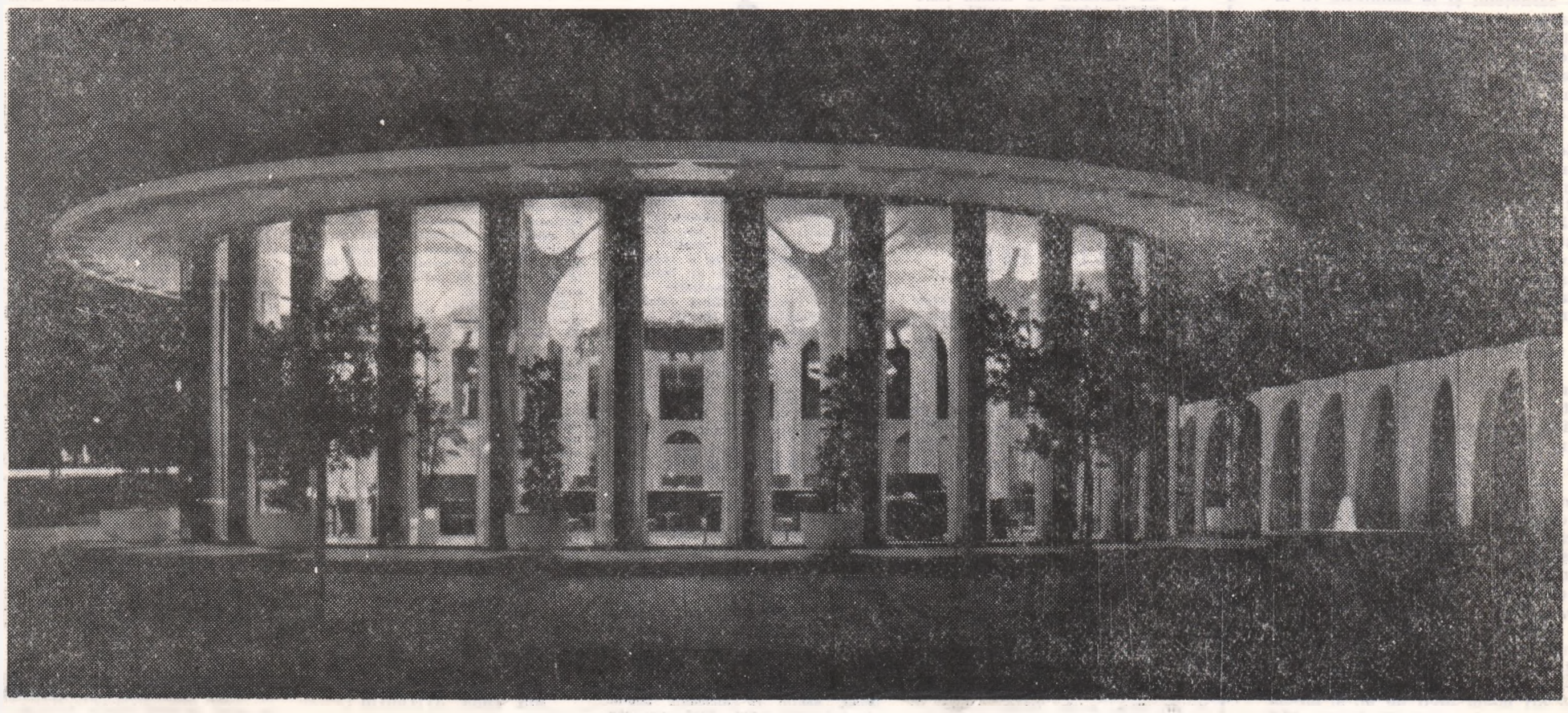
Proletari din toate țările, uniți-vă!

cronica

SĂPTĂMÎNAL POLITIC-SOCIAL-CULTURAL • ANUL V • Nr. 30 (233) • SIMBĂTĂ 25 VII 1970 • 12 PAGINI 1 LEU



NOUL TRIANON?

ilustrăm acest numar cu reproduceri din arhitectura modernă

CONCEPTUL HEGELIAN DE FRUMOS

Cu meditația asupra frumosului, Hegel atinge una dintre culmile gîndirii sale; căutînd să surprindă esența frumosului, el își scufundă în universul uitat al lumii helene una dintre cele mai pătrunzătoare priviri aducătoare de lumină cu care un gînditor a regăsit vreodată drumul către acest paradis pierdut. In puține cuvinte, ceea ce Hegel vede în iluminarea lui evocatoare poate fi rezumat astfel:

Pura splendoare, pura apariție a firii ce strălucește ca ceea ce este obiectiv, aceasta este frumusețea. Strălucirea firii este pură atunci cînd obiectivitatea apare ea singură, atunci cînd subiectivitatea nu a luat cunoștință încă de ea însăși și nu s-a opus firii, nu a reflectatt-o, — nu a **mediat-o**, cum spune Hegel. Spiritul, pe această treaptă a sa, este **Imediatul**; are o singură caracteristică: este **Universalul**; el este **Abstractul**, căci aici se face abstracție de raportul obiectului cu subiectul.

Această etapă a evoluției spiritului este reprezentată în istoria gîndirii de conștiința greacă, pe care Hegel o numește **treapta frumuseții**. Conștiința filozofică a Grecilor este situată, spune el în **Prelegeri de istorie a filozofiei**, pe prima treaptă a dezvoltării gîndirii, adică, în perspectiva dialecticii speculative, pe treapta **tezei**. **Thesis**-ul, în sens de punere imediată a lumii obiectului, aceasta este pentru Hegel esența frumuseții. Frumusețea înseamnă pură apariție, în care subiectul contemplă, fără a avea conștiință de sine, strălucirea pură a luminii firii.

S-ar părea că o prăpastie separă această concepție despre frumos de înțelegerea curentă a frumosului ca **ceea ce place**. Pentru noi, oamenii de astăzi, amatori de frumos sau teoreticieni ai artei, faptul că esența frumosului este agreabilul constituie un loc comun, o chestiune de bun simț și un lucru de la sine înțeles. Discuția cea mai banală, care poate fi auzită de cîte ori aprecierea operei de artă are loc, pune în evidență acest **adevăr incontestabil**. „Ți-a plăcut?" — se întreabă în astfel de cazuri; „Da, a fost frumos" — sună răspunsul revelator.

Totuși, între concepția comună despre frumos și speculația hegeliană asupra esenței frumosului, prăpastia nu este chiar atît de adînc deschisă. Dimpotrivă, există o legătură între ele, — și important este să vedem aici măsura în care optica celor mulți este tributară elaborărilor esteticii hegeliene — adică meditației metafizice asupra artei; important este să sesizăm momentul în care concepția estetică despre frumos, care astăzi pare un adevăr universal valabil, demonstrabil prin mijlocirea bunului simț, s-a născut și a obținut drept de cetățenie în istoria gîndirii, cu prețul celor mai mari eforturi ale spiritului și în opoziție cu înțelegerea anterioară a ceea ce frumosul în esența sa este.

Potrivit viziunii pe care marele spirit grec al epocii presocratice o avea asupra frumosului, esența lui constă într-o chemare. **Kallos** însemna, în perioada aurorii eline, deopotrivă, frumusețe și **chemare**. **Frumusețe** și **chemare** semnificau, pentru gînditorii marii epoci, unul și același lucru, de aceea exista pentru ele un singur nume: **kallos**.

Obscuritatea în care se ascunde pentru noi, astăzi, conexiunea esențială a lucrurilor pe care cele două cuvinte le numesc măsoară prăpastia deschisă între universul elin și lumea în care trăim, situată, și ea, dincolo de granițele metafizicii, dar cu rădăcinile adînc înfipte în facticitatea gîndirii pe care a lăsat-o în urmă. Această înțelegere greacă a frumuseții este atît de departe de noi, încît onestitatea ne obligă să recunoaștem că interpenetrația esenței frumuseții și chemării constituie pentru noi, cînd ne este anunțată, o noutate și un fapt lipsit de orice înțeles.

Concepția lui Hegel, sinteză a imensului travaliu metafizic desfășurat în vederea fixării esenței frumosului și expresie a experienței pe care metafizica, la apogeul evoluției sale, a avut-o despre frumos constituie un punct de tranzit cu barierele ridicate, deopotrivă, către trecutul cel mai îndepărtat și către prezentul pe care îl locuim. Pentru a fi completă, două teze trebuie să rezume concepția hegeliană asupra frumosului:

1. Frumosul este para-dezvăluire a firii.
2. Frumosul este scindat de adevăr și opus lui ca manifestare inferioară a spiritului.

Această a doua teză rezultă cu necesitate din concepția hegeliană potrivit căreia istoria spiritului este procesul devenirii de la frumusețe la adevăr. Spiritul este determinat de Hegel ca dialectică speculativă: el este, în el însuși, mișcare de producere a subiectivității subiectului. Spiritul tinde către absoluta știință de sine, către certitudinea absolută. Al doilea pas al devenirii sale — primul fiind momentul frumuseții, în care spiritul se arată și se glorifică, adică se pune în lumină — va fi deci opunerea subiectului la obiect, — ceea ce s-a realizat la începutul Timpurilor Moderne, prin Descartes. A treia treaptă este prinderea imediatului și mediatului într-o sinteză ce surprinde me-

MIHAIL GRĂDINARU

(urmare în pag. a 5-a)

DESTINUL ROMANULUI ROMÂNESC MODERN

— Care este destinul romanului românesc modern?

Petru Popescu — Romanul este în România un gen tardiv — și față de celelalte genuri, și, mai ales, față de momentul cînd a apărut și a prosperat romanul în alte culturi europene. Această întîrziere e, de altfel, justificată: experiența ne învață că romanul apare în forma lui modernă după crearea burgheziilor naționale (burghezia fiind prima specie socială capabilă să se constituie într-un „public larg", animat de aceleași idei, confruntat cu aceleași probleme, unificat în cadrul orașului modern, nivelat de codul social și tehnic, înzestrat cu o „cultură de masă"), în clipa în care orașul devine o realitate a conștiinței, pe lîngă cea concretă. La noi, romanul apare greu și tîrziu pentru că orașul devine foarte încet un „oraș în conștiință". Bucureștiul există de cinci sute de ani, dar conștiința bucureșteană de numai vre-o sută cincizeci. Să mi se ierte această sociologie literară, dar de ce să nu recunoaștem: satul e o civilizație orală, cu cultură magică, rituală, implicită. Civilizația scrisului, cu atît mai mult civilizația tiparului, e propice orașului, și cărți care să se difuzeze în mii de exemplare, oferind publicului emoția de a se regăsi sintetizat în trei — patru sute de pagini, nu se scriu și nu se citesc în chip firesc decît la oraș.

Prin urmare, care e destinul romanului românesc modern? In fond, tot romanul românesc e modern: n-a avut vreme să fie clasic. Dacă restrîngem pe modern la momentul postbelic, atunci, după mine, destinul romanului este emanciparea lui de povestire, emancipare ce corespunde, în planul tematic, cu o deruralizare. Ce înțeleg eu prin emanciparea de povestire: prozatorii români se împart și azi în două specii — cei ce povestesc și cei ce construiesc. Foarte mulți prozatori la noi confundă romanul cu o povestire mai lungă, un récit cum spun francezii. Ei nu fac distincția între narațiune și epică, deși prima e plată, liniară, orizontală, iar cealaltă e bombată, compactă, (geometric, prima s-ar exprima printr-o suprafață, a doua printr-un volum). In proza de inspirație rurală povestirea e de rigoare. Orașul, care e un teritoriu „vertical", reclamă dimpotrivă romanul „cutie", adică romanul în care nu numai că trebuie să pui ceva, dar să ai și unde pune acest ceva. Din punct de vedere strict compozițional, romanul românesc de azi nu a progresat suficient față de cel antebelic. Am recitit de curînd un autor care a debutat și și-a făcut reputația înainte de război, pe Sergiu Dan: un foarte

Consemnat de ZAHARIA SÂNGEORZAN

(urmare în pag a 3-a)

în celelalte pagini:

Romulus Vulpescu: „SOLDATUL DE PLUMB"

Constantin Noica: CE ESTE UN ARCHAEUS după manuscrisul eminescian 2268

Corespondență din OSLO de la I. Melhuus

jurnal

FIŞE DE ROMAN (X)

— ...I-am amintit de vremea cînd eram elevi, cînd el devenise nu ştiu cum un fel de şef de clasă care împărţea tabla în două cu cei „puri" dintre noi şi cu cei „vinovaţi".

Marea lui satisfacţie era evidentă mai ales cînd învăţătorul intra în clasă, dînd cu ochii de însemnările făcute de el. I-am spus că atunci nu era decît un joc care într-un fel ne amuza ca şotronul sau ca ţurca, dar repetat acum, la scara maturităţii noastre, este de-a dreptul periculos, odios. Pentru că fostul meu coleg adună, este cel care îşi înseamnă toate nimicurile, toate amănuntele, gesturile cele mai nesemnificative ale adversarilor sau ale celor pe care nu-i înghite. În luni, în ani, el îşi face datoria faţă de propria-i „conştiinţă" şi, cînd găseşte prilejul, cînd toţi au uitat că X s-a trezit fluierînd în timp ce alţii tăceau, el scoate carneţelul şi le aminteşte că la data cutare, în împrejurarea cutare, X a fluierat; bineînţeles, exagerează şi falsifică datele, transformînd totul într-o culpă cumplită. Memoria şi carneţelul lui funcţionează perfect şi, nu o dată, mai ales în trecut, însemnările lui au avut o eficienţă cumplită. Îmi amintesc de un biet om — pe unde o mai fi oare? — ce, într-o şedinţă, a adormit pur şi simplu. Călătorise toată noaptea cu trenul, nu avea o constituţie fizică prea rezistentă şi, într-o bancă din fundul sălii, a adormit, nebăgat în seamă de nimeni. Fostul meu coleg însă l-a observat, memoria lui a înregistrat, s-a folosit de faptul respectiv şi, închipuieşte-ţi, într-o anumită împrejurare, tocmai pentru aceasta bietul om a fost îndepărtat din instituţia unde lucra. Somnul lui de cîteva minute, de atunci, a fost considerat ca o sfidare nerușinată la adresa întregului colectiv. Dar asta s-a întîmplat, dacă nu mă înşel, acum vreo zece sau treisprezece ani... „Aptitudinea" fostului meu coleg, s-o numesc astfel, se alimentează singură din propriul său eu dominat de un egoism meschin şi o îngîmfare bolnăvicioasă...

— Cred că omul tău a resimţit întotdeauna ceea ce numim criză de autoritate.

— Aş, îţi închipui că-şi dă seama!... Din fericire memoria şi carneţelul lui au devenit acum inutile, deşi mai speră..., deşi uneori mai reuşeşte să-şi facă jocul şi în ochii unora apare ca un combativ, un om cu înalte principii. În realitate este un nefericit, pentru că nici măcar nu-şi dă seama de suficienţa lui. Nefericit din punctul meu de vedere, pentru că el îşi închipuie că trăieşte mai mult decît onorabil şi îşi ajută semenii. I-am zis odată, amintindu-mi cuvintele unui scriitor, că păsările zboară şi reptilele se tîrăsc, omul însă este prezent pretutindeni, adică poate să şi zboare, dar şi să se tîrască. „Adică ce vrei să spui, că eu...?". „Nu ştiu dacă tu, sau altul ca tine... cunoscîndu-te însă suficient, aş îndrăzni să te compar cu ultimele fiinţe"... A rîs şi m-a bătut „prietenește" pe umăr, făcîndu-mă naiv. În definitiv, cine este? — m-am întrebat de cîte ori m-am lovit de el, şi mi-am răspuns: un nefericit care, repet, nu-şi dă seama nici de propria sa suficienţă.

— Eşti pătimaş, omule, sau naiv.

— Poate şi una şi cealaltă, poate din cauză că eu însumi am fost o dată, de mult, victima lui. Mă atinsesem, cu nişte cuvinte, într-o împrejurare publică, de unul dintre prietenii lui, unul exact ca el, cu aceeaşi mentalitate, cu aceleaşi „aspiraţii". Cumplit ne mai încurcă oameni ca el, ca fostul meu coleg. Şi, curios, şcolile prin care a trecut, locurile pe unde a lucrat, oamenii pe care i-a întîlnit, nimeni parcă n-a avut asupra lui nici o înrîurire.

— Oare nu spunea Lenin că valetul a rămas şi va rămîne întotdeauna cu mentalitate de valet?...

— Exact. Este cuvîntul care i se potriveşte. Un valet care posedă perfect atît arta măgulitului cît şi pe cea a lovitului pe la spate. Un soi de mahalagiu mărunt care se interesează ce mănînci, la ce oră obişnuieşti să te culci, cu ce rochii ţi se îmbracă nevasta... Din fericire a devenit şi devine tot mai inutil, mai neputincios.

— Crezi? — i-am spus eu interlocutorului meu. Apoi l-am întrebat de ce-i atît de trist. A refuzat să-mi răspundă, făcînd un gest vag cu mîna ca şi cum mi-ar fi zis „poate" sau „ai dreptate"...

C. ŞTEFANACHE

Desen de Const. Ciosu.

MOMENT

HAI SĂ NEGĂM!

Cinematograful, ca artă, nu există, ne informează Ana Blandiana în „România literară" de săptămîna trecută. Foarte categorică, foarte pusă pe negații (e doar atît de la moda) poeta nu face, de fapt, decît să repete niște idei vechi, mereu vehiculate în critica de film: că cinematograful și-a mutilat propriile posibilități de dezvoltare, mutilînd, în același timp, literatura; că nu este, de fapt, decît ilustrarea mai mult sau mai puțin reușită, mai mult sau mai puțin stîngace, a unor întîmplări povestite mai întîi în cărți de literatură, de istorie sau, pur și simplu, de școală. Mai mult chiar, posibilitățile și rigorile artei care folosește pelicula și ecranul nu au fost nici măcar intuite cel puțin cu aproximație! La ce s-o fi reducînd atunci „talentul, și nu rareori, geniul" unor mari creatori (recunoscuți totuși și de A. B.) care au făcut cinematograf, dacă ei, bietii, nu au intuit nici măcar cu aproximație posibilitățile acestei cenușarese a artelor?!

Ne mai vine totuși inima la loc aflînd că „nașterea celei de-a șaptea arte este totuși iminentă" și că „un Eisenstein, un Griffith, un Orson Welles, un Bergman, un Fellini, un Antonioni au intuiția clară a acestui adevăr și există lungi secvențe în capodoperele lor (ce fel de capodopere? aparținînd cărei arte, dacă artă cinematografică nu există?!) care nu pot fi revendicate de nici o altă artă".

Dacă are deja capodopere, cinematograful este sau nu este o artă de sine stătătoare? S-a născut sau nu s-a născut? A. B. zice că nu, dar că se va naște din haosul care domnește în încercările lui de definire. Așteptăm cu emoție momentul. Credem că A. B. va avea amabilitatea să ni-l semnaleze.

LUCEAFĂRUL

Cititorul ultimului număr al revistei din Bd. Ipătescu are satisfacția să constate din nou că înviorarea semnalată încă de acum cîteva săptămîni în coloanele acestei publicații nu a fost un fapt efemer, ci tinde să se instaureze ca o permanență. Spre această concluzie ne duc, de pildă, articolul deosebit de interesant al poetului Al. Philippide despre Renașterea melodramei, discuția cu Marin Preda, cronica literară semnată de Eugen Simion, pertinentele observații ale lui Marin Sorescu despre dramaturgia lui Ion Băieșu ca și interviul acordat de

Al. Piru, critic literar, căruia Adrian Păunescu îi adresează întrebări ce se vor ascuțișuri de lance... Oricînd, orice cititor, află aici rînduri care-i interesează, atunci cînd nu-i suscită chiar pasiunea, așa cum se întîmplă, de pildă, cu rubrica de note („punct și virgulă") din care am reținut mai ales îndreptățitul protest referitor la coperta cărții lui Oscar Han „Dăiți și pensule" pe care, în locul unei reproduceri a statuii din Alba Iulia a lui Mihai Viteazul — realizare a cunoscutului sculptor, apare reproducerea statuii aceluiași domnitor aflată în... București, în fața Universității. Numai că aceasta, deși era, în adevăr, mai aproape și deci mai la îndemînă Editurii „Minerva", aparține sculptorului A. Carrier Belleuse... Iată că, de data aceasta, mulți văd și... mulți cunosc!

ÎNTRE FANTEZIE ȘI REALITATE

Un excelent eseu, *Fantezia ca realitate artistică*, semnează Adrian Rădulescu în *România literară* nr. 28. „Întreagă activitatea omului — scrie autorul — se desfășoară sub semnul regăsirii sale de sine. Omul nu poate ajunge decît acolo unde este așteptat de propria sa dorință și nu poate întîptui practic decît „imitînd" ceea ce a „realizat" înainte propriul său ideal". Mai mult decît atît „aproape că nu există nici o mare descoperire sau realizare practico-științifică a omului care să nu-și fi trăit „copilăria" în artă". Și cea care dă viață artistică tuturor visurilor este fantezia, „o trăire și o gîndire prin sine a realității de către artist, o proiectare a ființei sale creatoare în universul pe care gîndirea și sentimentele sale îl pot interioriza". Poate de aceea arta apare ca primă expresie a creativității umane și tocmai pentru că implică fără excepție raportarea la universul real, cunoașterea prin artă prefigurează cunoașterea științifică, o conține în germene.

În virtutea acestor pertinente observații, întregul eseu procedează la

o examinare comparativă artă-știință, din perspectiva fanteziei. Prima apare astfel ca mai „abstractă" decît cealaltă, privind „nu atît finalizarea concretă a creației omului, cît puterea lui de a crea, nu atît valoarea practică și logică a cunoștințelor cît capacitatea omului de a cunoaște", fiind adică un fel de filozofie *sui generis* a cunoașterii. Pledînd pentru o revitalizare a fanteziei în cadrele artisticului, implicit Adrian Rădulescu pledează în secolul scientismului pentru dreptul uman, la vis și realitate, pentru întreținerea tuturor acelor speranțe nobile care înalță cu treaptă omenirea în propriu-i cuget.

RECONSIDERĂRI

În „Luceafărul" (nr. 29), Alexandru Ștefănescu, pornind de la apariția recentă, într-un singur volum, a romanelor lui Cezar Petrescu, La paradis general și Miss România, caută să-i facă dreptate autorului Întunecării, constatînd popularitatea continuă a operei sale. În această săptămînă, „România literară" prin pana de autoritate a lui Șerban Cioculescu, află argumente interesante ale popularității lui G. Topîrceanu (să nu scrim, totuși George, așa cum apare în revista bucureșteană, pentru că niciodată poetul nu a semnat astfel, după cum nici G. Ibrăileanu nu a semnat Garabet, nici G. Călinescu cu George). Împotriva cui se face acum dreptate celor doi scriitori? Împotriva lui G. Călinescu, oare, care a semnalat cu insistență latura prea accentuat jurnalistică a romanelor lui Cezar Petrescu? Nicidecum. E adevărat, aprecierile autorului Istoriei literare sînt mai mult decît rezervate față de abundența producție a scriitorului. Aceste aprecieri trebuiesc însă raportate la anul de apariție al Istoriei (1941). Apoi, există o mentalitate foarte precară cu privire la critica literară, o mentalitate care simplifică și împarte totul, dihotomic, între bine și rău. Dar critica nu înseamnă neapărat laudă sau desființare. Un dezacord cu autorul nu echivalează oricînd cu o denigrare. Critica este o comunicare spirituală, și, nu comunici cu cineva care nu-ți spune nimic, în nici un fel. Or, se întîmplă ca, tocmai criticii care pornesc de la anumite autorități, dovedesc uneori un conformism mai înrădăcinat decît publicul „profan" în materie. În felul acesta, criticii postcălinescieni, cu cîteva excepții, au ajuns a-i minimaliza și pe Cezar Petrescu și pe G. Topîrceanu, fără a înainta cu un pas cercetarea estetică a operelor acestora. Dar împotriva unei asemenea preluări a moștenirii critice ar protesta însuși Călinescu. De aceea, ne apar cu atît mai binevenite intervențiile menționate mai sus. Binevenite, deși încă nu destul de ferme. Dar, ne propunem a reveni mai pe larg. Pînă atunci, reținem ideea că reconsiderările (termenul a căpătat o anume ambiguitate, fiind cam abuziv folosit) nu privesc numai literatura clasică sau cea apărută în perioada interbelică. Pot fi reconsiderate (și chiar e necesar să fie) și opiniile critice contemporane pe care, prea adesea, sîntem dispuși să le luăm de-a gata, după uzanța „jurare în verba magistri".

TEATRUL ȘI TINERETUL

Sub acest titlu a apărut, recent, sub egida Centrului de cercetări pentru problemele tineretului (coordonator: conf. univ. dr. Ovidiu Bădina, membru al Academiei de științe sociale și politice) un volum cuprinzînd lucrările simpozionului „Teatrul și tineretul" desfășurat la Piatra Neamț în iunie anul trecut. Publicînd aceste lucrări, Centrul de cercetări pentru problemele tineretului încearcă să contribuie și pe această cale la cunoașterea vastei problematici referitoare la activitatea de formare și educare a tineretului, dar și la creșterea contribuției teatrului, ca artă militantă și angajată, care poate și trebuie să influențeze pozitiv tînăra generație.

Se află adunate în acest volum contribuțiile unor creatori și critici de teatru, ale unor sociologi, ale unor practicieni ai teatrului etc., așa încît volumul, ca și simpozionul însuși, se prezintă extrem de bogat în puncte de vedere variate, diverse, uneori contradictorii, contribuind toate, unele mai mult, altele mai puțin, la dezbaterea unei teme atît de acut actuale: teatrul și tineretul.

Reținem, ca deosebit de valoroase, contribuțiile lui Mihnea Gheorghiu („Tinerețea teatrului sau teatrul tinereții"), Pavel Cimpeanu („Cultura generală și cultura teatrală"), Henri Wald („Pasiune și rațiune în teatrul contemporan"), Andrei Strihan („Limbajul tînărului actor"), Mihai Nadin („Persoana, ipostaza formativă a teatrului"), Ion Cojar („Utilitatea teatrului specializat pentru copii"), N. Al. Toscani („Calea spre teatru a tînărului spectator"), Eduard Covali („Hai să ne jucăm").

DIN FUGA STILOULUI?

„Dacă apanajul artei este visul, cel al filozofiei, ideea, politicul este domeniul faptei, al acțiunii sociale". Acesta este unghiul de vedere în baza căruia, într-un articol din numărul 6 al „Revistei de filozofie", Radu Sommer discută „despre corelațiile politicului cu filozofia și arta", precizînd că „reducerea celor trei sfere ale existenței sociale la aceste trei axe existențiale distincte (s.n.)" nu trebuie înțeleasă în sens de exclusivitate. Sublinierile pe care le-am făcut aici nu privesc însă justificarea precizării autorului ci însăși precizarea ca atare. Reținem, pe de o parte, că, pentru Radu Sommer, politicul, filozofia și arta sînt... „trei sfere ale existenței sociale (s.n.)". Pe de altă parte, ni se spune că politicul are calitatea de „formă a conștiinței sociale s.n.", după cum, forme ale conștiinței sociale sînt, de asemenea, filozofia și arta. Așadar, politicul, filozofia și arta sînt, după Radu Sommer, concomitent, și forme ale constiinței sociale, dar și sfere ale existenței sociale...

Și atunci — în ce sens se exprimă autorul? Căci, cum este unanim cunoscut, politicul, filozofia și arta sînt forme ale conștiinței sociale (deși și alci intervin precizări, anume că arta, în mod expres, ține de miezul culturii) și atunci cum mai pot fi și sfere ale existenței sociale? Iar dacă acestea, totuși, conform opiniei lui Radu Sommer, sînt și una și alta, înseamnă că pentru autor există o... identitate între formele conștiinței sociale și sferele existenței sociale!?

Nu știm dacă această „descoperire" se vrea pentru autorul articolului din „Revista de filozofie" enunțul unui punct de vedere, sau trebuie s-o înțelegem ca pe o scăpare din fuga stiloului...

MORMÎNTUL LUI VLAICU VODĂ

Mormîntul „enigmă" de la Curtea de Argeș (nr. 10), descoperit acum o jumătate de secol și atribuit fie lui Radu I, tatăl lui Mircea cel Bătrîn (D. Onciu) fie legendarului Negru Vodă, a putut fi identificat recent în urma săpăturilor arheologice începute în 1967: este vorba de mormîntul lui *Vlaicu Vodă* (1364—1377), domnitorul căruia Alexandru Davilla i-a consacrat cunoscuta piesă în versuri, rămasă pînă astăzi capodoperă a genului. Lăsînd la o parte importanta științifică a acestei concluzii care, coroborată cu alte date ale noilor cercetări, atestă începuturile mult mai vechi ale statului feudal român (Țara românească), în orice caz înainte de secolul al XIII-lea, vrem să subliniem doar intuiția istorică și artistică a dramaturgului. În adevăr, Alexandru Davilla a aruncat o lumină vie asupra unei epoci istorice învăluită pînă atunci în incertitudinile legendei. Peste tot, în cele cinci acte ale piesei, ni se vorbește de tradiție, datină, de vitejiile străvechi; spătarul Dragomir „și-a văzut de datorie patruzeci de ani în șir"; curtea avea un ceremonial și avea legături care presupun, de asemenea, vechime și continuitate. Iată, așadar, încă un caz în care intuiția artistică o ia înaintea atestărilor documentare, reconstituind o

epocă și un cadru social și politic în plină consonanță cu adevărul. În cazul de față, creația artistică a coincis cu ipoteza istorică a autorului, dramatismul situațiilor și înfruntarea caracterelor decurgînd din aceasta. Este poate un drum invers în ceea ce privește drama istorică, invers față de cel preferat astăzi, de autorii ce-și pronun să ignore chiar istoria cunoscută, stabilită, spre a-și elibera fantezia și a scoate concluzii cu caracter de generalizare existențială. Totul deninde, în ultimă analiză, de preferințele autorului, de formația și talentul lui și — firește — de publicul căruia i se adresează. Nici un drum nu trebuie din principiu condamnat, nici o soluție ostracizată.

PRECIZARE

Articolul Mirajul limbajului baroc *din „Cronica" nr. 27 a.c. a apărut, din cauza unor nedorite neglijențe, cu numeroase erori de tipar, de felul celor notate mai jos:* personajele *în loc de* pasajele, proză lirică *în loc de* poezie lirică, autoritate *în loc de* autenticitate, massă *în loc de* messă, ființă *în loc de* finețe *etc.*

Cerem cuvenitele scuze cititorilor.

SPORT AMESTECATE

Domnul Mario de Sabato ghicește viitorul. **„Photo-Jurnal de Montreal"** afirmă că Dl. Sabato ar fi **„cel mai consultat prezicător din Europa"**, în timp ce **„Gazette Provençale"** anunță nașterea unui **„Nou Nostradamus"**. Citind memoriile „noului Nostradamus" (**„Confidences d'un voyant"** — Ed. Alsatia, 1969) afli că Sabato ar fi prezis cutremurul din Sicilia, alegerea lui Nixon, căsătoria fostei doamne Kennedy, plus alte zece-cincisprezece profeții mai mărunțele. A naibii treabă! Dac-aș avea numărul de telefon al acestui **„le plus célèbre voyant de notre époque"**, l-aș ruga din tot sufletul să-mi spună ce va face miercuri „Politehnica". Procesul de tipărire al „Cronicii" impune subsemnatului să redacteze foiletonul sportiv duminică seara. Marea carte a campionatului se va juca miercuri, revista apare sîmbătă. Astăzi, ce să scriu? E ca-ntr-o poveste polițistă în care ți se cere să indici spărgătorul cu trei zile înainte de a se petrece hold-up-ul. După egalul cu „Dinamo", la Iași speranțele, au atins cota Himalaya, dar dacă miercuri, cine știe cum, se varsă doniță? Nu, nu, imposibil. Dincolo de toate acestea, oricum s-ar petrece lucrurile (și sper că, pînă la urmă, totul se va termina cu bine), aș avea o vorbă de spus diriguitorilor fotbalului ieșean. Iat-o: trăim și muncim într-un oraș frumos și prestigios, un oraș care, în ultimii ani, păstrînd parfumul romantic al teilor eminescieni, s-a racordat pe deplin la marele sistem energetic al ritmurilor contemporane. Despre Iași se vorbește și se va vorbi oricînd cu respect pios și stimă adîncă. Iar faptul că „Politehnica" rostogolește numele Iașului prin subsolurile igrasioase ale cutărui clasament mi se pare un autentic atentat la prestigiul orașului care, de secole, a știut să îmbine generozitatea cu exigența. De aceea, evitarea retrogradării nu mi se pare o victorie, ci un succes mărunt, echivalent cu promovarea unui examen de corigență; pînă la **„magna cum laudae"**, ehei, cale lungă! Lotul echipei trebuie îmbogățit, conducerea tehnică se cuvine a fi, cumva, echilibrată, munca de perspectivă re-gîndită. Cine se mulțumește cu puțin, obține puțin. Iașul are dreptul să pretindă a fi prezentat în oricare clasament, indiferent de obiectul clasificării și unitățile de măsură, la nivelul cel mai înalt posibil. Și nu văd de ce fotbalul ar trebui să constituie o excepție.

Aud că autorilor excelentului interviu colectiv publicat de „Tribuna" au început să li se facă șicane de către unii din conducerea CNEFS. Vina: autorii au transcris exact confesiunile unor jucători din lotul nostru național și, implicit, au deranjat anumite susceptibilități. Mai aud că asupra jucătorilor se fac presiuni pentru a retracta cele pe care, cu simplitate, sinceritate și bune intenții, le-au declarat în „Tribuna". Și, în fine, aud că Răducanu (!!) a ajuns să-l compătimească pe Romulus Balaban. Dacă toate s-au petrecut aidoma, dați-mi voie să protestez cu hotărîre și să cer să se pună capăt odată pentru totdeaun tentativelor de revenire la practica troienirii adevărului sub mormane a-toate-ascunzătoare de petale roze și nevinovate.

★

„Suplinitorul II" („Suplinitorul I" se află, pare-se, la Pucioasa, unde — sper — își pregătește definitivatul) toarnă, în „Luceafărul", cea mai colosală basnă pescărească: cică a prins știucă... la rimă! E o enormitate pe care n-ar întrece-o nici știrea că Eugen Barbu s-a pupat în Piața Independenței cu Fănuș Neagu.

★

Fantomaticul nostru confrate Belphegor dă semne de teșcism acut, refuzînd să tolereze orice altă opinie contrară celei emise de domnia sa. Eu rămîn, totuși, pe poziții. Deci:

Nu mi-a plăcut Pelé.
Nu mi-a plăcut Pelé.
Nu mi-a plăcut Pelé.
La anul și la mulți ani.

M. R. I.

Stimate domnule Lucescu ceea ce declari în ultimul paragraf al articolului din „Sportul" aduce o lovitură sub centură. Mi-e rușine de rușinea dumitale.

convorbirile „CRONICII"

cu PETRU POPESCU despre destinul romanului românesc modern

(continuare în pag 1)

bun romancier, de la care ar avea de învățat cum să gîndească epic 90 la sută din autorii cei mai lăudați de azi. La urma urmei, rezultatul depinde de faptul dacă știi *să gîndești viața într-un roman, să gîndești viața ca pe un roman.* Cei mai mulți romancieri de azi nu au gîndire romanescă de loc. Ei, sau povestesc în mod onest, și se ajunge, fără intenție de altfel, la o specie de picaresc întîrziat, sau. (poate pentru că au conștiința unui viciu de suferință intern), încearcă originalități tehnice care nu li se potrivesc. E hilar, dar nicidecum nefrecvent, să contemplăm cîte un romancier care dorește să iasă din comun prin teme, prin idei, prin procedee formale pentru care nu are nici o acoperire intelectuală și nici o înclinație naturală, ignorînd însă realități de bază, ale genului ca și ale vieții românești contemporane. Cîți romancieri români de azi pornesc în mod conștient de la realitate, conștienți de misiunea lor de a da unui public de care o vreme nu s-a preocupat nimeni ocazia să se regăsească într-o ficțiune semnificativă?

Aș spune, prin urmare, parafrazînd niște cuvinte celebre, că romanul românesc cunoaște azi o dezvoltare „inegală și în salturi". In afară de problema realității înconjurătoare (problemă mai mult de morală scriitoricească decît de tematică), pe care prea puțini și-o pun serios, susținînd chiar uneori că arta sinceră e o naivitate, există cea a compoziției. Aici, trecem printr-o confuzie ce decurge întîi de la faptul că romancierul e adesea om de cultură restrînsă și că uneori cunoaște foarte prost romanul românesc tradițional. Spiritul profan, firește, e mult mai impresionat de orice descoperire, fie ea operă serioasă ori bazaconie, și are fundamentala tendință de a imita. De ce un om ca G. Călinescu, la curent cu toate formalismele și invențiile, a preferat o formulă echilibrată? In egală măsură pentru că înțelegea revitalizarea tehnică la justa ei valoare și pentru că își cunoștea datoria față de cititorul român, căruia i-a dat una din puținele pagini complete despre România ce s-au scris după război.

Că nu se mai poate scrie roman agrar anecdotic, conștiința literară românească a început să mai accepte în ultima vreme, și parcă se scriu mai rar elogii critice de-a dreptul nebunești despre cîte-o carte sătească rezumabilă în trei rînduri. Ferma rezistență a publicului la asemenea scamatorii văd că începe să-și dea roadele. Insă vom fi, sîntem chiar, victimile unei alte manevre: pentru că cititorii sînt orășeni, pentru că trăim într-un moment de exaltare a modernității, apare un fals roman orășenesc, un fals roman de analiză, un fals roman etic, și așa mai departe, în care beția de cuvinte primează, și care înșeală cititorul dornic de „altceva". Temele mari rămîn nedeschise, iar cele domestice cu atît mai puțin. Din aceste motive, cu două — trei excepții, romancierii sînt ignorați total de tineret. E și firesc cînd problemele tinerilor nu apar în cele mai elogiate cărți. Pe de altă parte, cele mai semnificative și mai dureroase evenimente ale ultimilor treizeci de ani sînt subiect de aluzie, nu de o cercetare și dezbatere. Dau un exemplu: în ultimul război, România a pierdut o cifră de luptători fantastică, a doua din Europa raportată la totalul populației. Ce s-a scris despre acești oameni care sînt marii noștri morți? Ce semnificație, ce învățătură am desprins cu toții din această mare tragedie? Unii scriitori de azi, contemporani cu evenimentul, nu suflă despre el un cuvînt, sau teoretizează jovial despre lipsa de simț tragic a românului. Alte națiuni, care au luptat mai mult sau mai puțin decît noi, ori chiar deloc, în ultimul război, s-au priceput după aceea să scrie o întreagă literatură în care să se înfățișeze ca făuritori exclusivi ai istoriei. In schimb, deși România a hotărît mult în ceea ce privește soarta Europei, prin întoarcerea armelor din 1944, și a fost, cum am spus, între națiunile beligerante una din cele mai sîngeros împuținate ,artiștii români ignoră semnificațiile acestui destin. In afară de cîteva încercări foarte formale și compromise prin lipsa de vocație literară a semnatarilor, unde sînt cărțile românești în care trauma acestui război să fie studiată? La urma urmei, cu toții am ieșit din acest război, în sensul că el ne-a modificat viețile definitiv, ne-a modelat soarta, ne-a deschis conștiința pe care o avem azi, și așa mai departe. Faptul că scriitorii români se feresc de această temă îi acuză întîi de lipsa unei conștiințe europene. Cum e posibil să ne lăudăm că scriem literatură intelectuală, problematică, politică, atunci cînd ne refuzăm problema numărul 1? Dar, în afară de acest război, dintre evenimentele care au urmat, cîte au fost epuizat literar, ori măcar atinse? (De altfel, dacă ar apărea, să spunem, o carte care discută modul în care a impresionat ultimul război conștiința românească, din generație în generație, ajungînd la tineretul de azi, născut după război, dar a cărui conștiință moștenește conștiința generațiilor care au trăit războiul, s-ar găsi cu siguranță critici literari atît de imorali încît să refuze o asemenea carte sub argumentul... modernității. Nu ne dă deloc de gîndit secăciunea de azi a prozei franceze, explicabilă foarte simplu: prozatorii francezi au fugit de realitate, întîi de cea a războiului, și s-au afundat în niște sistematologii intelectuale inutile tuturor.

Acestea ar fi temele „mari". Ce să mai vorbim de temele domestice (unde e romanul formației, al educației, unde e un tablou veridic al familiei românești de după război, cine dezbate relațiile dintre generații, ba chiar și relațiile dintre sexe, cine studiază filozofia tineretului de azi, cine contemplă dramele intelectuale adevărate nu cele de împrumut etc. etc. etc. etc.)? Discuția poate dura nesfîrșit. Un lucru e sigur: nu poți moderniza proza decît dinăuntru, la nivelul profund și substanțial, și nu poți semnifica lumea fără să cercetezi realitatea. Sinceritatea și perspectiva proprie sînt indispensabile. Fără ele, în primul rînd, nu ești citit (decît poate de critica literară, care, hélas, are uneori niște gusturi abracadabrante). Căci publicul se orientează infailibil, și respinge sigur pe autorii falși. Dacă Marin Preda, de pildă, are o audiență definitivă, lucrul după mine se datorează (mai mult poate decît incontestabilei lui valori de artist, căci publicul caută întîi adevărul și apoi arta, și consideră frumosul un dat indispensabil dar... secundar) faptului că nu a uitat și nu a trădat realitatea, atît cea în care s-a format cît și cea în care s-a integrat.

Insă, slavă Domnului, romanul pare să nu mai fie feuda cîtorva. Pînă mai ieri, puteam cita doar trei — patru romancieri români, care, prin raritatea lor, deveniseră un fel de mari abonați ai atenției publice, ai complimentului critic și ai tuturor celorlalte distincții. Se crease psihoza că un roman e un lucru foarte greu de compus, rezervat prin urmare doar cîtorva pontifi. Ușor fără îndoială că nu e să scrii romane, mai ales substanțiale și multe, dar nici atît de greu încît să se creeze un grup restrîns de trei — patru sacerdoți, singuri considerați capabili de oficiul prozei monumentale. In clipa de față, editurile românești primesc tot mai multe romane semnate de tineri, dintre care destui debutează de-a dreptul prin roman. Vom avea desigur lucruri rele și mediocre, dar cu siguranță și cîteva expresii sincere. Cu cît mai mulți romancieri, cu atît mai bine. Greșeli copilărești vor fi tot mai greu de făcut, impostura va deveni tot mai dificilă, iar critica, cu criteriile înmulțite, va putea în fine să distingă exact. Cît despre modernizare, ea se face plecînd de la temă și de la perspectiva proprie asupra existenței. Nu trebuie să ne speriem dacă vreun rău voitor ori vreun invidios ne acuză de tradiționalism. De asta a fost acuzat pînă și... James Joyce! Personal, am auzit asemenea lucruri de la artiști cu adevărat anacronici prin complexele lor ca și prin formula practicată, și dacă sînt sigur de vreun lucru în ce mă privește, sînt sigur că scriu o proză la fel de modernă ca ceea mai modernă proză de oriunde din lume. (E amuzant faptul că romanul american, de pildă, căruia niciun român n-ar cuteza să-i nege modernitatea, este unul din cele mai realiste romane ale pămîntului). Expunînd aici aceste idei, voi fi poate acuzat de tradiționalism, ori și mai rău, de dogmatism! Interesant e faptul că în clipa de față sînt acuzați facil tocmai acei scriitori care luptă pentru purificarea unor idei compromise prin proastă întrebuințare, nu cei care se pierd în formalismul cel mai comod, abuzînd de încrederea generală în ceea ce e „nou", cît și de neîncrederea pe care o trezesc azi, pe nedrept, cuvinte ca „realitate", „analiză socială", „mesagiu" și așa mai departe. Tocmai scriitorii care, în cea mai ingrată poziție, vor să salveze și să revalorifice acești termeni demonetizați dar de neînlocuit, sînt bănuiți într-un chip de-a dreptul imoral că ar întreține nostalgia dogmatismului! Eroarea e de a nu vedea că cel mai bun complice al dogmatismului e formalismul, joaca cu frumosul, arta de cenaclu și cabinet, metodologia și sistematologia elitei, ghicitoarea sacrosanctă a cîte unui papă de cerc închis. Din fericire, există cititorul, al cărui vot, oricît de disprețuit, e definitiv.

— *Cum vă explicați evoluția poeziei intelectuale?*

PP — Spunem cu toții *poezie intelectuală, proză intelectuală,* fără să ne dăm seama de improprietatea formulei. Din moment ce există o poezie, o proză intelectuală, reiese că ar fi și una neintelectuală. Or, toată literatura e intelectuală, din moment ce cuvîntul e purtătorul gîndirii. La noi, pentru că nu prea de mult mediocritatea era foarte răspîndită și venea de la autori semidocți și autodidacți (ba uneori analfabeți), am început să spunem intelectual ori neintelectual cu sensul schimbat (nu e semnificativ faptul că într-o cultură mare o asemenea distincție nu se face?). Cînd spunem intelectual, înțelegem că autorul în chestiune într-adevăr știe să scrie, știe să spună ceva, are ceva de spus etc., într-un cuvînt că e legitimat în literatură printr-o calitate și formație minimă. Azi considerăm că poezia lui Mircea Ivănescu e intelectuală. Cred și eu, din moment ce ea coexistă, de pildă, cu poezia lui Ion Alexandru! Pardon, nu numai că coexistă, dar foarte mulți n-ar sta o clipă pe gînduri să-l declare pe Ion Alexandru mult mai mare poet (și mult mai... intelectual!) decît pe Mircea Ivănescu. In absolut, Ion Alexandru e lipsit de orice intelectualitate (nu vreau să spun că nu are talent), și intrarea lui în cultură se face prin agresiune și violență, nu prin asimilare și absorbție, cu rezultate cînd hilare cînd penibile. Dar, față de un altul, Ion Alexandru poate părea un adevărat prinț al bibliotecii! In asemenea situație (care în proză se prezintă și mai acut, căci, lipsită de caracterul ambiguu al poeziei, proza își demască nivelul de gîndire din prima clipă), aș spune că evoluția poeziei intelectuale nu e decît evoluția normală a poeziei către ea însăși. Sincer vorbind, pericolul excesului de intelectualitate la noi nu există, mai cu seamă la tineret, și de altfel cine e, din toate generațiile, atît de intelectual încît să devină supărător? O anomalie rezultată direct de aici e ideea că ar exista o literatură a criticilor: criticii, la noi, sînt intelectualii de profesie, opuși scriitorilor originali, genuini, zei telurici orbiți de inspirație. Cîte un scriitor care a scris critică literară debutează deodată cu proză ori versuri: el e bătut tolerant pe umăr de confrați net inferiori lui, ce nu și-au tulburat însă niciodată identitatea printr-o încercare teoretică. I. Negoițescu nu va fi recunoscut niciodată ca poet cu drepturi egale de poeți care ar putea învăța de la el totul. Cartea lui I. Negoițescu despre Eminescu dovedește o sensibilitate lirică și o înțelegere a poeziei cum nu au optzeci la sută dintre poeții „profesioniști". Insă la noi intelectualul de formație e suspect ca creator, pentru că ne-am obișnuit cu creatorii incapabili să exprime teoretic o idee. Mie, de pildă, confrați și uneori prieteni (între care destui prozatori) mi-au mărturisit surpriza lor cînd au auzit că voi publica un roman, vocația mea fiind după ei critica, eseul, traducerile etc. dar nu cumva proza epică (un om foarte pătrunzător, Matei Călinescu, ce suferă și el de tratamentul aplicat poeților ziși „critici", mi-a spus de mai multe ori că mă vede mai bine critic decît practicant al oricărui alt gen; cît despre George Ivașcu, critic și istoric literar, el m-a citat de curînd într-un articol publicat în străinătate, — în „Le Monde" — ca... critic literar sadea, deși cu cîteva rînduri mai înainte compusese două liste ample, una de poeți, alta de prozatori). Cînd se întîmplă asemenea anomalii, cîtă certitudine poți să mai ai rostind de pildă cuvîntul „intelectual"?

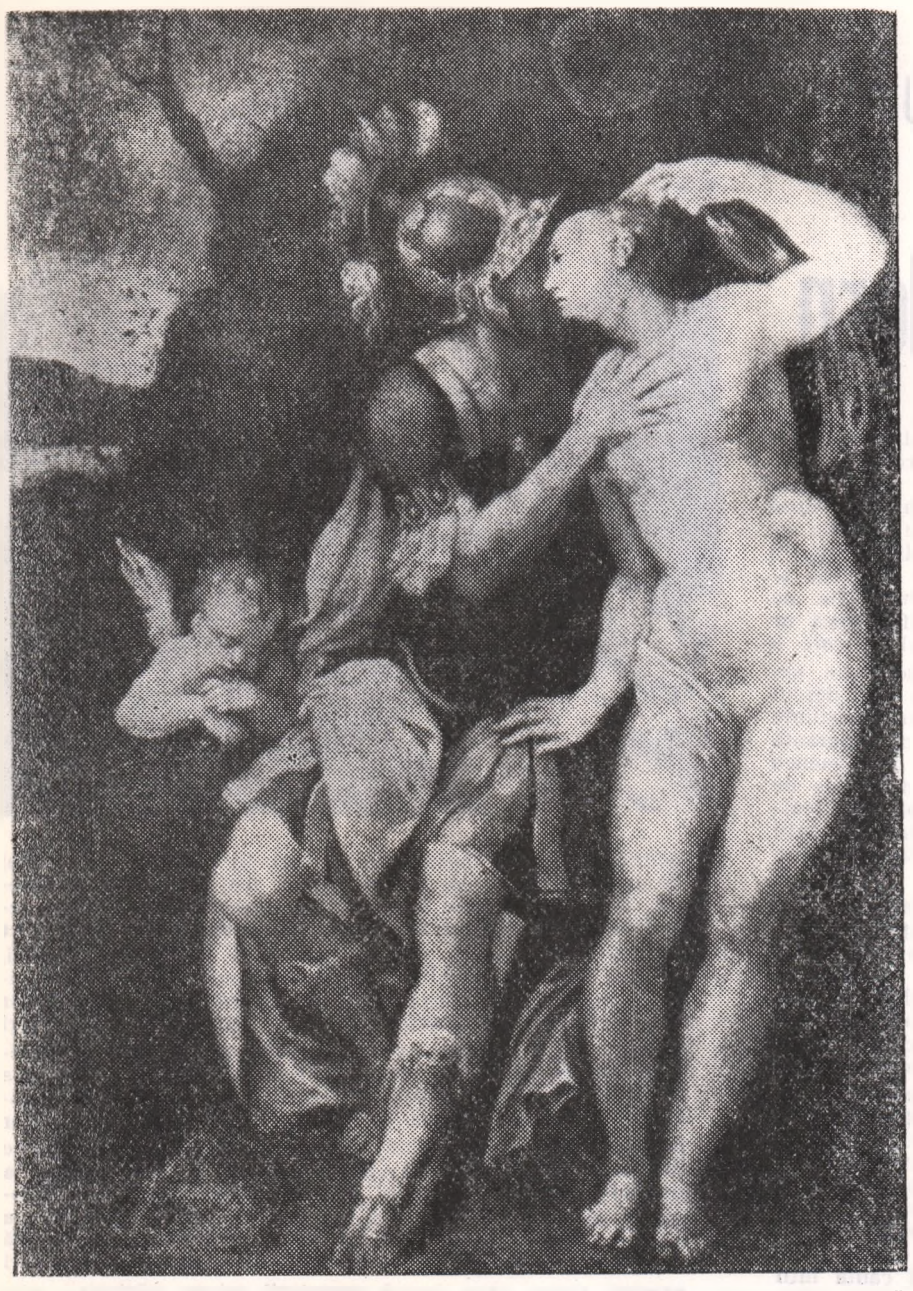
— *Cum vă explicați succesul unor romane ca Principele, Animale bolnave, Cunoaștere de noapte, Intrusul, Martorii, F?*

PP — Aceste romane, toate foarte interesante, s-au bucurat de multă atenție din partea criticii, și despre unele s-a spus pe drept că sînt cele mai bune ale anilor de apariție etc. Dintre ele, cel mai durabil mi se pare azi, într-o perspectivă firește îmbogățită față de momentele acelea, „Intrusul". Aceste romane, care nu sînt în fond prea multe într-o proză cum e cea românească și într-o țară de dimensiunea României, creează împreună cu vreo alte cîteva (mă gîndesc la cele semnate de Henriette Yvonne Stahl, Paul Georgescu, Sergiu Dan, Radu Petrescu, Corneliu Ștefanache) un ansamblu sintetic al prozei noastre de azi. Pentru că sînt puține, ele suferă pe de o parte de o dilatare uneori foarte grandilocventă, critica văzînd în ele geniul pur (cum în unele cazuri s-a și afirmat, dar pe de altă parte li se cere să înfățișeze singure ceea ce ar fi firesc să înfățișeze o sumă de opere monumentale de vreo zece ori mai mare. Succesul se explică deci și prin calitatea intrinsecă, dar într-un fel și prin foamea de operă (e o situație obiectivă, și, observînd-o, sper că nu jignesc pe nimeni). Intr-un fel, supralicităm pentru că nu avem destule romane: sîntem pe deoparte mai exigenți, pe de altă parte mai entuziaști decît trebuie. La urma urmei, un roman e un roman: îi putem cere să fie excelent, dar n-are sens să încercăm să descoperim în el profunzimea Mahabharatei. Cînd vom avea destule romane, vom putea așeza la locul lor pe cele pe care le-am exagerat, vom putea revalorifica pe cele pe care le-am neglijat. Complexul moral-psihologic al romancierului român e mult mai incomod, de-a dreptul dramatic uneori, în comparație cu cel al poetului; și prozatorului, toți ceilalți intelectuali, și în primul rînd criticii, trebuie să-i acorde o asistență intelectuală și morală. Căci sarcina și condiția romancierului român e azi cu totul deosebită, solicitînd și mistuind pe autor (vreau să spun pe autorul serios) mai mult decît pe oricare alt literat.

— *Noul dumneavoastră roman care trebuie să apară e un alt Prins?*

PP — Nu. E un roman foarte deosebit de *Prins*, și, sper, un progres față de el. Este și un roman de dragoste, pentru că eu consider că în viața modernă, care este o viață foarte codificată și previzibilă, modul cel mai firesc al omului modern de a se exprima pe sine, de a se defini caracterologic, și chiar de a se demasca, este eros-ul. De fapt, ne mărturisim cel mai bine pe noi înșine în intimitatea noastră erotică. Dar romanul acesta nou (și am riscat să fiu greșit și frivol înțeles dîndu-i titlul „Dulce ca mierea e glonțul patriei", a cărui conotație tragică nu se poate înțelege decît citind toată cartea) e de fapt mult mai mult decît un roman de dragoste: eroul, care e un absolvent al facultății de istorie, are prilejul să cunoască, imprimată în oameni și în obiecte, tragedia ultimului război, să cunoască mutilările sufletești pe care le-a provocat această tragedie. Este o analiză a tineretului în comparație cu generația de luptători a ultimului război. Romanul are o parte amplă dedicată Bucureștiului contemporan și tinerilor, dar, în substanță, e o meditație asupra istoriei noastre, asupra locului nostru în Europa. Afară de asta, e și drama personală a unui adolescent care-și dorește maturitatea dar e în același timp rănit de ea, și împlinirea lui se face prin întîlnirea cu o femeie mai matură decît el și mai egoistă, care îi dă prima oară conștiința cruzimii vieții, conștiința competiției între sexe. Sper că unele probleme ale cuplului modern, în care personalitatea femeii și a bărbatului sînt net diferite de cele tradiționale, au fost intuite exact și în raport cu anumite mutații specifice caracterului românesc din ultimele decenii.

HAVUZ



PAOLO CALIARI VERONESE : „Venus, Marte și Cupidon"

MAEȘTRI AI PICTURII UNIVERSALE

în muzeul de artă din Iași (II)

Dintre toate școlile naționale reprezentate în Pinacoteca din Iași, arta italiană este cel mai consistent ilustrată, relevînd, prin opere semnificative, trei epoci creatoare consecutive și dintre cele mai prodigioase ale multisecularei sale evoluții: faza de apogeu și tîrzie a Renașterii, Barocul și Neoclasicismul.

Aceste epoci corespund cronologic secolelor al XVI-lea, al XVII-lea și al XVIII-lea și sînt reprezentate în muzeu prin opere aparținînd unor maeștri celebri ca: Veronese, Tintoretto, Caravaggio, Liberi, Salvator Rosa, Solimena ș.a.

După cum se știe, caracteristicile artei italiene în epoca Renașterii diferă nu numai de la o etapă la alta, ci și de la un centru artistic la altul. Pictura florentină — de pildă — se distinge în toate etapele sale renascentiste, printr-un desen riguros care domină coloritul, constituind principalul mijloc de expresie al artiștilor din această școală, pe cînd pictura venețiană — dimpotrivă — cultivă în primul rînd aspectele cromatice ale imaginilor, învăluindu-le contururile în jocul fluid al culorilor, al reflexelor de lumină și al umbrelor.

Fie că este vorba de un centru sau altul, de o etapă sau alta, pictura Renașterii italiene se caracterizează, în ansamblul ei, prin armonia și echilibrul clasic al formelor, prin relațiile logice dintre reprezentări, prin interesul față de om și natură, prin cutezanța și vigoarea morală a personajelor plasticizate, prin spiritul laic, profund umanist, care le animă, prin frumusețea lor fizică și psihică inspirată nu numai de modelele antichității greco — romane, ci, mai ales, de marile cuceriri ale spiritului uman din această epocă, printre care descoperirile geografice, sistemul heliocentric, busola, praful de pușcă, hîrtia, tiparul, telescopul etc. trebuiesc amintite în primul rînd.

Această răsturnare de concepții, acest umanism revoluționar care constituie cucerirea cea mai de preț a spiritului renascentist, în general, se dezvoltă plenar în pictura perioadei de apogeu a Renașterii italiene, grandios ilustrată — mai ales la Roma și la Veneția — de strălucitoarele nume ale lui Michelangelo, Leonardo da Vinci, Rafael, Giorgione, Tizian, Veronese, Tintoretto.

In muzeul de artă din Iași, faza de apogeu și tîrzie a Renașterii este ilustrată prin trei lucrări reprezentative: „Venus, Marte și Cupidon" de Veronese, „Sfînta Ecaterina" de un discipol anonim al lui Veronese și „Lucreția" de Tintoretto. Toate trei aparțin școlii venețiene și datează din a doua jumătate a secolului al XVI-lea, cînd Renașterea atinge la Veneția apogeul dezvoltării sale, făcîndu-și vizibile chiar acele simptome care vor duce la constituirea unui stil nou — stilul baroc — dominant în arta epocii imediat următoare.

Paolo Caliari Veronese — autorul tabloului „Venus, Marte și Cupidon" — a trăit între anii 1528 — 1588, impunîndu-se alături de Giorgione, Tizian și Tintoretto, ca unul dintre cei mai de seamă reprezentanți ai artei venețiene din toate timpurile.

Marile sale compoziții biblice și mitologice din Palatul dogilor sau din alte edificii oglindesc, de fapt, viața fastuoasă a aristocrației venețiene, pe care a surprins-o magistral în numeroase opere, uimind și astăzi prin armonia proporțiilor, perfecțiunea desenului și strălucirea coloritului.

Tabloul său de la Iași — „Venus, Marte și Cupidon" — provenind din colecția lui Costache Negri, înfățișează o scenă erotică inspirată de mitologia greco-romană care — după cum se știe — a fost un inepuizabil furnizor de subiecte și de pretexte nu numai pentru arta Renașterii, ci și pentru aceea a epocilor următoare. In acest tablou, zeița frumuseții, cu nudul marmoreean — amintind statuile grecești — este asaltată de galanteriile curtenitoare ale lui Marte, zeul războiului care, cuprins de flăcările divinului său amor, își abandonează armele și — o dată cu ele — războinicele deprinderi, învins fiind de forța seducătoare a frumoasei zeițe. La dreapta celor două personaje Cupidon „vicleanul" sprijinindu-și capul în palme, privește în jos, rușinat parcă de scena la care asistă, deși săgețile sale au provocat-o.

Lucrarea este reprezentativă pentru arta Renașterii prin subiectul ei mitologic, folosit, în fond, ca pretext pentru zugrăvirea unei scene erotice, prin elementele de peisaj care sugerează cadrul scenei și mai ales prin canoanele frumuseții clasice aplicate nudului feminin.

Școala venețiană se detașează de arta celorlalte centre ale Renașterii italiene nu numai printr-un deosebit simț al culorilor, ci și printr-un pronunțat caracter realist care se adîncește spre sfîrșitul secolului al XVI-lea, chiar și atunci cînd subiectele abordate sînt furnizate tot de legendele biblice sau mitologice.

Acest spor de realism pe care îl aduce Renașterea tîrzie cu elementele sale tranzitorii spre baroc, este evident și în lucrarea „Sfînta Ecaterina" executată de un talentat discipol anonim al lui Veronese și donată Muzeului din Iași de către pictorul Constantin Stahi.

Deși subiectul este religios, tabloul „Sfînta Ecaterina" nu aparține acestei categorii de lucrări decît prin firava legătură pe care o face titlul, pentru că, de fapt, ne aflăm în fața unui cochet portret de femeie. Personajul — Sfînta Ecaterina — pozează cu grație discretă, fără nici un fel de urme de asceză. Șiraguri de perle și diademe îi împodobesc chipul, iar bustul bine construit, cu o carnație roz-sidefie, specific veronesiană, ni se dezvăluie de sub veșmîntul de mătase vișinie, împodobit și el cu un voal de o mare finețe. Expresia este ușor placidă, fără complexități spirituale.

Calitățile cromatice ale acestei lucrări sînt însă atît de specific veronesiene, încît unii specialiști nu au pregetat s-o atribuie chiar marelui maestru. Intrucît argumentele decisive — în acest sens — încă nu s-au adus, problema paternității tabloului continuă să rămînă deschisă.

Autorul celui de al treilea tablou reprezentativ pentru ultima fază a Renașterii venețiene — existent în același muzeu — este *Jacopo Robusti zis Tintoretto*, adică „Vopsitorul" — supranume ce i se trage de la profesia de vopsitor a tatălui său.

Născut în anul 1512 la Veneția, oraș în care va trăi întreaga viață, Tintoretto s-a format în atelierul lui Tizian, propunîndu-și să realizeze în opera sa o sinteză între coloritul acestuia și desenul lui Michelangelo.

Tintoretto depășește arta contemporanului său Veronese și — totodată — cadrul clasic al Renașterii, printr-o uimitoare îndrăzneală a viziunilor care fac trecerea spre stilul nou al barocului.

Elementele acestui nou stil artistic, cu totul deosebit de stilul renascentist, sînt prezente și în lucrarea sa de la Iași, intitulată „Lucreția", care marchează — ca de altfel majoritatea operelor lui Tintoretto — trecerea de la echilibrul armonios al Renașterii la pasiunile răscolitoare ale barocului, exprimate prin atitudini patetice, prin mișcări violente și contorsionate. Odată cu această trecere se adîncește contrastul dintre lumină și umbră, obținîndu-se efecte puternice, izbitoare, în deplin acord cu pasiunile de care sînt bîntuite personajele.

Pornind de la dramaticul episod al Lucreției, relatat de Titus Livius în celebra sa „Ab urbe condita", Tintoretto își prezintă personajul din acest tablou în momentele supreme ale sinuciderii provocată de batjocura pe care virtuoasa Lucreția nu a putut-o suporta.

Răvășită și tensionată în același timp, Lucreția se pregătește să soarbă din cupa cu otravă, pe care o ține în mîna stîngă și pe care o privește, întunecîndu-se la gîndul despărțirii de viață.

Clarobscurul este subordonat cu precizie conținutului afectiv: chipul și bustul, luminate puternic, fac impresia că sînt absorbite — simbolic — de întunericul dens al fondului. Negurile întunecate ale morții, care peste o clipă vor înghiți ființa Lucreției, au și smuls draperia de pe umerii tinerei femei, contaminîndu-i cutele albastre cu învăluirile lor negre. Monumentalitatea personajului și forța sa morală conferă grandoare acestei opere.

CLAUDIU PARADAIS

PAOLO CALIARI VERONESE : „Venus, Marte și Cupidon"

jurnal shakespearean

UMBRA LUI OSRIC

La Curtea de la Elsinore, unde balena seamănă cu nevăstuica, nu toată lumea e deopotrivă. Unii stau sus, alții mai la coadă. Așa cum se-ntîmplă pretutindeni pe pămînt sau în cer; căci îngerii se rotesc și ei pe căprării. Shakespeare distribuie această lume a Curții pe cinci trepte: sus, pe prima, stă regele. **Claudius the Dane.** Următoarea se cuvine lui Polonius. Pe a treia zîmbește Guildenstern lui Rosencrantz. Apoi, Osric. A cincea treaptă și ultima e deocamdată liberă. Așteaptă pe cineva. Iar Gundolf ne sugerează că inferioritatea de poziție se dublează de inferioritate morală. (In sensul larg al cuvîntului). Așa a vrut dramaturgul: coborîrea în rang să fie și o scădere în ființă. Peste scara socială se suprapune, cu sens invers, ierarhia alienării.

II

Așadar, Claudius. Oricîte explicații mi s-ar da, nu pot fi de acord cu Wilson-Knight care îl certifică drept „rege bun". Dar abilitatea monarhului în raporturile publice și private rămîne deasupra oricăror discuții. Puterea, păcatul nu l-au instrăinat cu desăvîrșire de sine. Cunoaște oamenii și se cunoaște.

Polonius rămîne „ciclop cu ochiul la ceafă". Definitiva caracterizare a lui Coleridge suplinește orice exegeză. Voi spune și eu, deci, că domeniul lui Polonius este trecutul. In fața celorlalte dimensiuni ale timpului „ciclopul" e orb. Falsa părere pe care o are despre sine îl face inapt pentru contactul autentic cu ceilalți. Necunoscîndu-se, nu poate cunoaște. Soluțiile sale sînt anapoda. Făptura lui, mărunt istorică, prinsă în concretul fiecărei zile, transpiră, gîfîie, poartă vorbe și va muri după perdea. Dar pe cît de puerile sînt sfaturile lui „la obiect", pe-atît de miraculos devine în aforistică. Vezi învățăturile către Laertes.

Pe Rosencrantz și Guildenstern îi văd robiți în întregime contingentului. Una cu slujba, nu mai gîndesc decît prin ea. Omul a fost înghițit de curtean. Iar idealul acestuia are 15 cm. înălțime și se cheamă treapta următoare. Despre ei spunea Goethe că merg în cuplu deoarece, luați separat, n-ar însemna nimic.

In sfîrșit, treapta a patra. Fiecare personaj manevrează, în decursul piesei, obiecte care-i întregesc definiția. Hamlet pipăie craniul, monarhul apucă pahare, frumoasa Ofelia presară flori. Osric apare ținîndu-și în mînă pălăria; cu pene, desigur. Căci capul lui Osric e auxiliul pălăriei, iar gîndurile sale sînt doar pretexte pentru cuvînt. Din universul de patimi care străbate piesa, i-a fost hărăzită una singură: pasiunea aparenței. Idealul său practic e complicarea savantă a simplului. Cel teoretic, cifrul. Vorbind, oscilează între perifrază, terminologia tehnică și compliment.

III

Dramaturgul urmează — în prezentarea Curții — succesiunea ierarhică. Vorbește întîi regele. Apoi, după ticluita cuvîntare, vine rîndul primului sfetnic. Apare cuplul. Pe la jumătatea ultimului act iată-l și pe Osric. De parcă aparatul de filmat ar fi executat un foarte lent travelling de-a lungul ierarhiei, de la primul la ultimul. Cu alunecare de sens, aș numi această prezentare, cinematografică.

Dar înainte de a ne oferi spre degustare farafasticurile întortochiatului curtean, Shakespeare îi introduce pe gropari. Și groparii — căci asta e meseria lor — vorbesc despre moarte. Despre ce vorbește Osric? Despre harta și ghidul nobleței, despre dichisuri, afet și protocol. Dar vorbind astfel, tot despre moarte vorbește. Despre moartea prin cuvînt. Cîteva clipe mai tîrziu se arată însăși moartea, luînd loc pe ultima treaptă, a cincea. Treapta celei din urmă alienări. Dar — cu permisiunea lui Eugen Ionescu — nu singura serioasă.

IV

Am ignorat multă vreme rostul lui Osric în economia presei. Apariția lui mi se părea inutilă. Și — de ce tocmai în prescena deznodămîntului? Îmi spuneam că de va fi să montez vreodată piesa, îl voi da dispărut cu pălărie cu tot. Apoi înfățișarea lui mi s-a limpezit, recunoscînd, vremea lui Shakespeare. Căci astăzi cînd spunem **floare** sau **cer**, ne uităm stingheriți în jur de parcă am fi scăpat cuvîntul de rușine. Propoziția **te iubesc** își pierde vertiginos fiorul, odată cu muzica tonală și pictura figurativă. Dragostea noastră nu se mai îndreaptă spre lucrul în sine, ci spre ultima lui denumire. Vîslim cu sîrg printre **semnificanți, semn** și **semnale**, printre **semnificat** și **referent**, izbindu-ne cu capul de triunghiul lui Odgen și Richards. Construim limbaje ca să ne vorbească despre limbaj, și metalimbaje să ni le lămurească pe cele dintîi.

Iar deasupra noastră, patronal, ejaculează umbra lui Osric în continuă coopulație cu cuvîntul.

ION OMESCU

CURIER

MIHAI CÎMPEANU

Lucrările de pictură ale lui Mihai Cîmpeanu, absolvent al facultății de filologie, depășesc prin sfera preocupărilor, prin tehnica și viziunile cromatice, amatorismul frecvent. Rod al activității ultimilor 4—5 ani, cele 24 de lucrări expuse la Casa universitarilor permit depistarea unui stil.

Tonurile albastre-verzui, încălzite prin juxtapunerea unor degradeuri ale roșului, impun la *Ingrid, Indi, Aruna*, o suavă feminitate. O ușoară alungire a gîtului, torsionarea vagă a liniei, incertitudinea asociată unei unde de mister a privirii reclamă vag afinități cu eroinele lui Modigliani. Coloritul își găsește însă o formulă proprie, deosebită mai cu seamă prin intensități. Cuplurile ne rețin printr-o originală stilizare, asociată energiilor unei singure culori (albastrul), repetată prin degradeuri în numeroasele ei ipostaze. Abia schițate, frămîntările lăuntrice devin obiect principal al ultimelor zece lucrări. Intruchipînd în ele nu atît oameni sau obiecte din sfera acestora cît realitatea lor interioară, lucrările devin comentarii ale condiției umane. Ipostaza preferată va fi aceea de gînditor. Plutind în vaporozitățile fumurii din fundalului, *Demonul* devine o metaforă a meditației. Sugumate întrebărilor, lucrările au rareori un titlu, nu au un început și nu marchează concluziv un sfîrșit. Motto-urile alese din versurile lui Saint John Perse devin comentarii ale tablourilor ce se refuză etichetelor limitative. Motive din totdeauna ale artei, omul și problemele sale, privite de la înălțimea perspectivelor vaste ale istoriei, reamintesc versurile celebrului poet: „Vîrstă mare, venim de la toate țărmurile pămîntului; ni-i rasa străveche, fața fără de nume. Iar timpul știe atîtea despre oamenii care au fost". Resimțită în unele tablouri, o anumită obscuritate a limbajului pictural nu ține atît de tehnica abordată, cît de însăși zonele abordate. Lucrările impun două viziuni coloristice. Specifică începutului, lucrarea *Cochilia* ne reține prin vigoarea tentelor și bogăția cu străluciri de smalț a culorilor crude supuse mai puțin combinărilor; rareori organizate în jurul unei dominante, culorile coexistă individual, uneori fără a fuziona ideativ. Prezent în expoziție doar prin cîteva lucrări, acest moment nu lipsit de autenticitatea trăirilor proprii, face loc unei accentuate spiritualizări a culorii. Realizată și din nevoia de a lucra pe suprafețe mai mari, trecerea la noua modalitate este vizibilă la portretele amintite, în cele două naturi statice precum și în *Singurătate în doi*, bazat pe dominante de albastru. Cromatica exclude tonul local, energiile afectiv-spirituale ale acesteia devenind comentarii subtile.

Celei de a doua viziuni îi aparțin majoritatea lucrărilor. Devenită subțire, tenta crează iluzia spațiului, a adîncimii ideative prin diluarea culorilor și frecventa lor nuanțare. O preferință pentru griurile colorate impune nuanțele de roșu venețian, cele de galben ale ocrului, precum și complementarele lor reci. Tabloul *Răsărit marin* devine o sinteză a rafinamentului la care artistul a ajuns, impunînd între celelalte lucrări un maximum de efect pictural. Una din cele două naturi statice expuse cumulează trăsăturile principale ale acestei a doua viziuni. Dacă în prima din ele *(Vas și fructe)* obiectele există prin ele însele, în cea de a doua *(Asaltati de ceresc)*, ele își pierd consistența lor solid-materială; sfidînd gravitatea terestrului, culorile devin, în figurările vag geometrice, energii funcționale ale aspirației cosmice.

GH. MACARIE

O LUCRARE DE C. D. STAHI

Muzeul Unirii din Iași a achiziționat recent una din cele mai valoroase lucrări ale lui C. D. Stahi, pictorul și gravorul român de la a cărui moarte se comemorează anul acesta o jumătate de secol, fost profesor și director al Școlii de Arte frumoase din Iași. E vorba de portretul lui Manole Costache Enureanu, luptător unionist, unul din sfetnicii lui Alexandru Ioan Cuza, și care a deținut pe rînd portofoliile finanțelor și justiției în timpul domniei lui Cuza.

EXPOZIȚIE

Sălile Casei Armatei din Iași găzduiesc o mică expoziție organizată de un grup de pictori amatori sub egida Casei județene a creației populare. Expun P. Buzatov, Paul Dimitriu, Mihai și Grigore Bejenaru, Liviu Smîntînică, R. Orac, Simona Costea, I. Nastase, I. Galanton, C. Axinte și A. Soluz.

Remarcabilă sinceritatea și convingerea cu care acești artiști cunoscuți publicului din expoziții personale continuă a cînta în forme și culori frumusețile patriei și a exprima sensuri cromatice în peisajele și naturile statice expuse.

CONCEPTUL HEGELIAN DE FRUMOS

(continuare din pag. 1)

diația însăși, care este viața cea mai profundă a spiritului. Această treaptă reprezintă desăvîrșirea și împlinirea filozofiei și se realizează în gîndirea lui. Prin sistemul metafizicii speculativ-dialectice, spiritul ajunge la adevărul său.

Adevărul, la Hegel, este treapta supremă a evoluției firii, pe care spiritul găsește în sine însuși fundamentul a tot. În opoziție cu el, frumosul nu este decît o fază preliminară de manifestare a spiritului, treapta tezei, în care spiritul nu se posedă încă pe sine însuși. Frumosul este abstractul, spune Hegel, iar filozofia este diametral opusă abstractului.

Această punere a problemei a marcat decisiv întreaga meditație europeană asupra frumosului. După Hegel, nimic demn de luat în seamă nu se mai poate spune pe această temă dacă cele spuse nu relevă conexiunea esențială dintre frumusețe și adevăr.

Într-o perspectivă metafizică, frumosul este scindat de adevăr și opus lui, ca un moment la copilăriei spiritului. Adevărul coincide cu faza deplinei lui maturități. „Primele filozofii sînt cele mai sărace și mai abstracte" — spune Hegel, în acest sens **(Prelegeri de istorie a filozofiei).**

Sciziunii dintre frumusețe și adevăr îi corespunde, în cadrul metafizicii, separarea dintre logică, etică și estetică — realizată în școlile platonică și aristotelică — potrivit sistematizării cărora **binele și frumosul** sînt repartizate domeniului comportamentului nonteoretic **(respectiv eticii și esteticii),** în timp ce adevărul este rezervat logicii, considerată știință ce fixează regulile adevăratei cunoașteri.

O artă care se dezvoltă din germenele gîndirii metafizice atribuie filozofiei — iar mai tîrziu științei — sarcina dezvăluirii adevărului, iar ei își rezervă, ca obiect propriu, **frumosul,** vag reprezentat printr-o percepție afectivă de un tip particular. Opera de artă este gîndită plecînd de la **aistheton:** lucrul sensibil care afectează simțurile; artei îi revine atunci cîmpul afectivității, restrîns la agreabil. Frumosul, potrivit conceptiei estetice, este relativ la plăcere și capătă chipul a ceea ce impresionează plăcut simțurile sau trezește în noi **sentimente estetice, stări de suflet** de un anumit tip.

Prăpastia dintre adevăr și frumos odată înspăimîntător și definitiv deschisă, devine un act de bravură să faci un salt de pe un mal pe celălalt și să îndrăznești o **poezie cerebrală** sau o **filozofie sentimentală.**

Teoreticienii artei își fac un merit din a discuta la nesfîrșit falsa problemă a raportului dintre **cerebral și afectiv** în creația artistică, încercînd realizarea unui echilibru prin dozări farmaceutice și rețete semnate de medici închipuiți. Și chiar atunci cînd arta își propune să fie glasul adevărului, acest adevăr are pentru ea o semnificație metafizică: el este **adaequatio intellectus et rei,** conformitate a gîndirii cu lucrul gîndit. Arta care rezultă dintr-o astfel de concepție este o reproducere, cît mai fidelă, a lumii înconjurătoare, o oglindă pusă în fața lumii, în care aceasta trebuie să-și vadă chipul: arta unor fotografi. Despre adevărul înțeles ca dezvăluire a firii — **aletheia** — această artă nu mai are nici cea mai vagă idee. Obiecțiunea concentrată și dură care i se poate aduce este că ea rezultă din activitatea unei gîndiri reprezentative, care nu-și pune niciodată chestiunea originii lucrurilor; ea reprezintă, întotdeauna, fructul unei conștiințe. ontic-preontologice.

Momentul divorțului dintre arta greacă și manifestarea culturală născută în sînul decadenței eline, care a proliferat pe distanța a două mii de ani de înțelegere metafizică a esenței frumosului, acest moment crucial este identificat de Hegel în evenimentul sciziunii dintre ființă și gîndire. În introducerea la **Prelegeri de istorie a filozofiei,** el pune degetul pe rană atunci cînd afirmă: „Filozofia elenă este naivă, deoarece ea nu ia în considerație această opoziție dintre ființă și gîndire, această opoziție nu există pentru ea".

Acuzația hegeliană vizează de fapt gîndirea presocratică, și în primul rînd gîndirea lui Parmenide, care, în fragmentul III al poemului său **didactic,** spune: **to gar auto noein estin te kai einai.** Această frază celebră a fost falsificată printr-o traducere străină marelui spirit grec: „gîndirea și ființa sînt același lucru" — apoi răstălmăcită de-a lungul întregii istorii a metafizicii în interpretarea care șerpuiește printre următoarele jaloane: gîndirea, **noein,** este activitatea subiectului. Gîndirea subiectului determină ceea ce este firea. Firea nu este nimic altceva decît ceea ce este gîndit de gînditor. Cum gîndirea este activitate **internă,** subiectivă, și cum, potrivit lui Parmenide, gîndire și ființă sînt același lucru, tot ceea ce este devine subiectiv.

În interpretarea sa hegeliană, sentința parmenidică este văzută prin filtrul înțelegerii pe care Platon, Descartes și Berkeley au avut-o despre dînsa. Potrivit lui Platon, ideile conferă fiecărui lucru modul lui specific de a fi. Aceste idei nu sînt perceptibile prin simțuri, nu aparțin domeniului lui **aistheta.** Ceea ce dă ființului caracterul de a fi este ideea la care el participă, idee accesibilă numai prin gîndire, adică într-o percepție nonsensibilă. Fire și gîndire fac, amîndouă, parte din suprasensibil.

Situat în prelungirea tradiției neoplatonice, Berkeley pune pe această interpretare deviantă marca metafizicii Timpurilor Moderne, subiectivitatea. Pentru dînsul, **a fi** echivalează cu **a fi obiect** al reprezentării unui subiect. Firea lucrurilor îi apare ca obiectitate a obiectelor pentru eul subiectivității. Teza berkeleyană: **esse est percipi** — a fi înseamnă a fi reprezentat — pune semnul egalității între ființă și gîndire, în acest sens că proprietatea obiectelor de a fi obiecte, se constituie în conștiința reprezentată, în **ego cogito** (eu gîndesc ceva).

Drumul către Hegel este astfel deschis. Pentru filozoful german, firea este afirmația gîndirii care se produce pe sine însăși. **Percipere** — gîndirea ca reprezentare — prin care Berkeley și Descartes interpretaseră **idea** platonică, este același lucru cu firea. Gîndirea suverană, concepută ca **ratio** (fundament, întrucît **ego cogito** este **ens certum,** temelia de neclintit, **fundamentum inconcussum**), reprezentîndu-și ceva (adică opunîndu-se la fire, scindîndu-se de dînsa) leagă de ea însăși ceea ce își reprezintă și astfel, adunîndu-se asupra sa, se produce pe sine. A se aduna (culege) pe sine însuși se spune în greacă **legesthai.** Traversînd, trecînd printre, se spune **dia.** Dialectica **(dialegesthai)** este procesul prin care se produce subiectivitatea subiectului și, prin aceasta, ceea ce este. Cînd această mișcare se observă pe sine însăși, se supraveghează (**speculari:** în limba latină, a sta la pîndă), subiectul nu mai este simplu **ego cogito** opus obiectivității firii, ci cuprindere a acestor două contrarii, sinteză a lor într-un proces de producere a spiritului, care este concretețea însăși în determinația fundamentală a firii realizate, a realității. **Dialectica speculativă,** acest bizar nume greco-latin, este determinația pe care, în epoca finală a evoluției metafizicii, firea, frustată de caracterul ei de **physis,** îl capătă în perspectiva unui subiectivism radical. Dialectica speculativă este conștiință conștientă de ea însăși. Astfel determinată, ea este certitudine, adică adevăr, și se opune frumosului, repudiat ca treaptă inferioară în evoluția conștiinței, fază puerilă și pauperă în evoluția ea.

Ce spune însă fraza lui Parmenide? Nimic în această sentință nu vorbește despre subiectivitate. Mai mult: gîndirea este aici definită fără a se face vreo referire la om, ci numai în legătură cu esența firii. **Nu firea este definită prin raportare la gîndire** — considerată factorul determinant — **ci gîndirea se determină plecînd de la ceea ce firea este,** plecînd de la esența firii.

Firea este pentru gîndirea presocratică **physis:** ceea ce izvorăște din uitare și stă în lumină. Ceea ce poate fi văzut se arată, își manifestă esența. **Această ivire a esenței este gîndire.**

Dezvăluirea firii — **aletheia** — ieșirea din latență și înfățișarea a ceea ce este, în aceasta consta pentru marele spirit grec **esența** adevărului. Adevărul este **aletheia,** iar frumosul este instituirea, într-un lucru, a luminii acestei dezvăluiri, frumosul este modul de a fi al adevărului. Adevărul **există ca frumos.** Cînd adevărul se instituie într-o operă, frumosul apare. Frumusețe și adevăr sînt unul și același lucru.

Dar această instituire a adevărului nu poate avea loc dacă o gîndire esențială nu ascultă cu pietate cuvîntul firii care se dezvăluie. Dezvăluire a firii, fără gîndire, nu poate avea loc. O gîndire este **chemată** pentru a lua în primire, pentru a ocroti și păstra adevărul unei dezvăluiri întîmpinînd favoarea care se acordă, adică frumosul autentic. Frumosul este, în acest sens, o **chemare (kallos)** adresată gîndirii, care gîndește în măsura în care suportă venirea unui adevăr. Dialogul silențios între ființă și gîndire, — aceasta este esența limbajului poetic. Numai ulterior, și numai derivat, limbajul devine un mijloc de comunicare între oameni. Primar și fundamental, el este corespondență cu firea, răspuns la chemarea firii care ni se destină, luare a măsurii pe care ea ne-o acordă imprimîndu-și legea în gîndire, conformitate cu dînsa. Libertatea care face posibilă manifestarea constrîngerii unei măsuri din partea firii care se destăinuie, această fundare a necesității prin libertate, Grecii au numit-o **poiesis** și într-însa ei au văzut esența artei. Originea artei constă în stabilirea unui dialog între o gîndire esențială, care răspunde chemării firii ce se dezvăluie, și această fire ce are nevoie de dînsa pentru a-i lăsa în pază o măsură. Frumosul este ascultare a poruncii firii care, chemînd gîndirea, deschide omului dimensiunea locuirii sale.

crochiu

SPIRALA

În jurul domnișoarei Pogany e fascinanta spirală a contemplării. În jurul acestui cap superb, cunoașterea noastră devine cosmică, pentru că numai din această mișcare învăluitoare, ochii noștri pot cuprinde totul, pot înțelege totul. Mă înscriu deci pe linia fină a spiralei și planez ușor, începînd de jos, în dreptul palmelor prelungi, aduse pe lîngă gît, în locul acela străveziu, în care se simte parcă pulsînd singele călduț al domnișoarei, apoi merg, în cosmica spirală, către liniile tulburătoare ale obrajilor, adunate magistral în bărbie. În dreptul gurii, al buzelor ghicite, îmi încetinesc mersul zburat și-mi pipăi ușor, involuntar și imperceptibil buzele, plăcîndu-mi gîndul unor posibile comuniuni suave, mirosind a parfumuri pariziene, de sfîrșit de secol. Ochii domnișoarei sînt mari și frumoși. În dreptul lor mă încearcă neputincioasele noastre comparații, orgolioasele, care-și întind manșetele docte pînă la femeile faraonilor din a optsprezecea dinastie, sau pînă la portretele incredibile de la Fayum (cu cine, spuneți-mi în treacăt, am mai fi comparat oare marii ochi ai domnișoarei Pogany, dacă am fi trăit în vremea vechiului Egipt ?). Deci ochii domnișoarei sînt mari și frumoși și nu seamănă cu alți ochi ; sînt ochii iscați de meșterul Brâncuși, care s-a uitat mult la cer și la stele, văzînd volute, cercuri, elipse. Planarea în spirală se apropie acum de fruntea inteligentă a domnișoarei, pe rotunjimea căreia bănuiești trecerea părului, peste tîmple, senzual cuminte, adunîndu-se cast, la spate, în panglica mirosind a lavandă fină. Împlinirea spiralei o fac undeva, de-asupra domnișoarei, apoi contemplarea continuă, luînd linia descendentă a unei noi spirale, mărite, care învăluie acum de sus în jos, în traiectorii și mai largi, capul frumoasei Pogany Contemplarea sculpturii nu e mirare perplexă în fața marmorei. Cu picioarele pironite în podea. E fascinanta spirală.

VAL GHEORGHIU

Note

„CAVALCADELE" MAGDALENEI RĂDULESCU

Cavalcadele: „Cai", „Cai și călăreți", „Călăreții", „Cai roșii" etc. Mulți cai și călăreți, care aleargă, sînt încordați, pătrunși parcă de sentimentul fierbinte al unei lupte, al cuceririi unui țel, cu atît mai mult cu cît unele lucrări ne înfățișează caii alergînd în cerc ori toți într-o anumită direcție — infinitul în timp și spațiu. Aceasta dă tablourilor o dinamică, o ritmică impresionantă, fascinantă. Cavalcadele Magdalenei Rădulescu sînt realizate în tonuri de roșu ; nuanțele acestuia, ca și formele, sugerează ideea unei lupte, unei goane nebune spre un ideal infinit, solar.

Scene din viața cotidiană. Tablourile se intitulează frecvent „Adunare", „Întrunire", „Grup de oameni" etc. Ritmul alert din cavalcade dispare, aceasta însemnînd că lucrurile sînt lipsite de ritm. Ele amintesc folclorul.

O altă mare grupă e cea a dansurilor. Întîi avem de a face cu tablourile reprezentînd dansuri folclorice : hore, călușarii etc. Lucrările respiră bucurie, dinamism, putere de viață. Din nou, ritmul lucrărilor devine extrem de alert. Artista, deși puternic influențată de dansurile folclorice românești, nu copie elemente folclorice și nici personajele nu sînt tratate în poziții specifice cutăror dansuri populare. Totuși, prin ritmica lucrărilor, ca și prin atmosfera de fericire ,care în alte lucrări evoluează pînă la beatitudine și exuberanță, ne sînt sugerate perfect dansurile noastre. Grupa acestor dansuri este o adevărată dezlănțuire a sentimentelor bucuriei de viață.

Prin tehnica inciziei, dansurile iau un aspect aparte. Avem de a face cu siluete de dansatori ,abia sugerate, prin zgîrieturi pe fond. Ai senzația că deasupra scenelor de dans este tras un văl, realizat tot prin incizii în culoare. Personajele par ireale, parcă sînt himere, aduceri aminte. Poate fi vorba de dansul bucuriei din grupa precedentă, care trece în procesiune mitică, cu nuanțe arhaice, himerice. În această grupă fondul devine din ce în ce mai variat : tonuri de albastru, roz, negru sugerează irealul, fantasticul, readucerea aminte.

Paralel cu grupa în care bucuria a devenit procesiune mitică, cu nuanțe de ireal și himeric, trebuie menționate tablourile în care călăreții sînt alături de cai și nu călare. Semnificativă, cu atît mai mult cu cît avem de a face imediat cu o grupă de lucrări în care caii sînt înfățișați singuri, stînd în nemișcare, parcă obosiți. Liniile lor sînt extrem de suple și au o mare expresivitate. Calul din grupa cavalcadelor reprezentînd forță și vitalitate, apare acum în toată nobleța sa, realizată de artistă prin simplitatea și eleganța liniilor. Aici, caii sînt configurați numai prin contururi negre sau cafenii, pe fond, de obicei, alb. Calul parcă și-a dus la bun sfîrșit misiunea de a purta omul către țelul său și se reînfoarce la starea lui de sălbăticie, ușor deductibilă prin puritatea desenului, lipsa de amănunte.

Omul devine mai trist, încă din grupa dansurilor, și mai cu seamă din cea realizată prin tehnica inciziei, sugerînd procesiunile mitice. În această ultimă fază, omul apare singur. Mai mult, într-un tablou numit „Trapeziștii" apar oameni în diferite poziții, cu capul în jos, ca într-un cumplit vîrtej. Este vorba de o cădere. Există alte cîteva tablouri, în care omul apare ocupînd un spațiu extrem de mic, riguros limitat. În una din pînze ne sînt înfățișate personaje, încadrate riguros în cîte un careu. În altă parte apar oameni plutind parcă pe niște suprafețe limitate și extrem de instabile.

V. BRÎNDUȘ

ROMULUS VULPESCU

SOLDATUL DE PLUMB

– fantezie pentru marionete *) –

după H. Chr. Andersen

VOCI: **Vocea băiatului; Vocea fetiței; Vocea crainicului de la radio.**

PERSONAJE: **Soldatul de plumb** (fără piciorul stîng, „pentru că fiind turnat la urmă n-a mai ajuns plumbul, dar se ține tot așa de bine într-un picior, precum camarazii lui în două"); **Balerina de carton** (cu dreptul ridicat a dans, „fără să-și piardă echilibrul, stă în ușa deschisă a castelului și e croită din hîrtie, dar poartă un tutu străveziu de tifon și o cingătoare în chip de panglică, împodobită cu un trandafir de paiete, mare cît tot obrazul ei rumen; ține amîndouă mîinile întinse, căci e dansatoare, și așa de sus și-a ridicat piciorul drept, încît soldatul de plumb nu-l poate vedea și crede că și ea e unigambă"); **Peștele de mătase** (poșetă cu fermoar); **Șobolanul de pîslă** (pușculiță cu mustăți); **24 de slodați de plumb** („semănînd între dînșii", figurație „privind drept înainte, cu armele pe umăr"); **2 perechi de mîini omenești** (ale băiatului și ale fetiței).

DECOR: **Castelul de hîrtie** „o frumusețe: prin ferestruici poți privi de-a dreptul în saloane; în fața lui — niște copăcei, înșirați de jur-împrejurul unei oglinjoare, care închipuie un lac limpede și liniștit, pe care plutesc lebede de ceară"); **Cutia de lemn a soldaților** (absolut obișnuită, ca obiectele de rînd ale destinului); **Focul din cămin** (din bușteni — danezi ori de altă provenientă — dar de conifere, ca să dea „o lumină mare" și „o căldură groaznică").

LOCUL: **O masă în odaia copiilor** (masă pe care mai pot fi „și multe alte jucării").

1. PACEA UNEI SERI DE IARNĂ.

Pe masa cu jucării — castelul de hîrtie (cu toate acareturile descrise anterior). Pe treptele castelului, Balerina de carton, **în poantă pe piciorul stîng. Alături de castel — cutia de lemn a soldaților,** Peștele de mătase **și, bineînțeles,** Șobolanul de pîslă. **Mîinile copiilor manipulează jucăriile: cele ale băiatului aranjează, pentru culcare, căci a sunat stingerea,** Soldații de plumb **în cutia-cazarmă; cele ale** Fetiței **trag perdelele la ferestre, închid ușile teraselor și sting luminile castelului.**

VOCEA BĂIATULUI: Soldații mei de plumb sînt mai mulți.

VOCEA FETIȚEI: Balerina mea e mai frumoasă.

VOCEA BĂIATULUI: Șobolanul meu e mai mare

VOCEA FETIȚEI: Peștele meu e mai lucios.

VOCEA BĂIATULUI: Dacă le comand „la atac!", au să ia cu asalt castelul.

VOCEA FETIȚEI: Soldații respectă femeile care dansează.

VOCEA CRAINICULUI DE LA RADIO: Noapte bună, copii!

Copiii se duc la culcare. Soldatul de plumb, **care a rămas uitat afară din cutie, privește, cu nedisimulantă admirație, spre** Balerina de carton.

2. MISTERIOASE AVENTURI NOCTURNE.

SOLDATUL DE PLUMB **(sieși):**
Ah, ce femeie-ncîntătoare!
Actriță parc-ar fi, de teatru...
Dar nu-i de nasul meu, se pare:
Eu locuiesc într-o cazarmă
Cu încă douăzeci și patru
Și ca avere am o armă.
Ea — în castelul de hîrtie
(Sector 5, nord-vest de cutie...)
... Aș cere-o, totuși, de soție
Și ... cine știe... cine știe...
(Către Balerina de carton).
Stimată doamnă balerină,
Să stăm pe-o bancă, în grădină.
BALERINA DE CARTON **(sieși):**
Vai, ce obraznic individ!
Eu c-un soldat?! Și invalid?
Nici nu-mi revin! Ce crede el?
Sînt o artistă: am castel!
(Către Soldatul de plumb).
Pe-o bancă? Să mă compromit?
Eu nu admit! Nu! Nu admit!
SOLDATUL DE PLUMB **(conciliant și inocent):**
O, dacă vreți, vin sub fereastră
Să fiu iubitul dumneavoastră.
BALERINA DE CARTON **(roabă inconștientă a convențiilor):**
Iubitul **meu?** Cum îți permiți?
N-am, n-am avut, nu vreau iubiți!
SOLDATUL DE PLUMB **(continuînd candid gafa):**
Iertați! Cu vorba mea cam proastă
Am vrut să spun să-mi fiți nevastă.
BALERINA DE CARTON **(în pragul crizei de isterie):**
Nevastă? **Eu?** Leșin, vai, mor!
Nu vezi că ai doar un picior?
Ești un... Nici nu știu cum să-ți spun...
Noi doi n-avem nimic comun!
SOLDATUL DE PLUMB **(explicînd nimit evidența):**
Ba dimpotrivă, dimpotrivă,
Noi semănăm, frumoasă divă,
Ca două picături de apă:
și dumneavoastră sînteți **șchioapă!**
BALERINA DE CARTON **(paroxim isteric):**
M-a insultat! M-a insultat!
Nu e aici nici un **bărbat**
Să-mi ieie apărarea? Nu e?
PEȘTELE DE MĂTASE **(făcînd cu ochiul pentru că se simte indispensabil la momentul oportun):**
Cum nu, puicuță? Eu, duduie!
Mă vezi? Am haine de mătasă,
Sînt plin de bani și om de casă.
Deschid fermoarul... Vino-ncoace!
ȘOBOLANUL DE PÎSLĂ **(necruțător cu proxeneții):**
Un pește nu e om! Dă-i pace!
(Doct și sarcastic).
Mănînci doar cînd îți pică-o pradă:
Muști doar ce-ți pune omul nadă.
(Către Balerina de carton, ponderat ca toți magnații).
Eu sînt un șobolan de neam:
Eu am un chip de **om,** eu am
Intenții foarte serioase.
Am prăvălii, vapoare, case,
Palton blănit... Și-acest colan
E-n ziua nunții-al dumitale.
El — pe cuvînt de șobolan! —
Sînt angrosist de cereale.
BALERINA DE CARTON
Mă tem de șobolani și pești!
Nu este nici un om pe-aproape
De monștrii ăștia să mă scape?
Ah, colonele, unde ești?
Cei doi, dacă mă, prind, mă mușcă!
SOLDATUL DE PLUMB:
Nu-s colonel, dar n-aveți frică;
Am — ca soldat de plumb — o pușcă
Și-un suflet brav am sub tunică.
BALERINA DE CARTON:
Oh, domnule-ofițer, eu una
Aș vrea s-admir pe bancă luna...
Și drumul — singură! — nu-i sigur...
SOLDATUL DE PLUMB:
Cu mine este, vă asigur:
Vă scap de orișice brigand!
Permiteți să mă recomand:
— Scuzați că mi-am pierdut un bumb —
Plutonul doi, soldat de plumb.
BALERINA DE CARTON:
Da? Balerina de carton
... Ce-nseamnă-acest cuvînt „pluton"?
SOLDATUL DE PLUMB:
Plutonul e atuncea cînd
Soldații-aliniați la rînd...
Se depărtează amîndoi, proteguiți de umbra propice și complice pe care o produc în parc arborii seculari de mucava.
ȘOBOLANUL DE PÎSLĂ:
Stimate domnule, scuzați...
E un scandal! Ce îndrăzneală?!
PEȘTELE DE MĂTASE:
Ce vreți? Femeia-i imorală:
Tot militarii-s preferați.
ȘOBOLANUL DE PÎSLĂ:
Dar ne jignește, ne insultă:
Comerțul e batjocorit...
PEȘTELE DE MĂTASE:
Ar merita să... Da! Ascultă:
Eu cînd mă-nfurii, mă irit!
Jignirea răzbunare strigă:
Să facem amîndoi o ligă!
Uniți, să ne atingem țelul:
Ei — să-i împingem jos castelul,
Jos de pe masă, pe podea!
Pe urmă, și cazarma lui,
Cu toți cei care dorm în **ea!**
ȘOBOLANUL DE PÎSLĂ:
Bun plan! Dar... cioburi — cum să-ți spui?—
Tot nu se face, jos, hîrtia...
PEȘTELE DE MĂTASE:
Dar dacă potrivim cutia
Să cadă chiar peste castel?
ȘOBOLANUL DE PÎSLĂ:
Praf face tot ce e în el!
Hîrtia nu rezistă,-i slabă.
PEȘTELE DE MĂTASE:
Ei, vezi? La treabă, deci, degrabă!

Dezgustătorul cuplu de complici josnici dă viață planului mișav pe care l-a urzit în tenebrele întreținute de tufele pitice de pe malul lacului cu lebede de ceară. În cădere, cutia-cazarmă boțește castelul și, deschizîndu-se risipește de jur-împrejur, cu un zgomot cazon, soldați.

SOLDATUL DE PLUMB:
Ce zgomot! Camarazii luptă
Și locul meu e printre ei!
Adio! Cînd mă-ntorc din luptă,
Poate ca soț ai să mă vrei...
BALERINA DE CARTON:
Logodnic scump, am să te-aștept
Și mîna să-ți acord accept!

Soldatul de plumb **se aruncă impetuos în toiul învălmășelii de pe podea, printre camarazii buimăciți de somn și de catastrofă.** Balerina de carton **rămîne singură, pradă ușoară urzelilor mișelești.** Șobolanul de pîslă, **trădător de melodramă predestinat, o atacă, sigur de impunitate.**

Vai, ajutor, vai, ajutor!
Mă mușcă monstrul de picior.
PEȘTELE DE MĂTASE:
Da, de picior! E o idee:
Ca tot într-un picior să steie,
Cum stă „logodnicul" ostaș!
ȘOBOLANUL DE PÎSLĂ:
Hat! I l-am rupt!
BALERINA DE CARTON:
Laș! Ucigaș!
ȘOBOLANUL DE PÎSLĂ:
Pff! N-are nici un gust cartonul...
PEȘTELE DE MĂTASE:
De ce nu-i sfîșii și tifonul?

3. AURORA TRAGICĂ.

VOCEA BĂIATULUI: Uite, au căzut niște jucării de pe masă. Castelul tău de hîrtie s-a rupt. Ce păcat!

VOCEA FETIȚEI: Și soldații tăi au căzut. Săracii! Unul și-a rupt un picior...

VOCEA BĂIATULUI: Așa cad soldații. Și ăsta era invalid mai de mult. Și balerina ta și-a rupt un picior. Rochia i s-a făcut ferfeniță.

VOCEA FETIȚEI: Și rochia? **(Izbucnește în plîns).**

VOCEA BĂIATULUI: Nu plînge. Era de tifon. Ți-a rămas peștele. E de mătase.

VOCEA FETIȚEI: Da, lucește frumos. Dar mi-a rămas numai o singură jucărie: peștișorul cu fermoar.

VOCEA BĂIATULUI: Uite, îți dau șobolanul de pîslă. Poți să-l pui în peștișor. Eu tot am 24 de soldați. Pe ăsta cu piciorul rupt îl arunc.

VOCEA FETIȚEI: Arunc și eu castelul. Arunc și balerina. În foc! Să-i vedem cum ard.

Cele două perechi de mîini fac într-adevăr ceea ce-au promis vocile.

SOLDATUL DE PLUMB **(începînd să se topească):**
Noi viața-n foc vom părăsi-o,
Dar, poate, draga mea, în scrum
Ne vom iubi etern, postum...
BALERINA DE CARTON **(luînd foc și consumîndu-se la înțeală):**
Eroul meu de plumb, adio!

In cupa florii de paiete de la cingătoarea balerinei, se adună, luînd conturul unei inimi, plumbul clocotind al soldatului, aidoma unei compoziții de ciocolată într-o formă de pișcot. Sensul tragic al sugestiei metaforice — destinul unei iubiri asasinate în fașă — trebuie considerat cu toată seriozitatea, pentru că or fi ele detașarea detașare și gluma glumă, dar și durerea e durere și poezia poezie, ca să nu mai spun că, oricum, homo sum: humani nihil a me alienum puto**.

*„Ne-am plictisit totdeauna — nu știu pentru ce — la ceea ce se numește Teatru. Oare pentru că eram conștienți că actorul, oricît de genial ar fi fost el, trăda — și cu atît mai mult cu cît e genial, sau personal — trăda mai mult gîndirea poetului? Numai marionetele, cărora le ești stăpîn, suveran și Creator — căci ni se pare indispensabil să le fi construit singur — numai ele traduc, pasiv și rudimentar, ceea ce este schema exactității, gîndurile noastre". (Alfred Jarry, **Conferință despre marionete,** 1902).

** Publius Terentius Afer, Heautontimorumenos, I, 1, v. 25.

Fotolii, draperii, flori și ... mobiluri de Calder.

CONTRA-PUNCT

D. Caracostea: POEZIA TRADIȚIONALĂ ROMÂNĂ

Poezia tradițională română, prefațata de Ovidiu Bîrlea și îngrijită de D. Șandru, reprezintă mai mult decît o simplă reeditare. Alcătuită din studii disparate, cursuri universitare sau articole inedite, lucrarea înfățișează pentru prima oară în totalitate concepția folcloristică a profesorului bucureștean, convingîndu-ne o dată mai mult că el a fost singurul de la noi care a insistat asupra autonomizării folcloristicii, într-o vreme cînd școala Densușianu, cea sociologică sau cea etnografică clujeană, o subordona altor discipline, este drept, înrudite. În acest sens, D. Caracostea propunea o metodă inedită de lucru, asemănătoare cu cea a școlii finlandeze, „atunci în fașe", numai că cercetătorul român nu se oprea la operația mecanică de înregistrare a variantelor și de reconstituire a arhetipurilor, ci se străduia să stabilească „un paralelism între viața cuvintelor și viața motivelor folclorice". Intenția pare filologică. Fostul student al lui Meyer-Lubke și adept al stilisticii moderne, pe atunci profesată de Ch. Bally, avea să constate că „drumul la literatură trece prin filologie". Perspectiva este deci răsturnată și perfect actuală. Levi-Strauss, cîștigat de cercetările de lingvistică structurală ale lui Roman Jacobsohn, ocupîndu-se de diverse sisteme de relații formalizate antropologic, observa că pe un anumit plan al realității „fenomenele de asemănare sînt de același tip cu cele lingvistice", de unde necesitatea studierii elementelor de expresie în contexte determinante și realizabile pe planul mitului. De aceea, dincolo de aspectele formale ale limbajului și paralel cu acesta se stabilesc niște relații care par suprareale și care trebuie descifrate. Intuind această lege a limbajului poetic, dar fără implicații semiotice sau sociologice ca în cercetările contemporane, D. Caracostea pleda la 1915, pe de o parte pentru aplicarea unor teze estetice adecvate domeniului folcloric, iar pe de altă parte dezaproba exagerările istorice, în favoarea cercetării evoluției motivului de proveniență mitică și arhetipală, acesta căpătînd configurații speciale prin încorporarea în variante. Este vorba, în esență, de o teorie sui generis a straturilor, concretizate în ipostazele succesive ale motivului structurat printr-o experiență străveche, fapt care necesită, după părerea autorului, analize stilistice aprofundate. D. Caracostea se dovedește astfel unul dintre inițiatorii și susținătorii estetismului folcloric, în în sensul expresivității poetice. Iată, prin urmare, că metoda sa de lucru, care se ridică la un veritabil sistem folcloristic, poate trezi un interes ardent pentru impulsionarea cercetărilor contemporane.

ELOGIU FOLCLORULUI ROMÂNESC

Așteptată de multă vreme, Elogiu folclorului românesc *nu este numai o schiță de istorie a folcloristicii, cum ar sugera înșiruirea de nume, ci mai curînd o lucrare de interes cultural și general românesc. Căci aici predomină articole teoretice privind orientarea literaturii și culturii române către izvoare autohtone, așa cum s-a impus la noi o bună tradiție, de la* Dacia literară *încoace. Există, în acest sens, un grupaj de studii privitoare la specificul național al artei culte, semnate de personalități ca B. Șt. Delavrancea, G. Ibrăileanu, S. Mehedinți, C. Rădulescu-Motru, Vl. Streinu, dar înaintea acestora stă articolul direcțional și de elevație polemică al lui Titu Maiorescu, „cîntecul de lebădă" al criticului, cum a numit Eugen Lovinescu răspunsul din 1909, de la Academie. În aceeași serie de lucrări privind relația arta minoră — arta majoră, se ordonează și* Magia populară ca sursă de inspirație pentru literatura cultă, *o contribuție remarcabilă a distinsului profesor și etnograf ieșean Petru Caraman, prima sa publicație după o regretabilă absență de cîteva decenii.*

S-ar părea că există preocupări intense în spiritul tradiționalismului, așa cum era conceput acesta în perioada interbelică. Dar grupajul de eseuri semnate de Lucian Blaga, Ion Pillat, V. Voiculescu, Dan Botta demonstrează ideea nouă și perfect acceptabilă că arta populară își păstrează vigoarea și capacitatea de a o nuanța pe cea cultă și în spiritul modernismului, așa cum a și dovedit-o practica artistică.

Dintre articolele de interes folcloristic se remarcă acelea care impun în istoria disciplinei metode speciale de cercetare. Este vorba mai întîi de școala comparativistă a lui B. P. Hașdeu, de cea filologică a lui Ovid Densușianu (școala sociologică nu este reprezentată decît doar dacă includem aici articolul lui C. Brăiloiu despre Miorița), ca și de studiile ample asupra Meșterului Manole ale lui D. Caracostea și Mircea Eliade.

Nume variate, titluri reprezentative, toate dovedesc că Iordan Datcu, redactorul de carte, a avut o concepție clară și bine inspirată în privința selectării textelor, încît lucrarea să ilustreze un aspect important al cugetării românești.

FOLCLOR DIN OLTENIA ȘI MUNTENIA

De cîțiva ani încoace, *Editura pentru literatură* și apoi *Minerva* au scos la iveală cea mai mare colecție românească de folclor literar. Ea se bazează pe texte inedite provenite din zone etnografice reprezentative: *Folclor din Transilvania* (3 volume), *Folclor din Moldova* (2 volume), *Folclor din Oltenia și Muntenia* (5 volume). Caracterul enciclopedic al colecției rezultă limpede din marea varietate a motivelor poetice. Nu este vorba numai de variantele cunoscute din repertoriul tradițional, ci și de o serie de elemente compoziționale inedite care pot să aducă lămuriri suplimentare, de mare interes științific, privind profilul genurilor și speciilor folclorice. Citabile sînt în acest sens marea colecție de lirică ritualică din Transilvania, repertoriul cîntecului și al doinei din colecția moldovenească a lui Mihai Costăchescu, „una dintre cele mai prețioase din cîte s-au publicat pînă astăzi", cîntecele epice fantastice, haiducești, familiale sau de curte din părțile dunărene, remarcabile prin valoarea lor antologică, dar și prin faptul că unele texte îmbogățesc indicele tipologic întocmit de Al. Amzulescu. Situația este similară și pentru repertoriul colindelor din publicația recentă, *Folclor din Oltenia și Muntenia*, volumul al V-lea, după cum, în aceeași colecție, își face loc ca o notă particulară și binevenită un capitol apreciabil de descîntece erotice. Limbajul poetic al acestora, figurat printr-un sistem propriu de semne verbalizate și tropice, ar putea încă oferi sugestii liricii moderne.

Luată în întregime, această colecție de zece volume, îngrijită sau prefațată de specialiști ca Mihai Pop, Ovidiu Papadima, Gh. Ivănescu, Iordan Datcu, Ion Serb, trezește un interes aparte și în privința istoriei folcloristicii. Ea cuprinde manuscrise destul de vechi (cum este cel al lui Gh. Crețu, culegător contemporan cu Gh. Dem. Deodorescu și Gr. Tocilescu), lărgind pe de o parte izvoarele de informație, iar pe de altă parte oferindu-ne o imagine mai cuprinzătoare a artei anonime, așa cum se prezintă ea în formele folclorice clasice și reprezentative prin valoare poetică din colecțiile realizate în diverse momente distincte și concretizate prin generația lui Ion Micu Moldovanu, Hașdeu, Gorovei, prin generația interbelică ori prin cea contemporană.

P. URSACHE

TESATURA IASI LA A 60-A ANIVERSARE

IASITEX

1910·1970

60

La 1 octombrie 1969, în urma măsurilor privind reorganizarea conducerii economiei naționale a luat ființă Combinatul Textil Iași, unitate economică puternică, cu un profil diversificat și peste 12 mii salariați, constituită prin comasarea întreprinderilor: „Țesătura", Țesătoria de mătase „Victoria", Fabrica de confecții și tricotaje „Moldova", Fabrica de confecții din Iași, precum și Fabrica de tricotaje „Zimbrul" din Suceava.

Prezentăm Fabrica „ȚESĂTURA" — IAȘI — care și-a sărbătorit de curînd 60 de ani de la înființare.

Evenimentul a fost un prilej de retrospectivă istorică, și o ocazie de a prezenta întreprinderea așa cum arată astăzi, ca urmare a modernizării, reutilării și dezvoltării sale în anii de după război.

De la vechea fabrică, la uzina cu săli luminoase, cu utilaje automatizate de cea mai înaltă tehnicitate, este o cale lungă, străbătută de colectivul fabricii în anii industrializării socialiste a patriei noastre.

Consecință firească a creșterii prestigiului produselor fabricii, datorită înaltelor performanțe calitative ale acestora, țesăturile cu marca „IASITEX" sînt bine cunoscute și apreciate de către partenerii străini.

Producția de țesături destinate exportului, într-o gamă variată de articole și poziții coloristice, reprezintă 30% din volumul întregii producții. În ultimii 10 ani producția de export a crescut cu 290%.

Începînd din anul 1964, ca urmare a investițiilor de peste 320 de milioane, secția țesătorie, reutilată și sistematizată, dotată cu peste 80% războaie automate indigene și din import, asigură producția a peste 90.000m² țesături. Prelucrarea corespunzătoare a urzelelor în preparația țesăteriei, folosirea reșetelor optime la încheiere, asigurarea calității firelor de bătătură, conferă țesăturilor caracteristici superioare pentru toate contexturile, obținîndu-se astfel indici ridicați de productivitate la războaiele de țesut.

Țesăturile produse sunt de calitate superioară, fiind realizate într-o gamă largă, din fire unice vopsite în fir sau în bucată, destinate lenjeriei și confecțiilor pentru copii, femei și bărbați.

Modernizată și reutilată în 1967, secția de finisare a țesăturilor are astăzi o producție de 25,8 milioane m² țesături anual. Acest volum impresionant de marfă este asigurat de o linie de albire semicontinuă, o linie de mercerizare, jighere de vopsit în bucată, mașini moderne de uscat, împreună cu una din mașinile cele mai moderne și de strîngentă actualitate comercială pentru șamforizat.

Finisarea superioară asigură țesăturilor un colorit variat și un tușeu plăcut, mărind valoarea de utilizare și satisfăcînd toate gusturile beneficiarilor.

Dotată cu laboratoare moderne și cu o stație — pilot, înzestrată cu echipament tehnic de execuție și de măsurare a microprobelor la nivelul tehnicii mondiale, fabrica și-a creat și își desăvîrșește o puternică activitate de cercetare științifică uzinală, studiind și experimentînd procedee tehnologice noi, înlocuitori de materie primă, coloranți, substanțe chimice și accesorii textile, întregul corp ingineresc fiind angrenat în această acțiune.

Dezvoltînd relațiile de studii și experimentare, cercetătorii fabricii colaborează cu Institutul de cercetări textile, Institutul de proiectări al Ministerului Industriei Ușoare, Institutul Politehnic Iași, precum și cu un număr de 19 firme străine.

Îmbinînd utilul cu frumosul, chemat să împace toate gusturile, obligat să păstreze o proporție echilibrată în balanța puterii de cumpărare, factorul *creație* a fost și va rămîne, criteriu de bază după care se desfășoară activitatea realizatorilor de frumos din fabrică.

Zefirul caro, și uni, șifonul, poplinul, pijamalele, pînza de Iași, sortimente pentru confecții și lenjerie, realizate în 60 de articole, 250 de desene și peste 800 de poziții coloristice, toate purtînd marca „IASITEX" satisfac pretențiile celor mai exigenți consumatori din țară și din străinătate, fiind rodul acestor creatori și al mîinilor măiestre ale țesătoarelor.

Produsele fabricii au fost prezentate la peste 25 de tîrguri internaționale, din diferite orașe, printre care Berlin, Santiago, Bagdad, Sidney, Salonic, Stockholm, Viena, Leipzig, Zagreb, Damasc, Toronto, Kinshasa, Milano, Paris, unde s-au expus numeroase sortimente, în marea majoritate creații noi și moderne cu finisare superioară.

La expoziția internațională de la Moscova din 1967, țesăturile noastre au fost distinse cu diploma „Pentru nivelul tehnic și științific ridicat al producției".

Succesele importante obținute de întreprindere în activitatea tehnico-economică se datoresc, înainte de toate, oamenilor, „fondul de aur al întreprinderii".

ZEFIR • ȘIFOANE • POPLINURI • PIJAMALE • PINZA DE IASI • SORTIMENTE CONFECTII COPII

COMBINATUL DE EXPLOATARE ȘI INDUSTRIALIZARE A LEMNULUI IASI

Pădurea, aerul verde al țării ne furnizează lemnul, material utilizat din cele mai vechi timpuri și care și astăzi reprezintă o importantă valoare.

Folosit inițial în forma sa brută, cu mici prelucrări, astăzi prelucrările ce se fac, în cele mai variate tehnologii, permit o utilizare cît mai economică.

În scopul valorificării superioare a masei lemnoase a fost înființat în anul 1969 *Combinatul pentru Exploatarea și Industrializarea Lemnului-Iași.*

În cadrul combinatului sunt reunite exploatările de pădure din județele Iași și Vaslui. Unitatea pentru industrializarea lemnului Ciurea și fabricile de mobilă din Iași și Vaslui.

Prin această nouă formă organizatorică se reușește o mai rațională utilizare a materiei prime, fapt evidențiat și prin angajamentul colectivului de a realiza o economie de cherestea de 430 m.c. în anul 1970 din care pînă la 23 August se vor realiza 250 m.c. Pe semestrul I s-au economisit 168 m.c. cherestea.

Menționăm că toate unitățile de prelucrare au fost create în anii regimului nostru, în regiunea noastră neexistînd anterior decît mici ateliere meșteșugărești.

Fabrica de mobilă din Iași este a doua unitate construită pe platforma industrială a Iașului, în anul 1960.

Gama produselor C.E.I.L.-ului îmbracă domenii foarte variate: bușteni de fag, stejar și alte esențe, destinați fabricilor de furnire cherestea etc.

Cheresteaua, atît de solicitată de fabricile de produse finite cît și de șantierele de construcții se debitează în calități și dimensiuni conform standardelor în vigoare.

Pentru păstrarea produselor renumitelor noastre podgorii se fabrică budane de stejar pînă la 10.000 litri.

Multe din noile apartamente sînt dotate cu parchete fabricate la S.I.L. Ciurea.

Fabricile de mobilă asigură o variată gamă de mobilier, de la scaune de diferite tipuri, tîmplărești și curbate, garnitură pentru hol tip Norma, garnituri de mobilă tip M-515 și Elegant, finisate cu lacuri poliesterice sau celulozice.

În cadrul fabricii de mobilă din Iași funcționează o secție de mobilă sculptată în cadrul căreia, în prezent, se execută garnitura de hol stil Rococo. Din producția executată de către unitățile Combinatului, circa 50% este destinată exportului: U.R.S.S.; S.U.A.; Anglia; R.F.G.; Olanda; Suedia; Mongolia; Canada; Cehoslovacia și multe altele, aceasta dovedind buna calitate a produselor.

Schema produselor pe unități:

Fabrica de mobilă Iași.

— Garnitura M-515 export; scaune G intern și export;

— Hol Norma — intern — 308 export.

— Etajere 703 — export; Cuier pom tip Flora — intern.

— Paturi copii tip Beby export.

Fabrica de mobilă Vaslui:

— Elegant — intern și export.

— Ilva — intern și export — în diverse variante combinate

Unitatea de exploatare

— Bușteni de fag și stejar

— Lobde pentru celuloză, PAL, PFL.

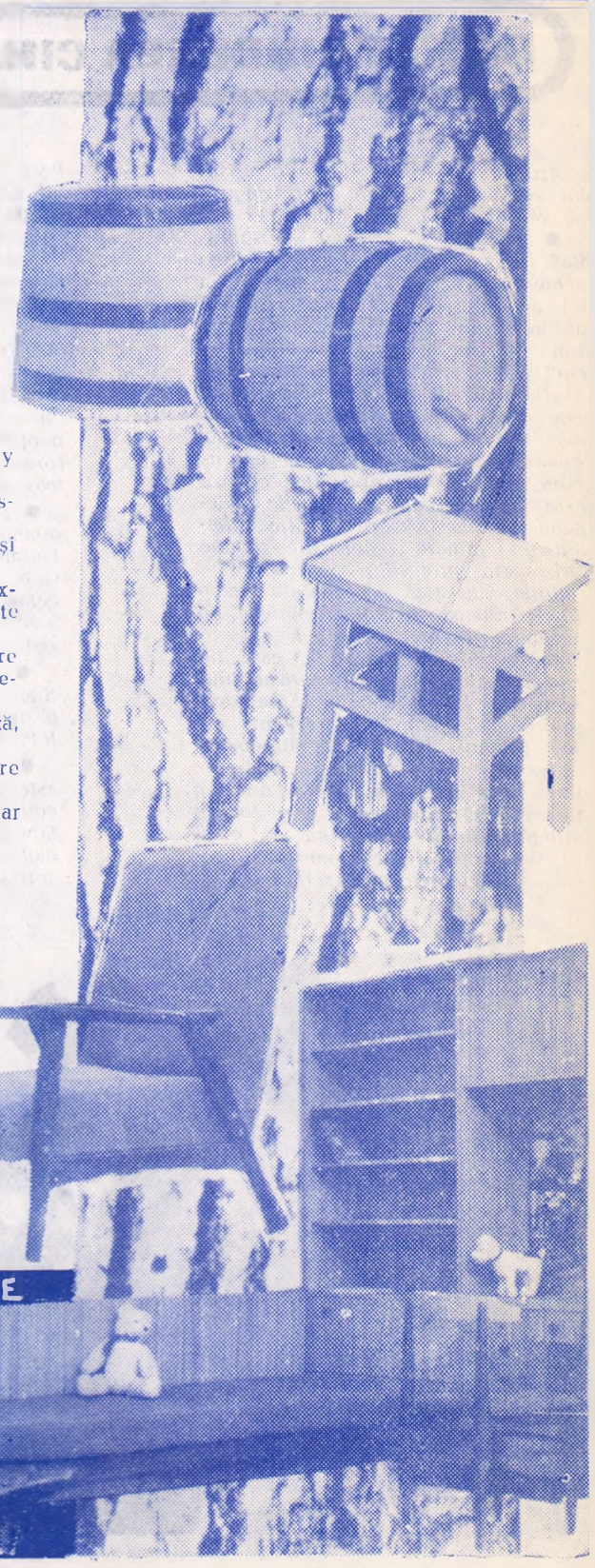
Unitatea industrializare Ciurea:

— Cherestea fag, stejar etc. — intern și export

— Parchete

— Budane

— Lăzi ambalaj etc.



CHERESTEA · PARCHET · LAZI · BUSTENI · BUDANE · BUTOAIE · DOAGE

MOBILIER CORP • CAMERE COMBINATE · PIESE SEPARATE · ETAJERE CARTI · PATURI COPII, ETC. · CAMERA M 515 · Cluj II · HOL Norma · Elegant · Ilva · BUCATARII · MOBILA STIL

COMBINATUL INDUSTRIEI ALIMENTARE Iași

fabrica de ulei

complexul de morărit și panificație

industria cărnii

industria laptelui

industria vinului

fabr. de țigarete

frigorifer

Preocupîndu-se în permanență de buna aprovizionare a pieții cu produse de calitate superioară, fabrică sortimente variate și apreciate de publicul consumator.

Producția realizată în unitățile combinatului este destinată consumului intern și extern. O preocupare permanentă a cadrelor tehnice o constituie îmbunătățirea calității produselor și diversificarea sortimentelor.

În cadrul combinatului sînt grupate șapte fabrici cu profile de producții diferite.

INDUSTRIA ULEIULUI

— Ulei comestibil la sticle de 1/1 și vărsat.
— Margarină.
— Halva

COMPLEXUL DE MORĂRIT ȘI PANIFICAȚIE

— Biscuiți umpluți cu cremă: Bucium și Siret
— Grisine în pachet de 175 gr.
— Biscuiți Trotuș (preambalate)
— Bistrița (preambalate).
— Mirela (preambalate).
— Spriți, glutenoși obișnuiți.
— Paste făinoase vrac și preambalate.
— Macaroane, 1/2 și 1/4 kg.
— Spaghete 1/2 și 1/4 kg.
— Tăiței lungi 1/2 și 1/4 kg.
— Fidea 1/2 kg

INDUSTRIA LAPTELUI

— Lapte de consum la sticle
— Unt preambalat 200 și 100 gr.
— Unt pentru export
— Brînzeturi: telemea vaci, cașcaval Dalia, telemea oaie și brînză Moldova.

Produse proaspete:

— Smîntînă consum, frișcă, iaurt, brînză grasă, lapte bătut, înghețată.

INDUSTRIA VINULUI

— Vinuri pentru consum masă, superior și regiune
— Vinuri de Cotnari, Iași, Probota
— Țuică și rachiuri naturale
— Spirt rafinat și sanitar.
— Băuturi din spirt
— Bere blondă la butoi și sticlă

ULEI, MARGARINA, HALVA, BISCUITI, PASTE FAINOASE, LAPTE, UNT, BRINZETURI, BAUTURI SPIRTOASE, TIGARETE, ETC

INTREPRINDEREA CINEMATOGRAFICA IAȘI

Aruncînd o privire asupra afișu- cinematografic al lunii august, rețin atenția cîteva titluri:

● *„Departe de lumea dezlănțu-", filmul regizorului englez John hlessinger (Billy mincinosul, Un de iubire, Darling, Cow-boy-ul la miezul nopții — pentru care lin Wayne a primit premiul „Os-r" anul acesta).*

„Departe de lumea dezlănțuită" te realizat după romanul lui Tho-as Hardy, care evocă viața unei omunități sătești engleze de a-um un secol. Personajul central te tînăra Everdene, femeie inde-ndentă, de o mare bogăție suflea-ască, mîndră, dar care rămîne izoniera propriilor pasiuni. Julie Christie — reputata vede- a cinematografului englez, in-erpretează rolul principal.

● *Te iubesc, te iubesc este fil-ul lui Alain Resnais, realizat după cenariul lui Sternberg. Spre deo-ebire de creațiile anterioare ale ui Resnais (Hiroshima, dragostea ea, Anul trecut la Marienbad), Te ubesc, te iubesc, pare a fi un film e science-fiction. Nu este tocmai iință-ficțiune, pentru că nu exis-ă nici un fel de aparatură spe-ală — cu excepția sculpturii lui Pace — și nici o lume stranie. Tot-ul este real, foarte real. Eroul fil-mului este scriitorul Claude Ridder, caracterizat de Resnais drept „om cu slăbiciuni, ezitant, care nu este handicapat de nimic și nu este pre-ocupat de reușita în viață. Ridder este un veșnic adolescent care re-fuză cu încăpățînare să devină a-dult.*

● *La cinematograful „Victoria" va rula filmul american „În arșița nopții", distins cu 5 premii Oscar (prestigiul statuetei de bronz a rămas același de-a lungul anilor).*

● *„Armando" și „Calul alb" sînt semnate de tinerii regizori bulgari Ludmil Kirikov și Milan Nikolov. Cele două filme, reunite într-un același program, cuprind două po-vestiri independente, din anii re-zistenței antifasciste.*

● *Cunoscutul roman al lui H. Sienkiewicz „Pan Wołodyjowski" a fost ecranizat în studiourile din R.P. Polonă de Jerzy Hoffman.*

● *Cunoscutul comic Peter Helers este cap de afiș al filmului ameri-can „Petrecerea", în regia lui Make Edwards (filmul va rula la cine-matograful Victoria între 3—9 au-gust).*

UNITATEA ÎNTREPRINDERII JUDEȚENE DE MORĂRIT ȘI PANIFICAȚIE IAȘI

GĂSIȚI ZILNIC ÎNTRE ORELE 6 - 21 UN SORTIMENT BOGAT DE

PRODUSE CALDE DE PATISERIE

MACEDONIA, BORDO
FINETA CU CARNE
FRAGEZELE CU BRINZA
TRIGOANE CU CREMA
STRUDEL CU MERE
BRINZOAICE

STR. GH. DIMITROV 32 IAȘI

DIRECȚIA REGIONALA C.F.R IAȘI

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

BILETE DE CĂLĂTORIE ÎN GRUP la care se acordă o reducere a taxei tarifare ce poate ajunge pînă la 50 la sută;

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

ECONOMISIȚI TIMP PROCURÎNDU-VA BILETE DE CALATORIE PE ORICE DISTANTA DE LA AGENTIILE DE VOIAJ DIN IASI, VASLUI, BACAU SUCEAVA, BIRLAD, ROMAN, PIATRA NEAMT.

AETERNITAS

Aceeași mereu unică dizolvare în moarte, sufletul
ca o privighetoare care se topește în propriile-i triluri
înainte de răsăritul soarelui, aceleași etaje de pleoape
și gene iubite, roiuri albe de fluturi, văi cu îngeri
blonzi și nisipurile mișcătoare ale cerului !
Trebuie să mă fi îndrăgostit în mai cînd am întins
nefericit mîinile după Ea în plînsul meu,
trebuie să fi fost mai, da, trebuie să fi fost mai,
cineva luase
atunci în brațe luna, încît mă întunec în fiecare noapte.
Iluzii au pus bolovani peste zîmbetul tău ; eu strig :
„ai ochii albaștri ca un început timid de metaforă
în care lacrimile nu au copii".
Tu dormi cu fruntea lipită de eternitate
în sufletul meu — această mereu unică
dizolvare în moarte.

VIITORUL E ACOLO...

Nu chiar în zăbavă de vorbe, ci în candori
e rostul Poetului. Lui îi e dat genunchele
prin umiliri să suie-n mijirea și licărul genelor !
Oh, omul zvonit din enorme promisiuni !
Viitorul e acolo, în tăinuirea plînsului
O, nu în metafore, ci în viscolirea lui !
Cînd natura îi spală fericită picioarele
lacrimile-i se fac rugăciuni.

DANIEL LASCU

ELEGIE

Să ne ascultăm sîngele
Foarte aproape-i de carnea stelelor
Foarte aproape-i.
Cuvintele, mereu cuvintele
Se îneacă în lacrimi
Ochiul de sînge al Soarelui
Plînge peste o cîmpie ninsă.
Ca un straniu semnal de alarmă
Toată viața stă cineva lîngă tine
Un cîine negru în pustie
Sau o pasăre
Celălalt eu însumi — fratele — pleacă
Rămîi numai cu nădejdea
Unui zeu posibil
Îți pui cîte o stea ofilită pe ochi
Dai explicații prin sînge
Copacii ca îngerii te înconjoară
Stelele cu ochii umezi
Umblă prin iarbă, gravide
Ți se ia inima
Ți se iau ochii
Ai în urmă fumul somnului fără păcat
În față — o mare durere
Alege !

ELEGIE

Tînăr și dureros de frumos prințul
Tînăr și dureros de prieten prințul
Cerul își arde condamnații în lună
Luna își face cuibu-n fîntînă
Prințul, prințul, prințul.
De ce-i vînt, de ce-i vînt
S-or fi iubind morții-n mormînt
Sau zboară prințul, prințul.
Am văzut pietrele, pietrele
Se rotunjeau precum fetele
Cînd așteaptă în iarbă să plouă
Cu sînii de rouă, de rouă
Prințul, prințul, prințul.

CONSTANTIN ȘTEFURIUC

A VENIT UN OM

A venit un om cu o frunză în mînă
și ne-a asigurat pe toți că e toamnă
în copilărie trebuia să avem totdeauna
prin buzunare cîte un rest de frunză
fie toamnă fie vară
fie chiar iarnă
frunzele cădeau pe capul nostru
și a venit nu de mult
un om cu o frunză în mînă
explicînd asemănarea
între cele două palme ale lui
între ele și frunză
între frunză și el
a venit un om cu o frunză
pe piept
cine știe ce scrie pe frunză
ce festivitate
îndepărtată.

N. PRELIPCEANU

CE ESTE UN ARCHAEUS după manuscrisul eminescian 2268

In culegerile de proză literară după scrierile lui Eminescu publicate ori aflate în manuscris, apare un fragment intitulat de editori „Archaeus" (în **Proza literară**, ed. îngrijită de Eugen Simion și Flora Șuteu, 1964, la pag. 205–215). Despre acest fragment, publicat încă de I. Scurtu în 1905, Călinescu scria: „Ar putea să fie o introducere, plănuită mai tîrziu, a nuvelei de mai sus („Avatari regelui Tlà" N. r.)... Insă așa cum se află fragmentul este cu mult evoluat conceptual și alcătuiește un element deosebit". (**Opera lui Eminescu**, 1935, vol. III pag. 145 urm.).

Observația ni se pare întru totul pertinentă, ca majoritatea intuițiilor filozofice ale lui Călinescu. Vom trece totuși peste cele cîteva indicații pe care criticul le dă, în speță că ideea de „archeu" poate fi luată de la Paracelsus sau Van Helmont (cel care influentase atît de puternic pe Cantemir, într-un ceas al tinereții acestuia) și că „archeus aplicat la umanitate este tocmai principiul identității de care vorbea Edgar Poe, prototitul fiecărui individ". Vom trece de asemenea peste considerentele lui Perpessicius (din vol. I, p. 324, al ediției sale) și apropierea pe care o face între tema lui archaeus și versiunea din „Impărat și proletar" (pasajul care începe : „In orice om o lume își face încercarea") ; vom trimite în schimb pe cititor la indicațiile lămuritoare și cuprinzătoare pe care le dă Eugen Simion în Introducerea la ediția citată (p. XLII urm.) ca și în scrierea sa „Proza lui Eminescu" — și vom încerca să adîncim sensul conceptual pe care îl poate sugera Archaeus.

Dar nu e nevoie s-o facem noi, sau s-o facem în gol : un alt loc din caietele lui Eminescu o face singur, deși în mod surprinzător locul nu este aproape de fel pus în valoare. Editorii prozei eminesciene publică de obicei fragmentul din manuscrisul 2269. Perpessicius invocă manuscrisul 2287 și menționează o versiune germană a fragmentului respectiv în 2262 („amînăm textul german pentru la timpul său," spune editorul ; cînd va veni ? ne întrebăm). Singur Călinescu, dintre cei apropiați, citează, în ultima versiune din **Opera lui Mihai Eminescu** (vol. I, p. 214) locul pe care îl vom invoca mai jos, aflat în manuscrisul 2268 la filele 22–23. Dar nici el nu-l folosește pentru interpretarea sa. Nu se poate folosi totul, dacă nu faci o cercetare pe temă dată. Dar nu se poate facsimila totul spre a se da cercetătorilor libertatea de-a folosi totul ?

Iată locul din manuscrisul 2269 (transcris de noi la întîmplare, în răsfoirea manuscriselor eminesciene și neverificat, pentru că nu se mai dau spre consultare manuscrisele la Biblioteca Academiei) un loc asa des trecut cu vederea de obicei, dar care ne spune mai mult despre ideea de archaeu, decît cele invocate de istorici și critici. La fila 22, o pagină răzleață pare să reprezinte un fragment destinat schiței „Archaeus" și rămas în afara ei :

„Dar înainte de a-mi vorbi de regele Tlà as dori să-mi spui ce înțelegi sub numele „Archaeus", al cărui nume l-ai rostit de atîtea ori în această seară ?

„Dragul meu... Ți-am vorbit de manuscriptul din sertar. Imi vei concede cumcă comedia n-ar fi avut loc [...] dacă nu era acel neînsemnat manuscript vechiu de o sută de ani în fondul saltarului. Cîtă bogăție [...] în cîteva foi terfelite, în care zăcea învăluit Archaeus.

„Ei bine — privește viața ca o comedie — cine o aranjează? privește omul ca o mașină — cine o ține ? privește natura ca un decor — cine-o zugrăvește ? Și apoi nu uita că hîrtia chiar era de nevoie numai ca să fixez pe Archaeus. Dacă iel manuscriotul oare el nu există? Ba da. Ce era el ? Un nimic, o posibilitate... Dar închipuieste-ți acum că'n mijlocul reprezentației un perete cade, un actor își rupe capul, unul își uită rolul... iată un archaeus jignit și simți tu că-l jignit. De ce simți ? Pentru că acel nimic e și'n tine, pentru că insultat pe scenă e insultat în tine. Și cu toate acestea el putea să rămîie mii de ani în saltea și corpul lui de hîrtie să putrezească, tu însuți puteai să nu te naști, să fii din numărul celor ce n'au fost nici odată [...] ei bine totuși existența era posibilă pentru că este. Ar fi existat ca o idee ca o comedie mimată (?), al cărei manuscript s-a pierdut și despre care nimeni nimic nu știe, deși a existat, ba există în creerul naturei".

„Prin urmare tu ai fost, ești, vei fi totdeauna".

Ce e cuceritor în fragmentul acesta este sentimentul **concretului**, care triumfă la Eminescu în cele mai filozofice viziuni. Nu mai importă aici precedentul unui Paracelsus, Van Helmont sau eventual Iacob Boehme, oricît de interesant ar fi pentru istoricul literar să vadă de unde a luat Eminescu mitul. Ca și în „Sărmanul Dionis", unde pînă la urmă nu mai erau în joc nici Kant, nici Schopenhauer, și nici viziunea indică, el face aci **ce vrea** din Archaeus. Nici unul dintre cei invocați nu putea avea, de bună seamă, libertatea de-a da atîta culoare arhetipului și nu era dispus să-l valorifice la un nivel atît de omenesc. Simți că Archaeus a devenit mitul lui Eminescu, dreptatea ori strîmbătatea lui, dar filozofic sau literar adevărul propriu.

Și ce este atunci Archaeus, în versiunea de aici ? Nimic grandios metafizic, nu un arhetip etern, de absolut, al lucrurilor, cu atît mai puțin o mistică sau religioscosmologică rațiune seminală, ci o posibilitate, spune Eminescu. Dar e una **organizată**. Este o structură, dacă vreți, una care ține și care face ca altceva să țină prin ea. Există undeva ? Cel mult în creierul naturii (dacă citim bine „creer" N.r.) ; ceea ce e un fel de a spune că nu există, că n-are subzistență. Dar are în schimb consistență. **Dacă** se ivește, este așa, legat, structurat, organizat — și nu poate fi altfel. Poate foarte bine să nu fie („să rămîie mii de ani în saltea și corpul lui de hîrtie să putrezească") ; dar de îndată ce este nu poate fi decît într-un fel, ca și cum totul ar fi fost prescris.

Că asemenea existențe fără realitate — sau mai degrabă asemenea consistențe fără subzistență — sînt în preajma noastră, o atestă orice știință teoretică, în primul rînd matematicile, unde o teorie, așadar ceva consistent rațional, poate să nu fie constituită, dar nu se constituie decît într-un fel anumit. Dacă nu o redai așa cum „este", rațiunea pură și simplă ar fi jignită.

Dar nu marea ordine rațională invocă aci Eminescu, ci ordinea imanentă oricărei situații și ființe ; nu ordinea generică ci ordinea specifică, și specifică în imediat. Există o rațiune încapsulată în cîte o situație reală. Poate că ea păstrează, în întruchipările ei diferite, un anumit raport cu rațiunea generală ; dar ceea ce interesează acum este raportul cu materia ei, pe care o stăpînește și organizează, ca rațiune autentică, deși singulară, cum este. Eminescu o numește frumos Archaeus, drept un principiu intim al relațiilor sau al situațiilor în realitate, iar așa cum Rațiunea poate fi lezată, un archaeu poate fi și el ofensat.

Există un archaeu într-o simplă piesă de teatru uitată. Nu e ideea piesei, nu e textul ei, nu e regia ei posibilă, nu e reprezentația ei ideală — dar e ceea ce le face cu putință pe toate. Nu știi la drept vorbind ce este un archaeu, dar știi că este abia atunci cînd îl jignești: cînd un decor de piesă cade, cînd un actor își uită rolul. Și nu jignim la tot pasul cîte un archaeu ?

Această întrebare o poate ridica locul din manuscrisul 2268, făcînd ca dintr-odată viziunea filozofică a lui Eminescu să-ți apară alta decît cea comun pesimistă. **Cel puțin** ideea „jignirii" unui archaeu este eminesciană, iar ea poate da o sugestie deosebită, pe plan de gîndire. Jignim la tot pasul cîte un archaeu : o proastă strîngere de mînă, un pas de dans greșit făcut, un lucru neîmplinit, o sărbătoare nereușită, sînt tot atîtea ofense aduse unei lumi arhetipale. Căci dacă ne gîndim la viziunea arhetipală a unor filozofi de astăzi ai culturii — o strîngere de mînă ține de un simbolism pe care l-am pierdut, un pas de dans e sortit să ne trimită din spațiul profan în alt spațiu, o lucrare este întotdeauna refacerea unui act de demiurgie și sărbătoarea este o strămutare în alt timp și altă așezare a omului.

Atunci ce mai este Archaeus? Ca orice mit bun, el s-a pierdut în propria sa risipă de semnificații. Dar a lăsat în urma sa **sentimentul** unei raționalități concrete, în care sîntem învăluiți laolaltă cu toate. In disoluția sau relativismul universal, ceva **este** de fiecare dată. Tristețea lui Eminescu nu e în fața neființei și a iraționalului. E, poate, în fața raționalului care covîrșește rațiunea. Și atunci, e o tristețe activă și bună.

CONSTANTIN NOICA

arcade.

UN FELINAR MIC ÎN VESTIBUL

Un felinar mic în vestibul
evlavioși părinții își impart unul altuia frunze
să-și ascundă cît de cît păcatele

maici somnolente calcă pe ape albastre
spun cuvinte tremurătoare
și urechea prin care trec nu le poate înțelege

cine a avut un vis caută tîlcuri și semne
doamne dumnezeule bun pînă la barba
sfinților magi
e drum lung și atîtea nume lăudate

CEVA MAI TÎRZIU

În suliți e cerul acum și în veci
în lacrimi ochii visătorului
străini de rigoarea celor dinainte de noi
ne vom răni și vom cădea pe prunduri

luminați de zaruri ca de aureole
în pajiștea pustie a durerii
mai departe de pleoapa lebedei
implorăm mereu o clipă de iertare

sfînt un clopot va crește
poate peste ruga trandafirilor
poate peste ploi și tenebre
poate peste o amintire fatală

ceva mai tîrziu vor veni
coroanele de pe fruntea medaliaților
nebuloasele ce aprig ignoră
și învederatele droguri.

ION COCORA

fragmentarium

CONSTANȚA MARINO-MOSCU

Prietenă a Hortensiei Papadat-Bengescu, prozatoarea a scris întîi, ca și aceasta, versuri în franceză, nepublicate. După un caiet de proză al Constanței Marino-Moscu, Sadoveanu elabora în 1906 un roman, *Mariana Vidrașcu*, a cărui publicare în *Viața românească* sistă, la cererea prozatoarei. Aceasta își revendica, scriindu-i lui Ibrăileanu, calitatea de autoare. Prima nuvelă, *Natalița*, tipărită în aceeași revistă (1908), deși cu stîngăcii și lungimi, relevă, înainte de Ionel Teodoreanu, o remarcabilă capacitate de a investiga psihologia copilăriei. Două fetițe, Natalița și Ortănsica (autoarea), eleve la școala din tîrg, își făuresc planuri de viață. Înzestrata Natalița, sărmană, moare de oftică înainte de a deveni o „floare ofilită" sadoveniană. Tipuri de mică provincie *(Cuconul Manolache Răzmeriță, Moștenirea)* sau din incinta mănăstirii *(Străbunica, La pindă, Raveica)* sînt văzute de un ochi care observă ridicolul dar și drame felurite. Ceea ce surprinde în mod special e forța virilă a descripției, în tablouri desenate spontan. Țigăncile din nuvela *Tulburea* blestemă luna, pentru a-și descărca nervii, izbucnirea provocată de plecarea bărbaților în război:

„Luna se ridică în cer de după muchea Borzei și își revarsă în noaptea asta toată lumina pe pămînt.

Cu ochii uscați, cu gura strînsă, Sanda se uită lung pe cer și-i strigă:

— Și adică ce te tot hlizești de sus, nu vezi că plînge valea, blestemato!... Secați-ar lumina de jalea mea, cum seacă Tulburea vara și să se stingă toată în lacrămile noastre, cum stingem noi focul cu apa din pîriu..."

Despre *Ada Lazu (Viața românească*, 1911) s-a spus că e un personaj din galeria lui Brătescu-Voinești, un Andrei Rizescu feminin, situat moralmente deasupra mediului și sfîrșind zdrobit de acesta. În cadrul familial, Ada Lazu, se ciocnește de un tată grosolan și suportă răutatea mamei vitrige. Se refugiază în artă, făcînd pictură; prin intermediul artei cunoaște pe pictorul Dragu, cu care dialoghează pe tema frumosului. Drama se accentuează în urma căsătoriei fără convingere cu Iancu Lazu, nuvela oferind, de fapt, o imagine de nuanță ibseniană a servituților feminine într-un cadru burghez provincial. Mărginirea spirituală a mediului devine insuportabilă și eroina se stinge într-un sanatoriu din București. Prozatoarea notează cu acuitate o dramă din jurul său, observată pe viu (poate o dramă proprie) lăsînd ca problemele să rezulte din descrierea ambianței. E un ecou din *Madame Bovary* trecut prin filiera Sadoveanu *(Floare ofilită, Apa morților)* într-un moment în care psihologia feminină începe s-o preocupe literar pe Hortensia Papadat-Bengescu.

Latura memorialistică trece, programatic, în primul plan, prozatoarea informîndu-l pe Ibrăileanu despre suflete pe care: „le-am scărmănat și le-am înțeles bine, ființe care, odată cu mine și lîngă mine, au trăit în Pașcani. Pașcanii, domnule Ibrăileanu, e o comoară de subiecte interesante — mai interesante unele ca altele — și noi, amicul nostru comun (Sadoveanu) și cu mine, sîntem cercetătorii".

Amintirile Caterinei State, din care fragmente au apărut în *Viața românească* și *Adevărul literar* (1920—1921) au fost întîmpinate, epistolar, de Paul Zarifopol cu elogii („o strălucită arătare în arta narativă românească"). Episoade de familie la Vascani (Pașcani), relațiile Caterinei State cu mama, ființă lipsită de tandrețe, vacanța la mănăstire, experiența citadină în pensioane la Iași, confidențe și amiciție cu guvernanta Steininger, sărbătorile de iarnă, contacte cu lumea evreiască, experiența matrimonială nefastă — iată etape ale acestor pagini memorialistice, cu admirabile momente de introspecție, dar și cu balast care obstacolează revelațiile. Prozatoarea e, ca Hortensia Papadat-Bengescu și alte femei, o epistolieră plină de farmec. *Amintirile* și scrisorile, redactate spontan, au aceeași finalitate, traducînd o acută nevoie de comunicare. Scrisorile de la „Madam Tolstoi" (cum i-a spus prozatoarei G. Topîrceanu) adresate lui Ibrăileanu, lui G. Topîrceanu, Otiliei Cazimir, Hortensiei Papadat-Bengescu și altora se integrează literaturii, definind un temperament sensibil pînă la neliniște și obsesie. În condiții mai prielnice scrisului, Constanța Marino-Moscu, durabil legată de peisajul sufletesc al Moldovei, putea deveni o creatoare de alt nivel. La ea „feminitatea" și sentimentalismul nu exclud vibrațiile grave.

Prozatoarea (n. Filioara-Vărătec, 1875) era fiica adoptivă a lui Panait Marino, mamă fiind-i Ana Popovici de la Lespezi (Suceava) Și-a petrecut copilăria la Pașcani, unde Panait Marino (rudă cu G. Enescu) era administrator al moșiei Roznovanu, și la mănăstirea Vărătec, la o rudă călugăriță. Făcu studii în casă cu o „fräulein Steininger", de la care lua și lecții de pian, continuîndu-le la Iași, la pensionul Dodun des Perrières. Aici, colegă cu Elena Carp (căsătorită cu Ibrăileanu), avu profesoară pe Izabela Sadoveanu. După căsătoria cu magistratul Gheorghe Moscu, din Teleorman (1894), personaj integru, familia schimbă diverse reședințe (Bîrlad, Călărași, Ploiești, Turnu-Măgurele, București) oprindu-se mai mult la Buzău, în două etape. Pianistă de talent, Constanța Marino-Moscu urmase un an (1898?) la Conservatorul din Viena. În 1933 preda lecții de franceză la cursurile de la Vălenii de Munte, invitată de N. Iorga. Muri la 20 septembrie 1940, lăsînd în manuscris un roman, *Rozmarinul* și alte scrieri. Copiii prozatoarei au îmbrățișat cariere artistice: Al. Moscu și Adina Paul Moscu, pictura, Gheorghe Moscu pianul.

CONST. CIOPRAGA

o scrisoare necunoscută a lui ALEXANDRU VLAHUȚĂ

Muzeul mixt „Vasile Pârvan" din Bîrlad posedă în colecțiile secției sale de artă plastică un tablou semnat de Nicolae Grigorescu, datat 1902, și care-l înfățișează pe tatăl scriitorului Al. Vlahuță — la vîrsta de 100 ani.

Tabloul a fost pictat la mănăstirea Agapia — și dăruit scriitorului, de care-l legea o strînsă prietenie. Pe verso, tabloul are următoarea însemnare, din anul 1917, făcută de primarul de atunci al orașului Bîrlad:

„S-a dăruit acest tablou al marelui și nemuritorului Grigorescu de către vestitul cîntăret al durerilor și nădejdei neamului, Al. Vlahuță, cu o scrisoare din partea poetului în pribegia lui din anul 1917.

Prof. M. Vătavu
Muzeul „V. Pârvan" — Bîrlad

La muzeul V. Pârvan se păstrează și scrisoarea de donație a lui Al. Vlahuță, al cărei cuprins îl dăm mai jos:

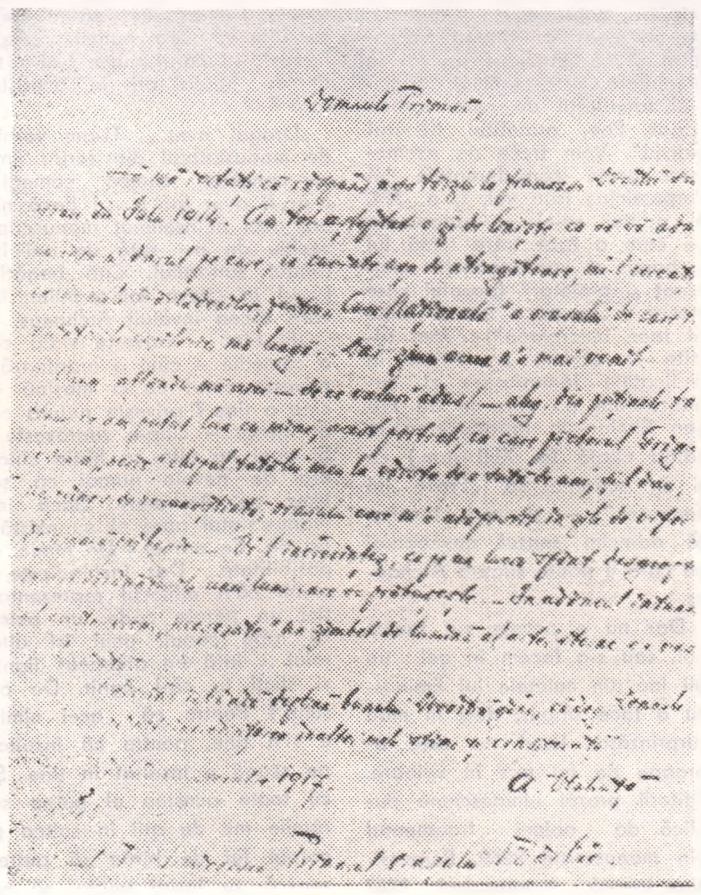
„Domnule Primar,

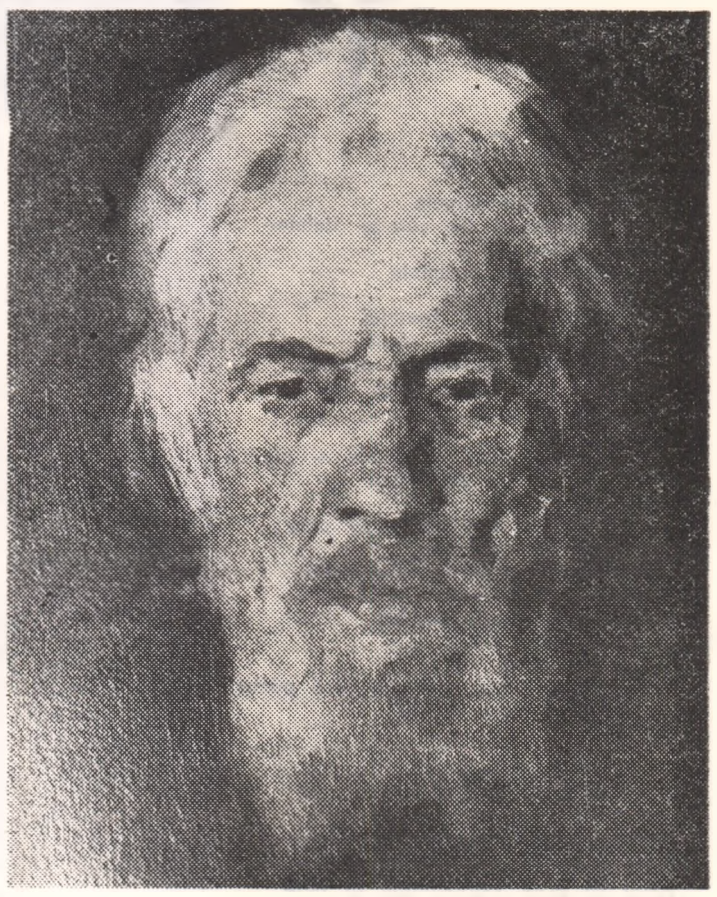
Să mă iertați că răspund așa tîrziu la frumoasa Dvoastră scrisoare din iuliu 1914. Am tot așteptat o zi de liniște, ca să vă aduc eu însumi darul pe care, în cuvinte așa de atingătoare, mi-l cereați în numele Bîrlădenilor, pentru „Casa Națională" a orașului de care toate amintirile copilăriei mă leagă. Dar ziua aceea n'a mai venit. Acum, aflîndu-mă aici — de ce valuri adus! — aleg, din puținele tablouri ce-am putut lua cu mine, acest portret, în care pictorul Grigorescu a „scris" chipul tatălui meu la vîrsta de o sută de ani, și-l dau, ca un prinos de recunoștință, orașului care m'a adăpostit în zile de vifor și de amară pribegie. Vi-l încredințez, ca pe un lucru sfînt, desgropat de sub dărîmăturile unei lumi care se prăbușește. În adîncul întuneric al acestor vremi „neașezate", un zîmbet de lumină al artei eterne e o veste de biruință.

Dorind izbîndă deplină bunului Dvoastră gînd, vă rog, Domnule Primar, să primiți încredințarea înaltei mele stime și considerații.

Bîrlad, 12 Decembrie 1917
Al. Vlahuță

Dsale Domnului N. Simionescu, Primarul orașului Bîrlad





MIRCEA IVĂNESCU: POEME

Există în partitura lirică a lui Mircea Ivănescu un exces de melancolie, de restituire a ceea ce realitatea declanșează în conștiință și ceea ce limbajul reușește să însumeze, să cristalizeze. Dialogul liric se desfășoară într-un cadru al întrebărilor, dar mai ales al faptei. Structura limbajului poetic este deschisă ironiei, paradoxurilor, unui climat afectiv dens. Mircea Ivănescu cultivă un personaj straniu (Mopete) *care refuză memoriei timpului să lucreze în favoarea sa. Totalitatea experienței îi devine o obsesie permanentă: nimic din ceea ce se consumă, din ceea ce ar trebui să fie realitate memorată nu devine un motiv de neliniște, de nejustificare Poemele cuceresc nu atît prin dificultatea lor, fiind închise într-o relație de semnificații neobișnuită, ci prin derutanta lor sinceritate și spontaneitate, printr-o brutală sfidare a banalului. Discursul poetic este gîndit de la nivelul unui exercițiu spiritual liber, ingenios și fără putința de a fi clasificat retoric. Cotidianul, ceea ce pare a fi serios compromis prin repetare, devine o orchestrație lirică, care nu se sfiește să-și schimbe sensurile cunoscute: „mopete s-a instalat într-o seară comod, / la marginea focului, să-și citească gazeta — / în spatele lui, scara care suia la pod / trosnea cînd lumina focului își întîlnea egreta / pe cîte o treaptă / mai foșnea și mopete / cînd întorcea foaia să urmărească ce scrie / despre una sau alta. din cînd în cînd își nota pe manșete / cîte o idee, ca să poată mai tîrziu să o transcrie / cînd avea să se ducă la culcare, pe perete deasupra / patului. alături, pe măsuță, avea sticla și paharele / îl așteptase în seara aceea pe marele / lui prieten — dar nu venise). asupra / întregei scene era o liniște binefăcătoare. / nivelul lichidului în sticlă scădea cu cîte o palmă liniștitoare". Modalitatea aceasta lirică duce și la un prozaism care îndepărtează uneori emoția. Poemul devine un „coșmar" al cuvintelor: narațiunea trage după ea un imens șir de propoziții și fraze care nu reușesc să reprezinte decît un comentariu al ideii și nu o însumare lirică a ei. Tonalitatea poemului respiră ritmul leneș și risipitor al textului epic. Primejdia unei asemenea poezii stă în monotonie, în partituri cu o vegetație stufoasă, nesemnificativă. Impresia este că poemul se construiește din nemulțumirea cuvintelor de a fi supuse unui regim liric. Mircea Ivănescu trece peste această dificultate „prozaică" printr-un sever proces de reconstituire a sentimentelor, printr-o deschisă apărare a limbajului simplu, clasic: „prietenul tatălui lui vasilescu a plecat de la mare / s-a dus la un schit în munții din nord și acolo vrea / să stea fără gînduri o vreme, pînă cînd va înțelege acea / provizorie umbră, aruncată de conștiința cu amare / resturi de timp lumesc, asemenea sîmburilor care se string / și îl face să îi numere, pînă cînd nu mai știe nici el / dacă înserarea dintre dealuri e reală, sau acel / om alungit în umbră peste curte cu frunzele care plîng / nu este răspunsul la întrebările pe care mereu / și le pune despre timpul lui, despre acel greu / despre vremelnicie care e spaima de neființă. / prietenul tatălui lui vasilescu se face gol de lumină, / și înserarea coboară lîngă clopotniță, și cu mare căință / prietenul o simte învăluindu-l cu o cucernicie deplină".*

Poemele lui Mircea Ivănescu, restituie și o cultură poetică excepțională. Sentimentul poeziei naționale și universale a respins repetarea temelor de o largă circulație, o continuitate formală, un așa-zis „fragmentarium" al motivelor arhicunoscute. Poetul și-a constituit o anumită concepție despre poezia modernă, frecventînd pe marii poeți ai lumii și meditînd asupra condiției actului poetic și a limbajului. Cultura a fertilizat semnificațiile, a determinat o anumită realitate poeziei care nu se confundă cu simpla contemplație a stărilor lirice, ci tinde spre o obiectivare a lor. Aș numi această privire distantă indiferență lirică. Poetul urmărește doar discursul, ideile și mai puțin efectul, declanșarea fluxului de neliniște. O poezie ca Mopete *l-a citit pe Thomas Mann comunică nu atît o temă poetică scoasă din Muntele vrăjit, cît o ingenioasă relaxare a eului prin indiferență. Sentimentul culturii s-a lăsat sedus de unul al experienței poeziei, fără să se producă o trădare a realității romanului, ci doar o mai puternică și mai rapidă esențializare a fondului său moral: „așa dar mopete e oprit într-un timp sufletesc vrăjit, / ca pe un munte magic, unde, de jur împrejur, ninge și stau / uitîndu-se pe fereastră mai mulți, plictisindu-se, sau / făcînd teorii despre timp. este un obosit // drum prin camerele de la parter — de la sala de mese / de pildă — spre odăile cu numerele pe uși, unde, de pe terasă, poți să admiri acea foarte lentă liniște, și aleasă, / a ninsorii în vale / mopete, așadar, în unele, reculese // opriri lăuntrice, stă acum, și lasă timpul să treacă. / și ninge. și e o iarnă fastuoasă, dar dacă / ar exista cronicarul — de pildă prietenul care citează // din pictorul vasile — atunci s-ar gîndi și ar spune / poate și altceva. acum, în mopete o trează / lampă de timp sufletesc își lasă clarul să se adune".*

cronica literară

Poveste de iarnă este o panoramă lirică a ceea ce se consumă imediat în prezența timpului: o aniversare a Ei pentru care poetul se pregătește cu un „tratat" ce se deschide cu o descriere a drumului spre Ea, cu „anul închinat spre încheiere, cu o umbră / alungită nemăsurat pe cadranul solar seara". Filmul aniversării se derulează sub impulsul așteptării, al scenelor tandre, al nostalgiei și mai ales al izolării unui sentiment nou care se formează brusc. Evenimentul produce o ieșire din temporal, o nouă înțelegere a realului: „Există o clipă cînd intri în timpul fără dimensiuni, / unde nu mai există mișcare, unde / nu mai există vremea mereu trecătoare, / unde spațiul și timpul devin altfel adevărate / ca un plan care se înalță spre tine / și te orbește, și-l simți pe față / asemenea vîntului, și rămîi nemișcat, / alături, alături de un pumn mic de foc / care poate fi o altă ființă — ea, acum — / sau un gînd nelămurit despre o amintire". Narațiunea lirică („Trebuie să povestesc aici ...") reconstituie treptat și cu multă precizie universul camerei, tensiunea așteptării, într-un limbaj potrivit. „Și o fată / cu vocea frumoasă, urcînd într-o ciudată / floare de tristețe deschizîndu-i-se blînd ...". Mircea Ivănescu nu se aventurează spre zonele unei abstractizări inutile, ci ascultă de vocea melancoliei, a unei liniști de durată. Poemul Poveste de iarnă *reprezintă un lung discurs despre integrarea ființei într-o relație valorică de esență morală.*

Familiarul și prozaicul formează substanța poemului care, curios, nu-și epuizează varietatea temelor. Gîndirea estetică conduce ideile spre o serioasă verificare a viabilității lor. Necesitatea formală, sinteza de sentiment și reflecție definesc o semnificație lirică profundă și care se comunică direct: „Vorbele ei, un vitraliu înalt boltindu-se / în fața mea, și lumina altfel colorată / răsturnînd chipuri ciudate, — ea în viața mea, / nemișcată, și totuși legănîndu-se lent, / prin ceața prea străvezie, ca febrei, / ca într-un dans (însă eu nu știu să fac pașii / dansului, mi-e greu trupul. / Ea, privindu-mă — / fără surîs — și eu, risipit, / căpătînd o altfel de făptură prin privirile ei".

ZAHARIA SÂNGEORZAN

CESARE PAVESE

CASA

Cu privirea întredeschisă singuratecul om
ascultă vocea calmă, aproape un oftat
răzbate deodată, respirație prietenoasă care,
de necrezut, se ridică printr-un timp dus.

Singuratecul om ascultă învechita voce,
aceeași pe care părinții, o dată, o zămisliră clară
și acum conservată, voce asemănătoare verdelui
de smarald încolțit cu spectrele serii.

Singuratecul om cunoaște umbrita voce,
mingiiere, adusă în tonurile ușoare
ale unei deschideri secrete; el soarbe brusc
și cu ochii închiși, de parcă n-ar avea-o la-ndemînă.

Este aceeași, vocea ce într-o zi opri părintele
părintelui său, și pe fiecare din stirpea dusă.
Un glas de femeie cîntînd pe furiș
de pe pragul casei, la ora cînd întunericul vine la vale.

ȚI-E CHIPUL

Ți-e chipul de piatră cioplită,
pămînt nedeșelenit sîngele,
marea mi te-a adus.
Aduni orice lucru, îl diseci
pentru ca asemeni mării
să-l zvîrli. Tăcerea ți-e inima,
cuvintele le-ai mistuit.
Ești întunericul.
Fără de cuvînt îți sînt zorii.

Și ești precum glasurile pămîntului —
sfada găleții slobozite-n fîntînă,
cîntecul focului,
rostogolirea unui măr;
cuvintele resemnate
fără viață pe praguri,
țipătul copilului-urme
ce nu se vor șterge.

De neschimbat ești. Întunecată.
Ești pivnița închisă
cu pardoseală bătătorită
în care a intrat
copilul acela desculț
și pe care îl obsedează.
Ești camera înnegurată
spre care revine gîndul
precum spre învechita curte
unde zorii se deschideau.

În românește de DAN CIACHIR

ADAM PUSLOJIC

VÎNĂTOARE DUPĂ ANIMALE CARE DORM LINIȘTIT

Goniți de urși
Și azi am pornit
La vînătoarea de vulpi

Fără vreun glonte, cu mîinile
Vînăm două,
Una vie și una...

Dar ne-ajunseră din urmă
Pe noi cei ce porniram pe-ascuns
Două vulpi, prin pădure.

Ursul, lupul, mistrețul
Coborîră atunci printre oameni,
Oprindu-se pentru o clipă.

Cînd trosni și ultimul os,
Se năpustiră spre cerul animal,
Goniți de vulpile moarte

Pe urma cărora sîntem
De zile și zile...

În românește de ANGHEL DUMBRĂVEANU

VOLODEA ADEMENITUL

de Alla Drabkina

Volodea e un ademenit. L-a primit în casă Sanea Roată (porecla o purta din cauza picioarelor ei strîmbe), iar asta s-a întîmplat cam de multișor, încă de pe cînd el se întorcea din război și a trecut prin sat. Locuia pe atunci Sanea într-o fostă baie, un fel de baracă mică din bîrne, întunecoasă, care nu făcea nici două parale — dar, orice s-ar spune, era totuși o izbă.

Iar Volodea era ostenit de război și de viața fără izbă. Cea părintească arsese pînă la temelii, dintre ai lui nu mai rămăsese nici unul în viață și, hotărît, nu avea unde să se ducă...

Volodea nu-i de-al nostru, ci-i de departe, din niște locuri uitate între păduri sălbatice, numite Nizi. Pe acolo nici măcar graiul nu-i ca pe la noi, de aceea aici, în Medvedkino oamenii îl iau în rîs pentru felul cum vorbește și el a început să se sfiască — s-a învățat mai mult să tacă.

De mult deja, Sanea și Volodea al ei nu mai trăiesc în vechea baie, de mult Volodea i-a ridicat o izbă solidă și curată, de mult Sanea poartă deja rochii de crepdeșin și fața i-a prins lustru de sătulă ce e, dar toți continuă să-l numească pe Volodea *ademenitul*, și chiar Volodea însuși se simte ca un om adăpostit și încălzit din milă. Asta se vede și pe fața lui și în întreaga-i ținută. Are o față de parcă tot timpul și-ar cere iertare, o față gata în orice clipă să zîmbească vinovat și să facă totodată o grimasă de disperare; o asemenea disperare cum poate fi văzută numai la necuvîntătoarele supuse la torturi. Chiar și basul profund al vocii lui se aude rareori — obișnuit, el tace sau șoptește.

La fel și cu ținuta. Volodea e o adevărată namilă, cînd intră în vreo izbă își apleacă capul de teamă să nu se lovească de pragul de sus. Și oare nu din pricina acestei temeri umblă Volodea gîrbovit, strîngîndu-și capul între umeri, ca nu cumva să fie mai înalt ca alții, ca nu cumva să obijduiască pe cineva?

Tocmai de aceea Volodea a ajuns sub papucul Roatei. În fiecare zi ea îi spune cuvinte de ocară, cu orice prilej cît de mărunt: și că tocurile cizmelor îi sînt scîlciate, și că fumează, cică, tutun scump și pierde chibriturile, și cîte încă nu-l mai trec prin minte muierii certărețe, cînd își ia vînt.

Sosind de la lucru, Volodea își spală cu grijă mîinile enorme, de culoarea cărămizii, sub robinetul de lut, apoi — așa l-a deprins Sanea — se duce fără cîrtire să mulgă vaca și rămîne pe gînduri în grajd, ascultînd rumegatul regulat al animalului.

Volodea vine totdeauna în grajd cu o bucată de pîine presărată din belșug cu sare și vaca, recunoscătoare, îi linge cu limba ei aspră ca o scoarță de copac palma lui la fel de aspră și necioplită. Și pe pisică o iubește Volodea. El intră în izbă, se așează pe lavită să citească ziarul, iar pisica se strecoară în urma lui, se cuibărește alături și cu botișorul ei curios încearcă și ea să vadă ce scrie în ziar. Lui Volodea îi place s-o alinte. În general, Volodea nutrește o dragoste bolnăvicioasă pentru toate vietățoarele. Îl place să atingă cu mîna pisoii, viței, cățelași, să dezmierde pe cap copii, iar pe femei, mai ales pe cele slăbuțe și mici, le învăluie cu gingășia albastră a privirilor lui.

Serile se apropie dulos de Sanea, încearcă s-o îmbrățișeze, dar ea îl respinge cu brutalitate, se supără, nu pricepe ce-i trebuie lui toate astea, uneori îl și înjură.

Volodea însă, spre deosebire de toți ceilalți mujici, nu înjură niciodată și fața i se încrețește de jignit ce e, atunci cînd ceilalți sudue. Îi place mucea lui de dulgher. Bocăne cu toporul undeva pe vreun acoperiș și, cît îl ține gura, zbiară un cîntec.

Îi place să se știe acolo sus, singur de tot — nimeni nu-l atinge, nu-i nevoie să se gîrbovească ca să pară mai mic, nu trebuie să-și înăbușe vocea. Îi place mirosul lemnului încălzit de soare și talajul auriu care se desprinde sub teslă...

De sărbători Volodea bea. Bea mult și cu sîrg, se amețește repede, dar nu cade într-o beție grea. Cine nu-l știe nici n-ar putea spune vreodată că-i beat, pentru că are un organism sănătos, pe care votca nu l-a răpus.

După ce bea cum se cuvine, Volodea prinde curaj să-i facă Sanei un scandal pe cinste.

Se ridică de la masă, își șterge gura cu mîneca de la cămașă și se grăbește spre ușă atras de sunetul chefliu al unei armonici sparte.

Sanea se agață de mînecile lui țipă ca și cum ar tăia-o cineva și nu-i dă drumul. Saniei îi place să țipe ca să se audă în tot satul, pentru că prin țipetele acestea, ca din gură de șarpe, vrea să le demonstreze tuturor, că mujicul ei e la fel cu toți ceilalți, măcar la beție e la fel, iar apoi să se poată lăuda în fața femeilor cu cît a băut el și cît este de năvalnic. Mi se pare că, în adîncul sufletului, Sanea chiar dorește ca el s-o mai bată uneori, așa, „pentru discuție", dar Volodea beat e și mai puțin în stare să nedreptățească pe cineva.

— Ce vrei? — bubuie el. Da, dă-mi drumul o dată, lasă-mă măcar să ascult muzica... Lasă-mă, mamă ...

O desprinde ușor de pe el, o așează pe taburet, o ridică împreună cu taburetul pe masă și, ca un urs din bîrlog, se repede mormăind în uliță.

Nostimada începe pe urmă, cînd el se găsește deja în mijlocul oamenilor. Din cauza beției el pășește neobișnuit de drept și de hotărît, iar capul lui, clătinîndu-se ușor, plutește înalt deasupra mulțimii. Zîmbește femeilor, le dăruiește copiilor bomboane cu fire de tutun lipite pe ele, fumează țigări de la alții, presărînd scrumul în jur cu stîngăcie, iar în același timp se uită atent la cei din jur, nelăsînd să-i scape vreun nou venit.

Lui Volodea îi plac necunoscuții. El se apropie de vreun bărbat pe care nu l-a mai văzut pînă atunci, aduce cu politețe vorba despre politică, pe urmă povestește cum a trecut el în timpul războiului prin multe țări și ce fel de oameni a întîlnit pe acolo. Vorbele lui sînt încîlcite și peltice, nu le ascultă nimeni, este mereu întrerupt, dar el nu se lasă, o ține pe-a lui, pentru că trebuie să spună pînă la capăt tot ce a adunat în atîtea zile de tăcere, ca să poată pe urmă să tacă din nou îndelung.

Mujicii din Medvedkino îl știu cum e la beție și se adună în jur ca muștele pe hîrtia lipicioasă, prefăcîndu-se că-l ascultă cu atenție, în timp ce-și dau ghionturi și chicotesc pe înfundate. Observînd batjocura lor, Volodea îi spune noului cunoscut cu o voce chinuită.

— Il vezi, parcă nu m-ar crede. Dar pot să-mi pun capul că nu mint... Haideți la mine, să vă arăt poze și medaliile primite.

Asta și așteaptă mujicii — căci le place băutura pe gratis. Năvălesc, după Volodea, o gloată întreagă.

Sanea, care-i știe năravul, fuge și se ascunde în beci, după ce mai înainte s-a asigurat de mărturia vecinelor prin urlete și gemete.

Volodea sparge lacătul cu pumnul, deschide cu un gest larg ușa și, înclinîndu-se ca o gazdă primitoare, îi îndeamnă pe toți să intre.

Volodea se grăbește, arde de nerăbdare să continue convorbirea începută, să povestească multe despre sine, să se sfătuiască cu ceilalți, pentru că așa — cine știe — își va face și el prieteni cu care să poată flecări seara pe marginea șanțului, privind cum se întorc cirezile de la pășune.

Dar mujicii întorc orice convorbire spre treburile lor sîcîitoare; cositul, prețurile de vînzare, președintele care nu-i gospodar.

Volodea resfiră cu amărăciune vechile fotografii, încercînd în zadar să le atragă atenția asupra sa și cîte unul, din milă, le privește peste umărul lui (de obicei e cel pe care abia l-a cunoscut), simțindu-se obligat să-l întrebe cine sînt cei de pe fotografii.

— Foma Kuznețov — bubuie basul lui Volodea — prietenul meu. Aici sîntem toți patru... Echipajul nostru...

Mujicii prețuiesc îndelung tancul lîngă care sînt fotografiați cei patru, își amintesc luptele la care au luat ei înșiși parte și din nou Volodea e uitat cu totul.

Își reamintesc de el în mijlocul vreunei discuții și se reîntorc cu indiferență la fotografii.

— Iar acesta e căpitanul nostru... Era un om destoinic... mi-a dăruit-o drept amintire...

Cînd tot rachiul e băut, iar borșul și cartofii mîncați, mujicii se pregătesc de plecare.

De altfel apare și Sanea.

Ea apucă mănoasă mătura și încă în prezența oaspeților începe să mature dușumelele albe ca hîrtia, rase cu cuțitul ca pentru sărbătoare.

— Rămîneți cu bine, mulțumim de pîine și sare — rostesc gros mujicii și se grăbesc să dispară.

Volodea se uită la Senea cu o privire tîmpă, se încrețește de ciudă la mustrările ei și, în sfîrșit, dînd din mînă a lehamite, fuge pe ușă.

Din nou umblă prin sat, printre pîlcurile de oameni ce stau pe drum ca în zi de sărbătoare, umblă fără să mai caute ceva, secătuit, după ce și-a spus toate cuvintele, surd la șoaptele aruncate în spatele lui:

— Ademenitul se burzuluiește.

— Uite-l, e ca o bufniță, nu vede nimica...

Volodea iese afară din sat, merge prin soare pe drumul prăfos, pășește multă vreme cu pașii uriași de un metru. Fuge de larma satului spre liniștea așa de deplină, încît atunci cînd, rareori, secara foșnește de pe marginile drumului, îl șfichiuie în urechi ca un zgomot.

În sfîrșit, obosește, cade pe undeva în iarba care miroase a fragi răscopți, se lipește de pămînt cu o patimă fără cuvinte, parcă împlîntîndu-și în el corpul greu, cu mîinile lui uriașe desfăcute în lături și zace așa, îndelung, pînă adoarme. Sanea îl găsește totdeauna spre seară. Ea aleargă de-a lungul satului și la toate întrebările vecinelor răspunde cu mîndrie:

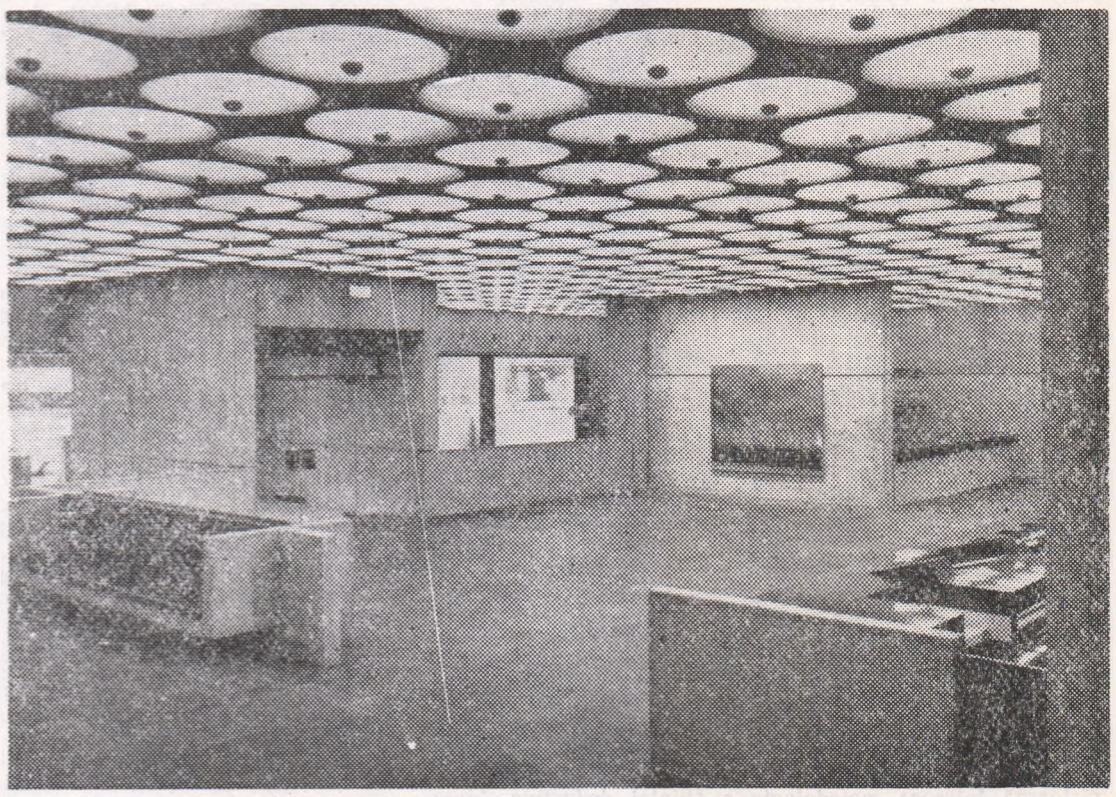
— Îmi caut omul. Nici nu știi pe unde poate nimeri un om beat.

Îl găsește pe o insulă de iarbă în mijlocul secarei. Îl zguduie, trezindu-l. El se deșteaptă, o privește îndelung, fără expresie, de parcă n-ar recunoaște-o, apoi deodată zîmbește blînd părului ei roșu și o mîngîie pe cap. Ea nu-l mai înjură și nu se împotrivește. Îi place ca măcar uneori să i se supună.

În tăcere îl ajută să-și ridice din iarbă trupul greu și răcit de îndelunga atingere cu pămîntul, în tăcere îi dă mîna.

Merg pe drum, el bîiguie niște vorbe tînguitoare, iar ea tace și-și întoarce de la el fața rumenă, zîmbitoare.

Trad. de NATALIA CANTEMIR



Noua intrare a muzeului WHITNEY (S.U.A.)

cronica ideilor ştiinţifice

UNIFICAREA METODOLOGIEI

Aruncînd o privire scrutătoare asupra evoluţiei spiritului metodologic, Lucian Blaga constată pendularea între două tendinţe opuse: **aspiraţia către expansiunea metodologică maximă** şi **năzuinţa către purismul metodei unice.** Preferinţa pentru monismul metodologic s-a manifestat cu limpezime atît în filosofia scolastică, cît şi în reacţiile de început ale filosofiei moderne. Tocmai fiindcă sistemele scolastice, atît de artificial construite, se clădeau pe deducţia silogistică, de care uzau şi abuzau, spiritul modern se constituie eliberîndu-se de sub această tutelă şi propunînd ca metodă unică, fie deducţia matematică, cum o proclamă filosofii raţionalişti, fie inducţia amplifiantă, cum o instituie gînditorii empiriştl. S-a impus astfel separaţia rigidă şi artificială între deducţie şi inducţie şi s-a născut cearta sterilă dintre deductivişti şi inductivişti, pînă ce treptat s-a constituit ştiinţa de tip galileo-newtonian, care cultivă pluralismul metodologic.

Cel care a păşit peste prăpastia creată artificial între deducţie şi inducţie a fost Hegel, considerînd problema de pe o poziţie dialectică. Este meritul său de a fi susţinut că formele de inferenţe trec unele în altele: de la deducţie se ajunge la inducţie, iar de la aceasta, prin treapta analogiei, iarăşi la deducţie. Chiar dacă momentele teoretice ale acestui proces sînt discutabile, rămîne valabilă ideea înrudirii spirituale şi a atracţiei reciproce între variatele forme de raţionament.

Inaintînd pe acest drum, întemeietorii materialismului dialectic au supus unei critici necruţătoare sciziunea dintre deducţie şi inducţie. Fr. Engels atrage atenţia asupra faptului că chiar în momentul în care inducţia era ridicată în slavă, pe la mijlocul veacului trecut, rezultatele ei au început să fie puse la îndoială. Astfel, teoria evoluţiei speciilor, dînd la iveală existenţa formelor de tranziţie între clase, a ruinat clasificarea strictă a speciilor de plante şi animale. Engels remarcă, nu fără ironie, că numai cu ajutorul inducţiei nu sîntem în stare să întemeiem însuşi raţionamentul inductiv. Aceasta o putem face numai prin analiza procesului de inducţie, prin urmare cu ajutorul altor tipuri de inferenţe.

Cu o remarcabilă perspicacitate, Engels a arătat că nu se poate reduce gîndirea la una sau două forme de raţionament. „Aceşti oameni sînt într-atît de obsedaţi de opoziţia dintre inducţie şi deducţie, încît reduc toate formele de raţionament la acestea două, fără să observe că 1) inconştient folosesc sub acest nume cu totul alte forme de raţionament, 2) se lipsesc de toată bogăţia formelor de raţionament în măsura în care acestea nu pot fi vîrîte în cadrele acestor două forme şi 3) transformă prin aceasta înseşi aceste forme — inducţia şi deducţia — într-o pură absurditate" **(Dialectica naturii).** Intr-adevăr, gîndirea ştiinţifică, analizată corect şi cu pătrundere, ni se dezvăluie ca o înlănţuire de specii variate de inferenţe.

Engels aderă la ideea existenţei unei comuniuni între deducţie şi inducţie, idee exprimată în celebrul pasaj: „Inducţia şi deducţia sînt legate între ele în mod tot atît de necesar ca şi sinteza şi analiza. In loc de a ridica unilateral în slavă pe una din ele în detrimentul celeilalte, trebuie să ne străduim să le aplicăm pe fiecare la locul ei, iar aceasta o putem realiza numai dacă nu pierdem din vedere legătura dintre ele, faptul că ele se completează reciproc".

În aceste reflexii, Engels promovează două teze importante şi anume că:

1. Fiecare fel de raţionament trebuie folosit în domeniul în care îi este propriu. Cînd examinăm fenomene în scopul determinării legilor, este imperios să recurgem la inducţie. Cînd însă invocăm o lege ori o teoremă pentru a demonstra un alt enunţ, deducţia este indispensabilă.

2. În cursul investigaţiilor ştiinţifice, deducţia şi inducţia colaborează, fiind fiecare complementul celeilalte. Nu putem să particularizăm, fără să fi generalizat înainte, nu putem să generalizăm fără să particularizăm după aceea.

Fireşte, dacă disecăm procesul logic şi îl privim fragmentar, poate să ne impresioneze existenţa de sine stătătoare a unor segmente pur deductive sau pur inductive. Poate prevala astfel opinia grăbită că cele două metode de gîndire sînt autonome. In cazul procesului inductiv, se recunoaşte mai uşor împletirea inferenţelor inductive cu aspecte deductive. Ipoteza, fiind o propoziţie universală, nu poate fi supusă la proba faptelor decît **deducînd** din ea anumite consecinţe. Mai mult încă se manifestă astăzi tendinţa de a refuza inducţiei orice participare la procesul de cunoaştere, chiar în ştiinţele empirice. Deductivismul a renăscut într-o formă mai radicală ca oricînd şi campionul său este eminentul epistemolog Karl R. Popper. Acesta respinge hotărît posibilitatea de constituire a unei logici inductive şi susţine că ipotezele se verifică numai pe căi deductive. Printre acestea se enumeră: comparaţia logică a consecinţelor ipotezei între ele cu scopul de a cerceta consistenţa internă a sistemului; investigarea formei logice a teoriei pentru a stabili dacă aceasta posedă un caracter empirico-ştiinţific ori tautologic; comparaţia cu alte teorii pentru a determina, printre altele, dacă teoria ar constitui un progres în ştiinţă; verificarea teoriei prin aplicaţia empirică a consecinţelor derivate, adică prin previziri. Desigur, este un merit al lui K. Popper de a fi atras atenţia că momentele deductive ale verificării ipotezelor sînt mai numeroase şi mai importante decît se bănuia. Dar verdictul negativ pe care el l-a pronunţat în cazul inducţiei nu a fost în genere acceptat. Numeroşi logicieni contemporani, şi din cei mai străluciţi (R. Carnap, H. Reichenbach, G. H. v. Wright ş.a.), s-au străduit şi se străduiesc să descopere un fundament satisfăcător, conturat în teoreme de calcul al probabilităţilor, pentru inferenţele inductive. Una este să concedem că logica inductivă se zbate în dificultăţi, oricît de grave ar fi ele, şi alta este să pretindem irealitatea ei.

Mult mai greu pare de dovedit prezenţa momentului inductiv în construirea sistemelor deductive. Cel puţin în aparenţă, procesul deducţiei se desfăşoară într-o atmosferă purificată, în care, la prima vedere, nu se infiltrează elemente de origine empirică. Este o derulare de enunţuri controlată riguros, în care descindem perpetuu fără să întîlnim ascensiuni. Aceasta constituie însă o impresie de suprafaţă, izvorîtă din perspectiva care izolează teoria deductivă de ambianţa ei, care o contemplă gata fabricată, în loc să o urmărească diligent în procesul ascuns şi obscur al făuririi ei. In acest moment se intercalează demersurile subconştiente, la care se referă Engels.

Puţini matematicieni şi-au întors privirile asupra propriilor lor eforturi pentru a analiza procedeele logice care l-au condus la descoperiri. Printre aceştia se distinge ilustrul matematician contemporan George Polya, care a consacrat acestei probleme o cercetare amplă şi bogat documentată **(Matematica şi raţionamentele plauzibile).** Nu greşim, ni se pare, dacă afirmăm răspicat că **această operă răstoarnă întreaga metodologie a ştiinţei deductive.** Investigaţia minuţioasă, colorată viu cu lecţii impresionante din experienţa proprie şi a altora, parvine la rezultate surprinzătoare. Se dovedeşte, anume, că procedeele inerente logicii inductive: conjectura, inducţia amplifiantă, analogiile, inferenţele probabile, sînt prezente cu aceeaşi stăruinţă în ştiinţele matematice, la fel ca în ştiinţele naturii. Ca şi specialistul în ştiinţele experimentale, matematicianul, pînă ce ajunge la formularea şi demonstrarea unui adevăr, trece prin aceleaşi chinuri şi incertitudini în depistarea ipotezelor, în selecţia lor, în confruntări inductive. Astfel Bachet, autorul celei dintîi cărţi de matematică distractivă, s-a întrebat cîte pătrate sînt indispensabile pentru a reprezenta orice număr întreg pozitiv. Prin explorarea succesivă a întregilor, dar numai pînă la numărul 325 — deci prin inducţie incompletă — el s-a convins că sînt suficiente cel mult patru pătrate. A fost o ipoteză fericită, care mai tîrziu s-a transformat în „teorema celor patru pătrate". Deducţia a fost precedată de o inducţie prin simplă enumerare.

Polya citează printre marii matematicieni, care au atras atenţia asupra fecundităţii procedeelor inductive în cercetările matematice, pe Gauss, Euler, Laplace. Euler declară hotărît: „In realitate însă, după cum voi arăta aici, citînd argumente serioase, proprietăţile astăzi cunoscute ale numerelor au fost, în cea mai mare parte, descoperite prin observaţie, şi anume cu mult înainte ca adevărul lor să fi fost confirmat prin demonstraţii riguroase. Ecistă chiar multe proprietăţi ale numerelor, pe care le cunoaştem bine, însă pe care încă nu sîntem în stare să le demonstrăm; numai observaţiile ne-au dus la cunoaşterea lor".

Insemnătatea unor astfel de constatări pertinente nu ar putea fi exagerată. Ele conduc pur şi simplu la **unificarea metodologiei.** Nu există, în realitate, două strategii deosebite una pentru ştiinţele deductive, alta pentru ştiinţele inductive. Deosebirea s-a impus cu timpul, cîştigînd inerţia unei prejudecăţi, numai pentru că în disciplinele deductive prevalează **metoda de expunere a rezultatelor,** pe cînd în disciplinele inductive precumpăneşte **metoda de descoperire a ideilor.** Matematicianul nu ne mărturiseşte cum a ajuns el personal, în laboratorul său mental, la adevărurile noi, pe care ni le înfăţişează gata elaborate, în ordinea demonstrativă şi nu în ordinea euristică. Dimpotrivă cercetătorul naturii ne oferă generos observaţiile şi experienţele care l-au condus la o anumită idee şi se preocupă mai puţin de sistematica expunerii. In acest mod s-a ajuns **ca logica deductivă să fie o teorie a demonstraţiei,** amputată de capitolul inventivităţii, iar **logica inductivă o teorie a euristicii,** sărăcită de tema ierarhizării cunoştinţelor. In fapt, fiecare reprezintă doar o jumătate de logică. Intregindu-le una prin alta, se conturează **corpul unei metodologii unice şi totale,** făurită din alternanţa deducţiei cu inducţia, a apodicticii cu euristica. Această strategie a cercetării, unitară în fond, se diversifică, fireşte, pe obiecte şi teme, concentrîndu-se şi prezentîndu-se, după caz, fie numai ca tehnică a demonstraţiei, fie doar ca procedeu al descoperirii. Intr-o privire integratoare însă, nu există deducţie fără inducţie şi nici inducţie fără deducţie.

Se impune, de altfel, să completăm acest tablou prin referirea la sensurile moderne ale celor două concepte, ceea ce creează o intricaţie şi mai intimă. Deducţia, ca derivare certă a enunţurilor, poate să ajungă la un moment dat inductivă într-un anumit sens, adică generalizatoare. Este cazul unor deducţii matematice, amintite anterior: din teorema sumei unghiurilor interne ale triunghiului se derivă teorema sumei unghiurilor interne ale poligonului, sărindu-se astfel de la specie la gen. La rîndul său, inducţia ca inferenţă de la particular la general sau iarăşi la particular, poate îmbrăca corect forma deductivă în accepţiunea de raţionare apodictică. Inducţia completă şi inducţia matematică sînt inferenţe certe şi prin urmare deducţii. Prezenţa indubitabilă a deducţiei inductive şi a inducţiei deductive ne incită la meditaţie severă, la reevaluări.

Aceste observaţii pline de miez, care asociază imperios deducţia şi inducţia, trebuie continuate cu perspectiva luminoasă a evoluţiei în metodele şi structura ştiinţelor. Goblot a surprins exact şi a caracterizat precis acest proces milenar, uneori şi în unele domenii mai grabnic, alteori şi în alte sectoare mai lent **(Le système des sciences). Orice ştiinţă începe prin a fi inductivă şi se desăvîrşeşte devenind deductivă.** In consecinţă, deosebirea dintre ştiinţele pure (deductive) şi ştiinţele empirice (inductive) nu reprezintă ceva profund, nu rezultă din natura obiectelor acestor ştiinţe, ci exprimă doar **stadiul de avansare al unei ştiinţe.** Fiecare ştiinţă deductivă a fost cîndva inductivă, fiecare ştiinţă inductivă va ajunge cîndva deductivă.

Logicianul francez vine în sprijinul acestei teze cu argumente impresionante. El invocă o stare de fapt şi o stare de drept. Faptul constă în constatarea dublă că pe de o parte ştiinţele matematice, care pretind încă din antichitate un statut deductiv, au fost totuşi la origine empirice şi inductive, iar pe de altă parte că ştiinţele naturii, după ce au parcurs un lung drum inductiv, aspiră să-şi însuşească astăzi ţinuta deductivă. Ambele constatări sînt în afară de îndoială. Goblot a fost profetul procesului de matematizare şi axiomatizare care invadează în zilele noastre ştiinţele naturii şi chiar ştiinţele sociale. Nu mai puţin probant este celălalt argument, care dovedeşte că această evoluţie nu este ceva accidental. Omul de ştiinţă nu se mărgineşte să observe fenomenele şi ordinea lor constantă, care poate să-i asigure cel mult stăpînirea naturii. El ţinteşte mai sus, **el aspiră la inteligibilitate,** la explicarea ordinei fenomenale. Un fapt îşi află explicarea într-o lege, iar legea într-o lege mai generală. Legile lui Kepler şi legile lui Galilei se deduc din legea mai cuprinzătoare a lui Newton şi primesc astfel o explicaţie. „Cînd a recunoscut existenţa unei ordine constante, ştiinţa nu are odihnă pînă ce nu i-a descoperit raţiunea, pînă ce nu a transformat-o într-o ordine logic necesară, pînă ce nu a substituit inteligibilul sensibilului şi a făcut transparentă pentru privirea gîndirii opacitatea empirismului. Metodele de observaţie şi inducţie nu ne procură decît o ştiinţă provizorie, în aşteptarea ştiinţei deductive". „Intr-un cuvînt, ştiinţa porneşte de la experienţă, adică de la **real** şi tinde constant la **inteligibil.** Şi acest caracter al ştiinţei ar putea să-i fie definiţia". Este exprimată în aceste cuvinte o poziţie valoroasă, care îl detaşează net pe Goblot de limitele înguste ale pozitivismului, fie empirist, fie logic. Fireşte, interpretarea nu este completă, mai subzistă o reţinere de origine pozitivistă. Aşa cum am specificat-o cîndva, integrarea într-o lege nu epuizează procesul complex al explicaţiei. Mai sînt necesare clarificările unei teorii structurale, care să ilumineze scena. Rezultă oricum că propensiunea spre inteligibil sileşte ştiinţa să înainteze de la inducţie la deducţie. Aceasta constituie exigenţa majoră a raţionalismului. Superioritatea deducţiei nu este numai de ordin organizatoric, ci stă în primul rînd în demnitatea de instrument perfect al conceptualizării. Dar pentru a ajunge la acest nivel se cere, aşa cum insistă R. Blanche, un anumit grad de maturitate. Revine ideea că acţionează o „lege a dezvoltării ştiinţelor", care instaurează o ordine ireversibilă şi ierarhică. Ştiinţele progresează parcurgînd patru etape succesive: **descriptivă, inductivă, deductivă, axiomatică.** Intr-adevăr inducţia presupune o fază prealabilă de colectare a observaţiilor, iar deducţia se organizează eminent în forma ulterioară a axiomatizării.

PETRE BOTEZATU

PERIODICE BĂCĂUANE

Cert, ne aflăm într-un moment în care elaborarea instrumentarului bibliografic face însemnaţi paşi înainte. Bibliografia literaturii române *(I)*, Bibliografia juridică, Bibliografia generală a etnografiei şi folclorului românesc *(I)*, Publicaţiile periodice româneşti *(II)*, *diverse cataloage de manuscrise, inventare arhivistice, cataloage de corespondenţă, repertorii de reviste etc., constituie manifestările cele mai importante din ultimii ani.*

O excelentă bibliografie a Publicaţiilor periodice băcăuane *(1867—1967) a apărut recent sub semnătura lui Gheorghe Pătrar. Ziare, reviste, calendare, anuare, buletine, monitoare etc., sînt prezentate monografic, pe înţinderea unui secol întreg de eforturi publicistice. Impresia de inedit, remarcată şi de Corneliu Dima-Drăgan într-o caldă* Precuvîntare, *unită cu aceea de continuitate a eforturilor de asimilare şi răspîndire a culturii, sub toate înfăţişările ei, se degajă din cuprinsul lucrării, a cărei menire este să ofere „o imagine de ansamblu asupra dezvoltării publicisticii în această parte de ţară".*

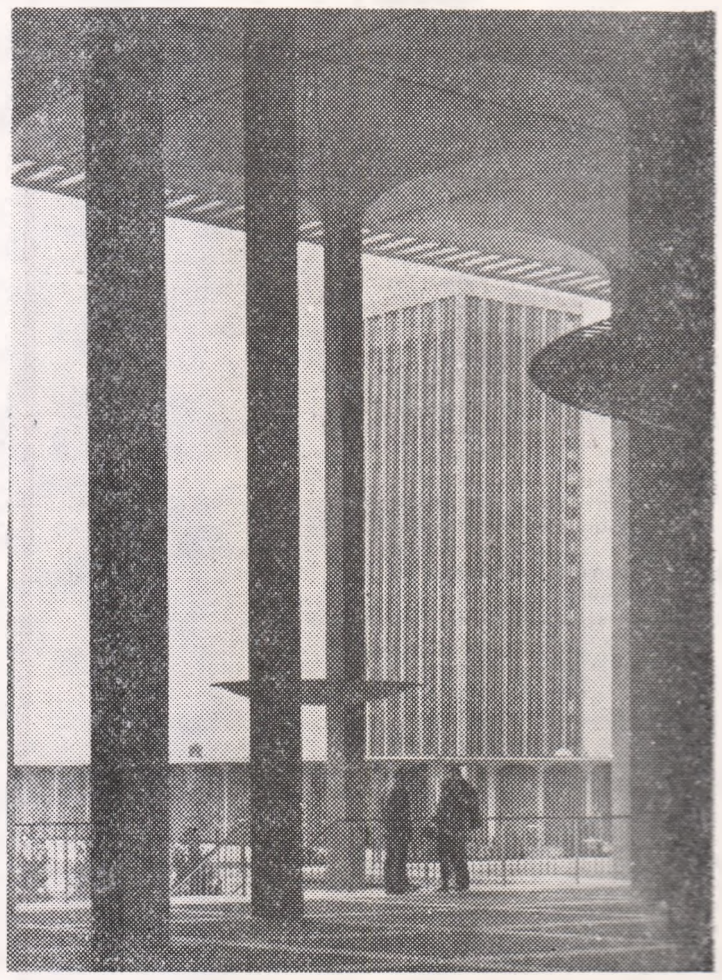
Autorul a avut în vedere nu numai publicaţiile periodice apărute pe teritoriul judeţului în perioada menţionată, ci şi pe acelea apărute în afara acestui spaţiu, dar prezentînd interes pentru cunoaşterea lui. Procedeul este justificat de nevoia de a grupa pe cît posibil toate referinţele bibliografice de acest ordin. Urmînd tradiţia instaurată la noi de Bibliografia românească veche *(I. Bianu ş.a.), Gheorghe Pătrar a adăugat la „corpul descriptiv obligatoriu" şi textul articolelor-program, menţiunea redactorilor, a gîranţilor, a colaboratorilor, a rubricilor etc. In linii foarte largi se indică cuprinsul şi orientarea fiecărei publicaţii, profilul şi importanţa ei. Depăşind sarcinile unui simplu bibliograf, autorul recurge adesea la comentarii critice, încercînd să contureze monografic dezvoltarea publicisticii băcăuane. S-ar putea obiecta doar că această explicitare, în subtitlu (ziare, jurnale, gazete, reviste, calendare, anuare, buletine oficiale, pedagogice, tehnice, monitoare, rapoarte, expuneri, etc.), porneşte de la un criteriu formal care nu poate evita repetiţia inutilă. Ziare, jurnale, gazete, înseamnă acelaşi lucru denumind o singură specie publicistică, încît, consemnarea lor expresă pe pagina de titlu nu părea necesară. O simplă menţiune în cadrul notei introductive, altminteri redactată cu pricepere şi eleganţă, ar fi fost suficientă pentru a risipi nedumerirea posibilă a lectorului. De altfel, în expunerea materialului cei trei termeni au fost cuprinşi, cum era şi firesc, sub aceeaşi rubrică.*

Lucrarea se dovedeşte, în ansamblu, o întreprindere serioasă, de un incontestabil folos. Ea luminează în adevăr, cum a voit autorul, dintr-un unghi nou „viaţa spirituală băcăuană în dezvoltarea ei", deschizînd căi noi cercetării istorice. Incă la jumătatea secolului al XVIII-lea ieromonahul Pahomie de la schitul Lapoş (comuna Dărmăneşti), scotea un calendar manuscris, care reproducea în bună măsură cuprinsul întîiului calendar român cunoscut, cel publicat la Braşov în 1733. Imprejurări caracteristice pentru epocă şi îndeosebi lipsa mijloacelor materiale au împiedicat însă dezvoltarea acestor manifestări. A trebuit să treacă un secol pentru a se putea închega proiectul unei foi care voia să joace rolul de Santinela de Bacău. *O broşură cu acelaşi titlu (Iaşi, 1859), îi lămurea ţinta, dar — nesprijinit de prenumeranţi — proiectul a fost abandonat. Abia în 1867, după ce Iancu şi Toader Tăutu, fiii comisului, au adus în Bacău prima tipografie, a putut apărea ziarul* Diorile, *care, deşi se voia „conservator", milita pentru „unitatea politică cu descentralizarea administrativă", pentru „moralizarea poporului" şi mai ales pentru o justă îndrumare a vieţii economice, „făcînd mare act de protecţiunea comerţului şi industriei naţionale". La răstimpuri, au apărut în Bacău o serie de publicaţii care ar merita o cercetare specială. Amintim, în treacăt,* Armonia *(1869)* şi Gazeta de Bacău *(1870). Apariţia unei foi speciale,* Observatorul *(1873), cu prilejul morţii lui Al. I. Cuza, nu e un fapt publicistic oarecare, ci un gest civic, exprimînd adeziunea la regimul reprezentat de marele defunct şi protestul împotriva dinastiei străine, atitudine adoptată şi de* Egalitatea *(1885—1886). O netă tinută antimonarhică a avut ziarul umoristic* Carliqul *(1873). Să amintim încă, din cele 222 publicaţii bibliografiate, cele mai multe cu apariţie efemeră, ziarul* Muncitorul *(1878—1879),* Nordul *(1890),* Vestea *(1913),* Curierul Bacăului *(1915—1916),* Bacăul *(1924—1944),* Inainte *(1944—1948),* Steagul roşu *(1953).*

Dintre reviste, Femeia *(1868—1873) constituie o caldă pledoarie pentru demnitatea umană a „acestor surori ale omului".* Mica revistă *solicita, în 1886, organizarea de cursuri pentru „instrucţia adulţilor", „conferinţi pentru folosul publicului" şi o bibliotecă de uz general. Revista* Doina domnelor, *apărută în 1902 la Mărgineni, aşadar într-un sat oarecare, manifestă o exuberanţă primenitoare, de sorginte sămănătoristă. A. D. Xenopol o saluta entuziast: „Mi-a umplut inima de bucurie cînd am văzut o revistă literară apărînd într-un sat românesc". Aprecierea marelui istoric consună cu observaţia făcută altădată de Eminescu: „Foi literare în provincie — observase poetul — ar putea să facă un serviciu nemăsurat literaturii şi lexiconului român"* (Curierul, *15 ian. 1877). Pentru cultivarea maselor ţărăneşti au militat şi revistele* Revista economică şi culturală *(1909—1910),* Orizonturi noi *(1915),* Revista noastră *(1921),* Bacăul cultural *(1923—1924),* Ateneul cultural *(1925—1928) s.a., învederînd existenţa unei mişcări culturale autentice în această parte a ţării. „O revistă culturală într-un oraş de provincie — se justifica ultima dintre publicaţiile citate — pare un paradox", fiindcă metropola a concentrat aproape toate forţele şi totul gravitează în jurul marilor oraşe. Stimularea eforturilor locale a dus la proliferarea continuă a publicaţiilor periodice pînă la noul* Ateneu *(1964) şi la mulţimea de reviste şcolare în care exersează cele mai tinere condeie. Lucrarea lui Gheorghe Pătrar le înfăţişează pe toate, însemnînd cu un asterisc pe acelea inaccesibile. Comentariile bibliografului, cu un fără recurs la lucrările de specialitate, întregesc informaţia şi conturează tabloul unei activităţi publicistice îndelungate şi tenace. Criteriul repertorierii este cel cronologic, spre a înlesni cercetarea evolutivă a scrisului băcăuan, risipit în publicaţiile periodice.*

Asemenea iniţiative se cer urmate, extinse, coordonate, în interesul cercetătorilor monografice şi al sintezelor culturale. Şi este nevoie pentru aceasta nu numai de efortul, adesea anonim, al bibliografilor din toată ţara, ci cum s-a mai spus, de „un luminat şi clarvăzător mecenat editorial" (Dan Zamfirescu, Contemporanul, *13 febr. 1970), pentru ca astfel de instrumente de lucru să circule eficient şi să rodească.*

AL. ZUB



Colonade.

MEDICINA PREVENTIVĂ SAU MEDICINA CURATIVĂ?

S-a scris în coloanele acestei reviste susţinîndu-se cînd perspectivele absolute ale medicinei curative, cînd pe ale celei preventive. Care este calea cea mai justă? Scriam cu mulţi ani în urmă (1945) într-o mică lucrare „Destinul Medicinei — Destinul omului" că în S.U.A. se numărau, în acea vreme, 12 milioane bolnavi şi 11.700.000 personal medical, roadele medicinei curative. Situaţia actuală nu o cunoaştem. Se ştie doar că problema poluării aerului şi a apei constituie preocupări curente ale mai tuturor statelor.

De altfel, oare nu trăim azi din plin toate aspectele medicinei curative, cea preventivă devenind o biată cenuşăreasă a ştiinţelor medicale?

Aceasta, cu toate că nu există nici un domeniu al medicinei în care să nu se poată aplica măsurile eficiente ale medicinei preventive şi în cele mai multe ţări ele se şi aplică. Dar, în special, nu există nici un domeniu al vieţii umane, în etapele lui de desfăşurare şi evoluţie, în care să nu existe posibilităţi de aplicare a unor măsuri de igienă şi de profilaxie, în scopul asigurării unei vieţi sănătoase şi productive. Aceasta se impune îndeosebi în societatea socialistă, în care fiecare om capabil de muncă a dobîndit, prin legea fundamentală a statului — Constituţia — nu numai un drept la asistenţa medicală, ci şi un drept deplin la sănătate. Medicul nu este numai un salariat al statului, ci devine un reprezentant al acestuia. Şi aceasta, fie că se aplică măsuri terapeutice, fie higienice. Sub „speciae eternitatis" în socialism medicul demonstrează şi capacitatea lui educativă, fie prin acţiunile de prevenire, fie prin acelea de asistenţă medicală. Educaţia sanitară a întregii populaţii constituie la noi, în Sistemul Socialist de ocrotire a Sănătăţii, o preocupare constantă.

Prin însuşi conţinutul profesiunii sale, medicul este omul care reprezintă ordinea, cerinţa şi etosul statului în domeniul sănătăţii creatoare. In societatea noastră, în comportarea medicului, componentelor tehnico-ştiinţifice li se asociază cele etice şi de drept medical. Educaţia socială a medicului transformă profund modul de a gîndi şi a acţiona al acestuia. In socialism munca se execută nu numai în interesul individului, ci preponderent tuturor, ea tinde să satisfacă necesităţile comunităţii. Medicina socialistă are în vedere în acelaşi timp statul, producţia şi pe producător. Ea previne risipa, irosirea de forţe, suprasolicitările de forţă a minţii fiecăruia şi a tuturor. Medicina curativă şi individuală, lipsită de o preocupare a valorii sociale a bolnavului, se transformă în socialism într-o medicină a muncii, în care valoarea socială a insului şi a medicului călăuzeşte întreaga activitate a medicinei. Pentru a nu depăşi spaţiul, ne vom opri doar asupra cîtorva aspecte majore ale medicinei muncii şi a sarcinilor ei igienico-profilactice.

Medicina muncii — ergoiatria — se ocupă de om în cîmpul productivităţii: pregătirea, acceptarea şi menţinerea la locul de muncă ales. In linii generale, ergoiatria îndeplineşte un rol primordial preventiv: prevenirea riscurilor. Urmează apoi asistenţa medicală în cazul prejudiciului prin risc profesional sau neprofesional sau prin nerespectarea prevenirii accidentelor. Dacă s-a produs accidentul şi victima e supusă unui tratament chirurgical, tratamentul va urmări cu perseverenţă, epuizînd toate mijloacele terapeutice şi ortopedice, refacerea capacităţii de muncă pentru a restitui pe muncitor producţiei. In acest domeniu se poate vorbi de un adevărat drept preventiv contra riscurilor în cîmpul producţiei în special în actuala şi impetuoasa revoluţie tehnico-industrială. Ţelul suprem şi permanent al ergoiatriei rezidă în asigurarea productivităţii ideale a organismului uman. Ea va urmări economia capitalului uman prevenind reducerea sau epuizarea capacităţii de muncă prin accidente, boli, nerespectarea regulilor igienice, alimentare etc. etc. Prin aceasta medicina dobîndeşte dimensiune higiogenetică.

Există şi terapii prin muncă, ergoterapia. S-a remarcat marea diferenţă între patologia muncitorului din fabrică şi industrie, faţă de muncitorul agricol. Acesta din urmă trăind în condiţii rurale, lucrînd continuu din zori şi pînă-n noapte, uneori prezintă un indice de natalitate şi de vitalitate ridicat. Explicaţia s-a găsit uşor. Munca în aer liber, alimentaţia ce se apropie de cea naturală menţin la agricultor forţele de muncă nealterate. Schimburile celulare biochimice, funcţiile din economia organismului, metabolismul sînt stimulate, echilibrate prin munca fizică într-un mediu nealterat prin substanţe toxice în aer, apă, zgomot etc. etc.

Capitolele mai importante ale medicinei muncii ar fi următoarele: selecţionarea şi orientarea profesională, conservarea, perfecţionarea şi întărirea capacităţii de muncă, prevenirea riscurilor în cîmpul muncii, asistenţa medicală a riscurilor şi reperarea lor, clasarea şi evaluarea incapacităţii de muncă, plasarea şi recalificarea accidenţaţilor prevenirea şi reprimarea simulaţiei, respectarea bioritmurilor organismului. Nu vom dezvolta aici fiecare capitol, dar vom preciza că în acest domeniu domină măsurile preventive, care apără viaţa şi capacitatea de muncă a fiecărui muncitor, asigurînd în acelaşi timp procesul producţiei planificate. Medicul de întreprindere va apela la toate ramurile igienei: igiena alimentaţiei, a locului de muncă, a locuinţei, a îmbrăcămintei de protecţie, a odihnei active, a mediului în care se desfăşoară munca şi care trebuie să fie lipsit de impurităţi dăunătoare sănătăţii, nu numai a muncitorului ci şi a populaţiei în întregime. In domeniul agricol, există măsuri privind igiena solului şi a apelor. Le-am enumerat spre a evidenţia că medicina preventivă e vastă şi că ea dispune de măsuri eficiente asupra întregii vieţi omeneşti.

Din nenorocire, trebuie să constatăm că în unele domenii medicina preventivă este absentă. Inmulţirea cazurilor de nevroză astenică şi a bolilor neuromintale, în toate ţările, a obligat statele să clădească spitale speciale pentru tratarea şi cazarea celor bolnavi cronici, în cea mai mare parte. Numărul celor obligaţi să se trateze cu tranchilizante şi somnifere creşte. Lipsesc complet măsurile de igienă mintală şi profilaxia suprasolicitărilor, în special a sistemului nervos central. Accidentele de muncă şi bolile profesionale sînt de asemenea în creştere.

Viitorul medico-sanitar al lumii va fi favorabil numai în cazul în care medicina preventivă şi igiena vor intra în toate drepturile lor, a căror eficienţă este incontestabilă.

Prof. dr. MIHAI KERNBACH.

MUNCA ŞI GENEZA CULTURII

Gîndul aplecat asupra genezei culturii ,dincolo de multiple unghiuri posibile ale reflexiei, trebuie să plece cu necesitate de la două elemente fundamentale: unul în funcţie de care omul se obiectivează — natura; altul prin care obiectivarea fiinţează în ordinea umanizării — munca. Cultura, în această ordine principală, este mutaţia axiologică pe care o realizează omul asupra naturii prin muncă în cadrele societăţii. Ea, cum reiese din Manuscrisele economico-filozofice ale lui Marx, se zămisleşte în procesul de umanizare a naturii. Munca, activitatea care îl obiectivează pe om în calitate de subiect al istoriei, ca sinteză a tuturor forţelor sale esenţiale de ordin social, este un proces creator. Dimensiunea creaţiei reprezintă, altfel spus, însăşi nota de specie a umanului, esenţa universalităţii acestuia.

Ideea că omul este creator a putut căpăta o autentică revoluţionare, reinterpretată prin prisma materialismului dialectic şi istoric, abia în lumina concepţiei lui Marx. Definind omul ca totalitate a relaţiilor sociale, Marx vede în actul creator însăşi munca reală, concretă, deci întreaga activitate social-istorică de desprindere a omului de natură, în cadrul societăţii, prin realizarea conştientă de către acesta a propriilor scopuri. Actul creator de cultură este, aşadar, în viziunea lui Marx, imanent muncii, dar nu înseamnă doar activitate a spiritului, cum se întîmplă la Hegel, şi nici simplă contemplare a naturii, cum se întîmplă la Feuerbach, ci se precizează ca sinteză de ordin axiologic a tuturor modalităţilor de însuşire a lumii, de umanizare a realităţii, proces transformator în care faptul natural, prin societate, trece în valoare culturală.

Munca, prin conţinutul ei, este o relaţie subiect-obiect în calitatea că, legînd comunitar cele două laturi — obiectul şi subiectul — reprezintă, în esenţă, însăşi unitatea acestora. Unitate, — deoarece nu este vorba despre orice fel de obiect, ci despre obiectul umanizat, intrat istoriceşte şi socialmente în relaţie cu omul. Marx, după cum ştim, operează distincţia clară între starea ontică a obiectului şi starea lui nouă, rezultată prin raportarea subiectului. Se diferenţiază, aşadar, între obiectul ca atare şi obiectul devenit realul umanizat. Astfel, în prima Teză despre Feuerbach, Marx scrie că realul nu poate fi conceput sub forma obiectului sau a contemplării, ci trebuie considerat ca practică. Realul înseamnă praxis. Conceptul de praxis, în filozofia lui Marx, nu este însă unul şi acelaşi lucru cu conceptul de latură practică, ci reprezintă unitatea dintre obiect şi subiect, mai mult, unitatea în care cei doi termeni nu sînt luaţi sub aspect individual, ci sînt consideraţi în sens generic. Propriu-zis, în acest raport, cum se poate constata, termenii de subiect şi obiect nu apar numai sub aspect gnoseologic, ci sînt înţeleşi, în primul rînd, deci în ordinea temeiului lor, sub aspect ontologic. Sub aspectul fiinţării. Aici subiectul se referă la genul uman, el este omenirea însăşi în întreaga istorie a universalităţii devenirii sale. Realul, deci, ca unitate subiect-obiect, nu este nici obiect în sine, dar nici subiect în sine, ci se dezvăluie ca rezultat — în înţeles ontologic — al umanizării lumii, ca praxis. In felul acesta, şi cultura, întrucît la dimensiunile praxis-ului subiectul şi obiectul sînt luaţi în sens ontologic, trebuie privită ca mod specific de a fi al acestui sens. Sau, altfel spus, cultura înseamnă sinteza de ordin axiologic — trecută prin sfera gnoseologicului — a relaţiei ontologice subiect-obiect. Prin urmare, modul specific de a fi al culturii se cere căutat în substanţa modalităţilor de însuşire a lumii de către om, în praxis-ul însuşi diferenţiat în funcţie de specificul respectivelor modalităţi.

Referitor la problema acestor modalităţi, se ştie că Marx le definea delimitîndu-le după criteriul corespondenţei — în ordinea sensului — dintre natura obiectului supus actului de însuşire de către om şi natura forţelor esenţiale ale omului capabile să realizeze actul însuşirii. Intre acestea, plecînd de la unitatea de sens a praxis-ului, el distinge: însuşirea practică (întreaga practică social-istorică, ce are cu nucleu activitatea economică), însuşirea teoretică (pe cale ştiinţifică), însuşirea religioasă (pe calea afectului fetişizat, deformată), însuşirea artistică (pe calea imaginii concret-sensibile) şi, în sfîrşit, însuşirea practic-spirituală (K. Marx şi Fr. Engels, Opere, vol. 13, p. 675). Aici, în cazul acestui context al lui Marx, în afară de modalitatea practică, pe de o parte, şi grupul modalităţilor ştiinţifică, religioasă şi artistică, pe de altă parte, Marx mai distinge încă o modalitate nouă, sui generis, cea practic-spirituală. Aşadar, se află conturate aici trei grupe de modalităţi: cea practică, cea spirituală (în care intră ştiinţificul, religiosul şi artisticul), şi alta practic-spirituală. Intre aceste grupe, ultima, întrucît apare distinctă, reprezintă, cred, sinteza primelor două. Ea a fost vizată de Marx în chip separat tocmai pentru a evidenţia pregnant faptul că primele două modalităţi nu au loc în paralelism, ci, dimpotrivă, în interacţiune, în fuziune. Există, deci, treceri neîntrerupte din sfera modalităţii practice în cea a spiritualului, şi reciproc. Or, lucrurile stînd astfel, înseamnă că, de fapt, dacă primele două modalităţi, prin evoluţia lor istorică şi socială, au condus la realizarea celei de a treia, care, într-un fel, apare ca punct final al acestora, pe de altă parte, acest punct final, la rîndul său, devine punct iniţial pentru primele. Modalitatea practic-spirituală, realizîndu-se ca sinteză între modalitatea practică şi cea spirituală, devine totodată temei al acestora. Cultura, desigur, îşi circumscrie conţinutul tocmai acestei sinteze, ea este miez al practic-spiritualului.

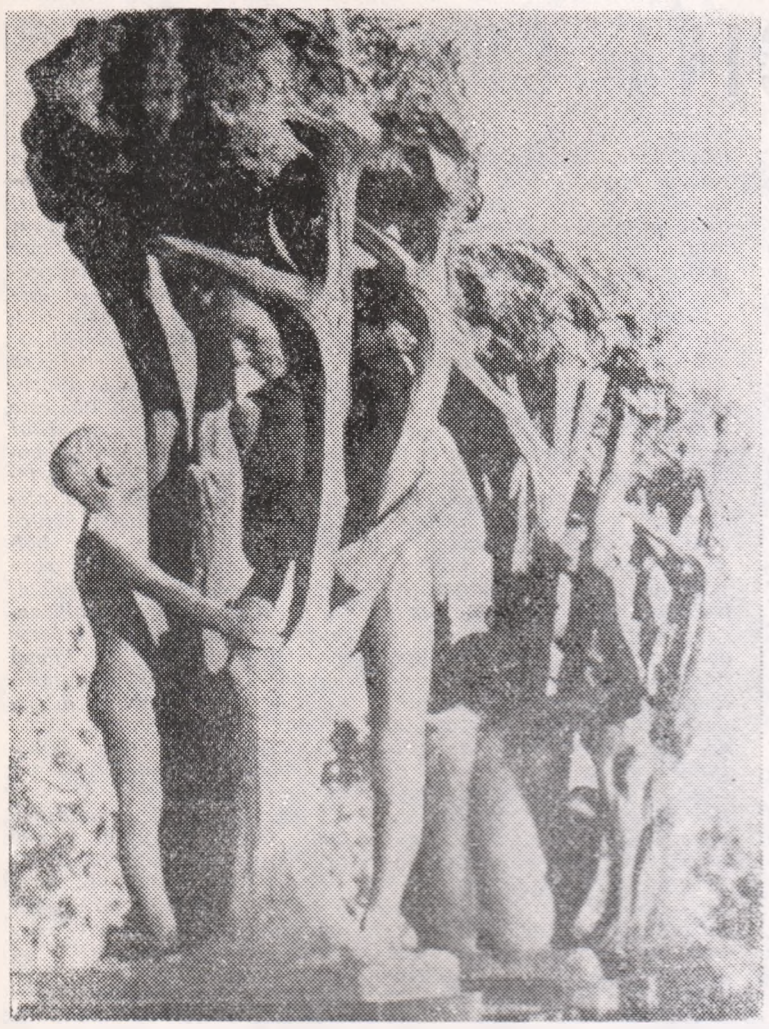
Definindu-se în acest sens, cultura îşi poate lumina clar însuşi raportul ei faţă de baza economică. Teza că „ideile politice, juridice şi celelalte reprezentări ideologice, precum şi acţiunile mijlocite (s.n.) de aceste idei derivă (s.n.) din faptele economice" implică, fără îndoială, complexitatea raportului dintre cultură şi baza economică, aşa cum apare aceasta în concepţia marxismului, şi necesită o înţelegere nuanţată (K. Marx şi Fr. Engels, Despre artă, vol. 1, Editura politică, Bucureşti, 1966, p. 95)

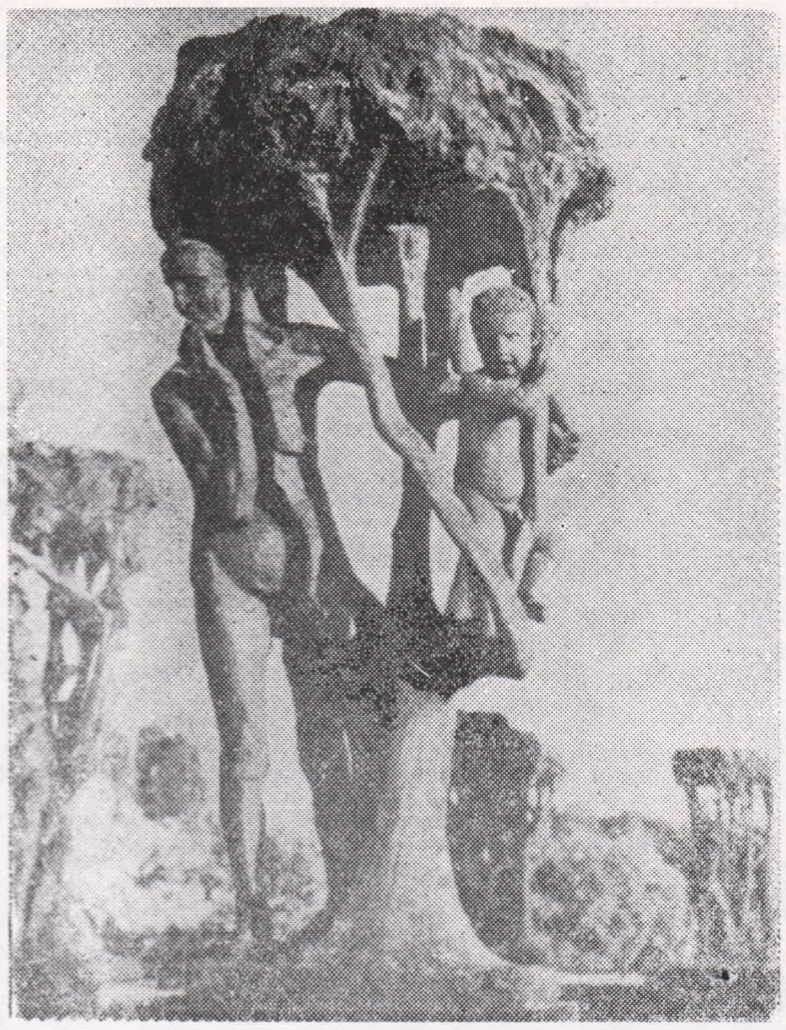
In primul rînd, aici se vorbeşte despre două lucruri — pe de o parte despre idei, pe de altă parte despre acţiunile mijlocite de aceste idei. Deci reprezentările ideologice se interpun între faptele economice şi totalitatea faptelor care încep dincolo de sfera economicului, care se deschid în domeniul propriu-zis al culturii. De aceea, între baza economică şi culturală, nu numai că există o reală mediere, dar chiar această mediere se prezintă în structurarea unui adevărat complex de paliere ale devenirii dialectice.

Evident, obiectivarea (structurarea materială şi cristalizarea spirituală) atît a ideilor şi sentimentelor corespunzătoare, cît şi a actelor de voinţă care le concretizează în valori culturale, constituie — ca realitate sui generis practic-spirituală —, cultura. Deci cultura, ca realitate nouă, ca sinteză de ordin axiologic — trecută prin sfera gnoseologicului — a relaţiei ontologice subiect-obiect, se raportează la baza economică, în ultim temei, sub aspectul condiţionării. Economicul, în felul acesta, determină faptul de cultură în măsura în care intervine actul creator care metamorfozează stilistic elementele de conştiinţă socială (idei, sentimente) în elemente propriu-zise ale culturii (valori culturale). Valori, adică sinteze de ordin axiologic între practic şi spiritual, laturi care funcţionează acum ca unitate de esenţă între realitate şi om prin actul creator al omului, act al obiectivării, act prin excelenţă stilistic. Dacă obiectivarea este act de materializare, de structurare materială prin stil, ea duce la forme de cultură materială. Dacă această obiectivare este act de cristalizare spirituală, de stilizare ideatică, ea duce la forme de cultură spirituală. Cultura, în felul acesta, se raportează mediat nu numai la baza economică, dar şi la conştiinţa socială, fiind mediată şi de aceasta din urmă de către factorul stil, factor ce permite metamorfozarea, în funcţie de specificul fiecărei ramuri a culturii, a faptelor de conştiinţă socială în valori de cultură. In al doilea rînd, cum arată clasicii materialismului dialectic şi istoric, acţiunile mijlocite de întreaga conştiinţă socială — acţiuni atît materiale cît şi spirituale —, deci conţinutul culturii însăşi ca modalitate practic-spirituală de sinteză axiologică a praxisului, se prezintă ca derivare din faptele economice. De asemenea, şi totalitatea ideilor care reflectă întreaga practică social-istorică, şi care se află relativ mai apropiate de bază decît cultura, se prezintă şi ele ca derivate. Derivată din bază, cultura are rol activ asupra ei. Teza că baza economică are rol determinant asupra culturii iar cultura rol activ asupra bazei necesită, de aceea, o legătură permanentă cu precizările făcute de clasici în scrisorile lor către I. Bloch, H. Starkenburg şi I. Schmidt. Ei precizau, după cum am văzut, că dezvoltarea politică, juridică, filozofică, religioasă, literară, artistică, se întemeiază pe dezvoltarea economică. „Dar toate acestea, specifică ei în continuare, acţionează totodată şi una asupra celeilalte, precum şi asupra bazei economice" (Despre artă, p. 95). Distincţia principală operată aici de clasici între baza economică şi formele de cultură, vedem că se aplică doar în sensul maximei generalităţi a raportului de determinare între ele. De asemenea, dincolo de generalitatea maximă a acestui raport, relaţiile dintre bază şi cultură sînt relative, de interferenţă şi, mai mult, uneori chiar de schimbare a poziţiei. Tocmai de aceea raportul dintre baza economică şi cultură nu se poate epuiza o dată cu afirmarea că un termen al raportului determină, iar celălalt este determinat, deoarece acest lucru nu înseamnă decît metoda de tratare a problemei, respectiv a raportului în cauză, dar nu şi tratarea propriu zisă a acestui raport. De la metoda de tratare pînă la tratarea însăşi, este necesar, desigur, să se realizeze demersul definirii esenţei culturii, a propriului ei conţinut, a specificului ei. Analiza raportului dintre cultură şi baza economică a conturat, la acest prim nivel al problemei, aspectul de geneză a culturii. Dar derivînd din economic şi mediată fiind de conştiinţa socială, cultura îşi dobîndeşte propria marcă a esenţei sale. De aceea, analiza raportului dintre cultură şi baza economică, la un alt nivel necesar al problemei, trimite la specificul însuşi al culturii.

VASILE CONSTANTINESCU

Interior de bibliotecă.





corespondenţă din OSLO de la INGER MELHUUS

VIGELAND ÎN PARCUL FROGNER

Vastul ansamblu sculptural, căruia Vigeland (1869—1943) i-a consacrat cea mai mare parte a vieţii sale de sculptor, constituie una din atracţiile oraşului Oslo. Aici, artistul a creat o gigantică operă în granit, bronz şi fier forjat, unică în genul ei — atît în ceea ce priveşte numărul statuilor, cît şi în aceea a suprafeţei impresionante a cadrului natural în care sînt plasate.

Încă din anul 1900, Vigeland s-a oferit să execute pentru oraşul Oslo o Fîntînă, pe baza unei eboşe înfăţişînd şase oameni ridicînd o cupă plină cu apă. Sculptorul nu şi-a asumat obligaţia realizării acestui proiect, dar cu toate acestea, continua să lucreze la el şi, în 1906, a expus un model la scara de o cincime: proiectul iniţial al Fîntînii constituia acum grupul central al unui bazin rectangular, cu 20 grupe de personaje şi arbori şi 66 basoreliefuri pe bordura bazinului. După o primire entuziastă din partea publicului şi a presei, s-a hotărît, în anul 1907, ca Fîntîna să fie construită în centrul oraşului Oslo. Mai tîrziu, în 1915 înainte de a fi terminat modelele statuilor şi sculpturilor pentru Fîntînă, Vigeland a avut ideea pentru o serie de sculpturi pe care dorea să le adauge Fîntînii. Şi din nou planurile i-au fost aprobate. Amplasamentul iniţial, care fusese fixat în centrul oraşului, a fost abandonat şi, după o largă dezbatere asupra noului loc de amplasare a ansamblului de sculpturi, a fost ales în 1924, existînd pînă astăzi, — parcul Frogner.

Sculpturile sînt dispuse în cinci grupuri care se succed de-a lungul unui ax de 850 metri, de la intrarea în monumentala magistrală Kirkevein spre est, pînă la „Roue de la Vie" („Roata vieţii") spre vest. „Intrarea" însăşi se compune din două pavilioane laterale, cu porţi din bronz ornate de basoreliefuri, şi gratii monumentale în fier forjat, cinci mari şi două foarte mici, avînd deasupra felinare înalte. Vigeland a plasat pe partea centrală a porţilor de fier dragoni şi reptile de talie mică, multe din ele legate prin cordoane de fier forjat, ansamblul remarcîndu-se printr-un profil complex. Porţile sînt caracterizate, în special, de un motiv ornamental riguros stilizat.

De la intrare, aleile conduc, din fiecare parte a întinsei peluze verzi, spre Pod, flancat, în fiecare unghi, de un grup în granit aşezat pe o coloană înaltă — trei dintre acestea înfăţişează un om luptînd cu o reptilă, simbol al forţelor nefaste; în cel de al patrulea, se poate vedea reptila sugrumînd o femeie. Pe parapetul Podului, Vigeland a plasat 58 grupuri în bronz: personaje de toate vîrstele, începînd cu „Le Petit Coléreux", şi sfîrşind cu bătrînii. Figuri calme, odihnind în sine, alternează cu altele — pline de dinamism, surprinse în mişcare impetuoasă. Toate grupurile sînt dăruite cu o bucurie de viaţă exuberantă — ca niciodată la Vigeland, — într-o formă ce rămîne naturalistă, dar simplificată, armonioasă. Bronzul de culoare închisă se detaşează perceptibil pe fondul vast, de un albastru clar al cerului. La un nivel inferior Podului, se situează Scuarul copiilor — de formă circulară, grupînd opt statui de bronz ce reprezintă diferite stadii ale copilăriei, începînd de la foetus — situat în centrul Scuarului, în poziţia stînd pe cap. Ideea construirii vaporaşului de pe lacul Frogner, pentru plimbarea copiilor în timpul verii, aparţine tot lui Vigeland, autorul însuşi al schiţei de proiect.

După ce se traversează Podul, se ajunge la Fîntîna ale cărei sculpturi le întrec în vechime pe toate celelalte aflate în parc. In mijlocul bazinului — un cerc de şase bărbaţi, văzuţi din spate, care se încordează cu o forţă impresionantă pentru a înălţa o cupolă colosală din care, vara, apa se revarsă, pentru a cădea spectaculos pe suprafaţa statuilor. Pe bordura bazinului, sculptorul a plasat 20 grupuri de personaje şi arbori împletiţi. E sugerat „arborele vieţii", creîndu-se un cadru romantic. Sculpturile sînt grupate, cîte cinci, în fiecare din cele patru unghiuri ale bazinului, potrivit celor patru vîrste ale omului. In grupul dinspre partea nordică, se poate vedea o mulţime diversă de copii care se joacă printre ramuri, apoi un băieţaş, suit în copac, ascultă tremurul vîntului în frunze; băieţii se caţără pe crengi, iar fetiţele şuşotesc. De fiecare parte a grupului reprezentînd tinereţea, se află o tînără şi un tînăr, gînditori, iar între ei sînt grupate trei cupluri simbolizînd dragostea. Următoarele cinci sculpturi relevă, şarjat, situaţii antagonice, conflictuale. O femeie, cu capul plecat melancolic, este aşezată pe un arbore de forma unui animal. Mai departe, se poate vedea o pereche aruncîndu-se cu capul înainte, de-a curmezişul arborelui, ale cărui ramuri răsucite îi reţin îmbrăţişaţi. Bătrînii se unesc, într-o manieră frapantă. cu cei mai tineri şi, în cel din urmă grup, moartea, reprezentată printr-un schelet, este aşezată pe ramurile arborelui. Formal, aceste grupuri constituie sfîrşitul naturalismului pătrunzător al lui Vigeland, cu un vibrant joc în structura suprafeţei. Şaizeci de basoreliefuri ornamentează marginea bazinului, reluînd, simbolic, ciclul vieţii — prin grupurile de arbori şi personaje.

Imprejurul, Fîntînii, un mozaic de granit negru şi alb formează un Labirint a cărui lungime este de aproximativ 3.000 metri. Labirintul, cu intrarea şi ieşirea sa, completează, într-o manieră perfect coerentă, lumea sculpturilor Fîntînilor. El poate fi înţeles, metaforic, ca simbol al drumului vieţii, cu toate meandrele sale.

Terenul urcă acum în pantă abruptă. După ce se va fi trecut peste trei terase, se atinge platoul superior, al cărui „Monolit", un obelisc înalt de 17 metri, sculptat într-un singur bloc de granit, marchează punctul culminant; e situat în centrul unei scări de formă circulară, avînd 36 grupuri de granit plasate, în raze convergente, pe trepte. Intocmai ca în cazul Fîntînii, tema centrală o constituie, fără îndoială, acelaşi ciclu al vieţii: pe treapta cea mai înaltă, grupuri de copii sînt aşezate deasupra unui grup de cadavre şi, între aceste extremităţi ale vieţii, umanitatea este reprezentată în toate situaţiile proprii speciei umane. Un bărbat şi o femeie sînt aşezaţi unul în faţa celuilalt, iar între ei — un copil; un tată îşi pedepseşte copilul; băieţi tineri se luptă, formînd o mulţime în mişcare; un bărbat şi o fată tînără se îndepărtează brusc unul de celălalt, înspăimîntaţi, un bătrîn, stînd jos, strînge puternic în braţe o femeie la fel de bătrînă. Stilul statuilor care au fost realizate între anii 1915—1936 se diferenţiază sensibil. In cele mai vechi, figurile au forme extrem de planturoase, maniera e extrem de simplificată, iar compoziţia — aproape în semicerc; în următoarele, personajele se rafinează, formele cîştigă în detaliu, iar compoziţia devine mai complexă. In cazul a numeroase grupuri, se recaută o adaptare în planul general.

Vigeland a declarat că aceste grupuri de granit reprezintă viaţa, pe cînd Monolitul, sau Coloana — cum îi plăcea s-o numească —, face parte din lumea imaginaţiei. Ea poate fi caracterizată drept un intermediar între o sculptură în relief şi un basorelief. Pe toată suprafaţa sa, de la baza soclului pînă în vîrf, piatra îmbracă fiinţe umane de toate vîrstele (un număr de 121 figuri), urcînd în spirală împrejurul coloanei, într-o mişcare ondulată. Primele eboşe datează din 1919. Un model în mărime naturală a fost terminat între anii 1924 şi 1925, în atelierul de la Frogner, dar realizarea lui va cere un timp mult mai îndelungat: trei sculptori au lucrat vreme de 15 ani pentru a transfera modelul de gips în granit dur şi remarcabil prin claritate al regiunii Iddefjord. Monolitul nu se lasă înţeles, interpretat, la fel de uşor ca modelele de piatră ce-l înconjoară. E posibil ca aceasta să fie ideea marelui basorelief „Invierea", înalt de 900 metri (aflat la muzeul Vigeland), pe care Vigeland a reluat-o în Monolit.

Opt porţi de fier lucrate artistic împrejmuiesc platoul pe care se află Monolitul. In fierul forjat sînt conturate siluete umane, cu muşchii, toracele, cutele dermei, părul fidel desenate. In această artă a suprafeţei pur plane, Vigeland a reuşit, totuşi, să redea în profunzime mişcarea şi elanul. Porţile au fost forjate în cursul anului 1930, aducîndu-se astfel un aport original şi nou la opera lui Vigeland. Ansamblul de sculpturi se termină. înspre apus, cu „Roata vieţii" (1934), un grup de dimensiuni colosale, în formă circulară, întruchipînd patru adulţi şi trei copii. Priviţi în ansamblu, par a fi în rotaţie. Mişcarea compoziţiei simbolizează ciclul etern al vieţii.

Planul riguros al parcului, cu marele ax traversînd ansamblul, a fost realizat la începutul anului 1920, cînd clasicismul baroc se apropia de apogeu. Sînt numeroşi cei care consideră, astăzi, că sculpturile ar fi fost puse mai bine în valoare dacă maniera dispunerii lor ar fi fost alta, mai dispersată. Dar, după toate aparenţele, pentru Vigeland a fost esenţial modul în care a plasat sculpturile; astfel grupate, ele sugerează varietatea, pluralitatea vieţii umane, sculpturile completîndu-se reciproc, prin formă sau semnificaţie.

Infăţişarea universului uman — oamenii, cu vîrstele şi sentimentele lor — iată raţiunea operei lui Vigeland. Ceea ce Vigeland a dorit să exprime, mai întîi şi mai presus de orice, rămîne să vorbească şi din declaraţiile sale: **„Obişnuitul** constituie tot ce este mai elevat în artă şi poezie" sau: „Se va demoda, vreodată, **obişnuitul ?".**

Traducere de

DOINA FLOREA

comentar

„RĂZBOIUL TEXTILELOR"

De ce nu s-a semnat „tratatul de pace" în „războiul textilelor" — iată tema mult discutată în presa din ţările antrenate în acest conflict, după eşecul recentelor convorbiri japono-americane de la Washington. Cele două delegaţii s-au despărţit fără să ajungă la o înţelegere. Dezacordul lor a deschis însă lumii dosarul problemei textilelor care a început să depăşească cadrul celor două ţări, punînd în discuţie unele principii după care se conduce comerţul mondial astăzi.

Administraţia Nixon este supusă, în domeniul comerţului exterior, presiunilor industriei textile americane, care se consideră ameninţată de importurile din străinătate şi doreşte introducerea de cote restrictive asupra acestora. Guvernul american ar dori să obţină acest lucru cerînd exportatorilor din restul lumii să-şi restrîngă voluntar exporturile în S.U.A. La bumbac exista o asemenea autorestricţie a exporturilor încă din 1962; acum această măsură se cere a fi extinsă şi la lînă şi la fibre sintetice. Fabricanţii americani se consideră în primul rînd ameninţaţi de concurenţa japoneză şi de aceea doresc s-o restrîngă. Se pune întrebarea: de ce ?

Japonia, beneficiind de un foarte scăzut preţ al forţei de muncă şi de o tehnică avansată în industria textilelor, deţine supremaţia pe piaţa americană a textilelor, concurînd cu mare succes produsele autohtone. In ultimii 5 ani exporturile japone în S.U.A. au sporit de aproape 3 ori. Textiliştii americani se plîng de faptul că au fost nevoiţi să închidă numeroase fabrici, să se mulţumească cu profituri minime şi să-şi reducă în mod considerabil investiţiile. De aceea, ei au cerut administraţiei americane să întreprindă măsuri energice în această direcţie.

Timp de un an, au fost purtate tratative, între Washington şi Tokio, la diferite nivele guvernamentale, dar de fiecare dată ele nu s-au încheiat cu rezultate pozitive. Stans, secretarul de stat american pentru comerţ a căutat, timp de cîteva luni, să convingă pe japonezi să accepte stabilirea unor contingente „voluntare" pe termen lung (5 ani) în exporturile lor de textile în S.U.A., dar japonezii au refuzat. Ei au fost în schimb de acord cu stabilirea unui moratoriu de un an, în cadrul căruia livrările de textile japoneze în S.U.A. ar fi limitate la un nivel ceva mai ridicat decît cel din 1969. Dar, pentru a avea şanse de succes, negocierile trebuie să privească dincolo de următoarele 12 luni. S.U.A., ar trebui să ofere Japoniei, precum şi altor producători străini, şansa de a concura pentru vînzări masive în S.U.A., pe măsura ce piaţa americană de textile se extinde. Moratoriul ar oferi un răgaz pentru găsirea unei soluţii pe plan mondial.

Întrucît negocierile au eşuat fără şansă de a fi reluate în curînd, există destule posibilităţi de a se vota în congresul american legi care să impună restricţii severe la importurile de textile şi la alte produse. Ceea ce împiedică dezvoltarea comerţului mondial. De altfel în acest conflict sînt angajate şi Anglia, Franţa şi R.F.G., iar balanţa de plăţi externe a S.U.A. cu aceste ţări se înrăutăţeşte continuu. Japonia consideră că slăbirea competitivităţii industriilor americane are o mai mică legătură cu restricţiile la import care, la rîndul lor, vor avea o influenţă negativă asupra ansamblului comerţului internaţional. Există realitatea că balanţa comercială dintre Japonia şi S.U.A. este cu circa 1,4 miliarde dolari în favoarea primei.

Ziarul „New York Times" arăta că „impunerea unor astfel de cote la exporturile în S.U.A. de produse textile sau a oricăror altor produse va fi considerată ca o acţiune ce ar încuraja cererile pentru escaladarea măsurilor protecţioniste atît în Statele Unite cît şi în străinătate". In plus, asemenea măsuri restrictive — în cazul în care ele ar fi hotărîte de Congres — ar duce la slăbirea poziţiei S.U.A. în negocierile privind stabilirea unei politici de import mai liberale a ţărilor Pieţei comune faţă de produsele agricole americane. Mai mult, o astfel de măsură ar constitui o violare a prevederilor G.A.T.T., care stipulează că, în cazul ivirii unor asemenea diferende, ele trebuie discutate în cadrul G.A.T.T., pentru a se încerca realizarea unui acord în concordanţă cu principiul cooperării comerciale internaţionale. In acelaşi timp, partizanii liberalizării politicii comerciale consideră aprobarea de către Camera Reprezentanţilor a proiectului de lege care prevede stabilirea pentru ţările exportatoare de textile în S.U.A. a unor cote de export egale cu cele din anii 1967—1968, drept o „lovitură directă dată tendinţelor pozitive ce se manifestă pe scara mondială în direcţia desfiinţării barierelor vamale şi abolirii practicilor discriminatorii în domeniul comerţului internaţional".

Acestea fiind coordonatele problemei, încheierea păcii în „războiul textilelor", cu alte cuvinte găsirea unor soluţii convenabile, are o mare importanţă, căci este în joc înlocuirea reguliilor comerţului internaţional liber prin restricţii şi represalii economice.

RADU SIMIONESCU

cronica

săptămînal politic, social, cultural

Colegiul de redacţie:

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

Prezentare grafică
VALER MITRU

Redacţia şi administraţia: — Casa Presei — Str. V. Alecsandri nr. 8 — telefoane: 15677—15647

Tiparul: Intreprinderea Poligrafică Iaşi—str. V. Alecsandri, nr. 8