Proletari din toate țările, uniți-vă!

05
C90

cronica

SĂPTĂMÎNAL POLITIC-SOCIAL-CULTURAL • ANUL VI • Nr. 2 (257) • SÎMBĂTĂ 9 I 1971 • 12 PAGINI 1 LEU

ANUL 50

În contextul devenirii patriei noastre, cînd întregul nostru popor își definește activitatea în ordinea unei afirmări esențial creatoare, fiecare început de an are valoarea unei deschideri a ființării: prag al încheierii unei sinteze și al intrării într-o sinteză nouă, prag generator de sentimentul rotund al împlinirii și de luciditatea dăruirii unor viitoare izbînzi ce-și așteaptă respirația vieții, tensiunea înnobilării în acte de rezonanță umană cu o încărcătură de sens structurată pe măsura timpului istoric pe care îl trăim.

Aripă de gînd iluminat lăuntric de zbor, ființa oricăruia dintre noi, ca om al cetății, află în substanța acestei treceri din sfera lui este în universul lui trebuie să fie înțelesul adînc, cu valoare de temei filozofic și practic, al esenței sale ca parte de sens din sensul general al societății. Iar din această perspectivă, comuniunea de sens în miezul societății implică, pentru persoana oricărui om, obiectiv, valențe noi și profunde. Deschiderea societății noastre în orizontul anului 50 este dimensionată de semnificația unor evenimente deosebite: an început al noului cincinal și an sărbătoare a jumătate de veac de existență a P.C.R. Iar sub semnul acestei generoase coincidențe, pe care conștiința tuturor oamenilor muncii o înscrie organic și se luminează intim de flacăra ei, cînd țara înseamnă patrie socialistă luminată de sine, trăim sentimentul plenar că în viața întregului popor și a fiecăruia dintre noi a început un an aparte de eforturi și inițiative creatoare. Un an aparte, deoarece realizarea cu succes a sarcinilor prevăzute solicită ridicarea nivelului calitativ al întregii noastre activități.

Obiectivele majore ale făuririi societății socialiste multilateral dezvoltate, fundamentate de cel de-al X-lea Congres al Partidului și redimensionate de o serie de documente recente, evidențiază programul unei puternice dezvoltări a țării în perioada următoare, care prevede ridicarea pe trepte superioare a întregii activități de construcție socialistă din România. Profund pătrunși de adevărul că un rol important în această direcție îl capătă omul, sîntem conștienți că etapa actuală de dezvoltare a societății noastre socialiste, marcată în aceste zile de actul deschiderii în anul dintîi al noului cincinal, nu se limitează doar să amplifice cantitativ toate realizările de pînă acum, nu-și propune doar să perfecționeze înfăptuirile anterioare, ci trebuie să însemne, în esență, sumum de sens integrator de viabile schimbări în ordinea calitativului. Pe linia acestui imperativ, de maxim efort dar și sublim în substanța lui, pentru persoana oricărui cetățean al patriei munca nu înseamnă doar un mai mult și mai bine, ci, avînd tocmai un asemenea temei, ea necesită, ca act creator, un alt fel al desfășurării activității, care să fie corespunzător celor mai înaintate, mai raționale și mai eficiente mijloace și metode de lucru, astfel încît obținerea celor mai înalte randamente posibile să devină în orice domeniu deviză supremă.

În fața noastră, cu ample și profunde valențe ale împlinirii, viitorul ne deschide intrarea în tensiunea interioară a coordonatelor sale. Iar în acest sens, la început de an 50, cînd tot ceea ce ne putem dori este ca nimic să nu se irosească, încît nici un angajament să nu fie uitat, încercăm certitudinea gîndului că, măsurii supreme a cadrului de realizare creatoare oferit de societate, fiecare dintre noi trebuie să-i răspundă cu propria măsură a afirmării sale valorice.

CRONICA

165923

ION ANTONICĂ: „Portret"

Noaptea și munții

Noaptea și munții mă ajută,
Se fac înalți pînă dispar,
Se trag în sus, în cochilie,
Își deslipesc de pe pămînt
Burțile lor de melci, furiș.
Totu-n tăcere.
Eu îi simt că au plecat
Doar după strigătul spre tine
Pe care nu îl mai izbesc,
Și nu se mai întoarce,
Și merge lung,
Și îl aud
Cum negăsindu-te dispare
Într-o suavă disperare,
Și-atuncea mai ascult un timp
Aerul cum se dă în lături
Să-i facă drum,
Ca și cum încă n-a murit.
Munții mai stau în cer o vreme,
Apoi dezamăgiți coboară
Știind că iar nu te-am găsit.

Nu ni s-a dat

Nu ni s-a dat
Numai un singur soare
Care se-ntunecă
În spre toamnă treptat,
Ci ducem, covîrșiți de greutatea lor,
Doi sori pe care
Nu-i putem vedea deodat —
Unul ne strigă să intrăm,
Celălalt ne face semn să ne ridicăm,
Să plecăm,
Unul își urcă fanatic
Spaima de-a nu fi oprit,
Celălalt coboară ușor,
Invincibil, către sfîrșit,
Unul ne veghează creșterea,
Celălalt scăderea,
Unul luminează ca focul,
Celălalt ca mierea,
Și soarele acesta de pe urmă
Ne-arată drumul și ni-l face blînd,
În noapte ca-n țărînă scurmă
Cuib dulce morții legănînd...

ANA BLANDIANA

UMANISMUL ARTEI

Biblioteca Municipiului Deva
SALA DE LECTURĂ

Proporțiile și răsunetul puternic al discuțiilor generate de problemele artei moderne, discuții prilejuite adeseori de ceea ce încă de multă vreme, se consideră a fi simptomele unui fenomen de criză, au avut darul, printre altele, de a pune în lumină faptul că domeniul acestei activități nu se limitează la cadrul de acțiune al principiilor estetice. Fundamentele ei spirituale sînt de o natură mai complexă. Dacă prin anumite manifestări poate produce uneori impresia de sterilitate sau dezordine, aceasta se datorește în bună parte unei carențe morale care privește planul relațiilor dintre artistul creator și marea realitate a umanității. Forței de iradiație spirituală, acelui suflu generos de care sînt străbătute marile creațiuni ale artei pare a i se fi substituit uneori, în ciuda pretențiilor afișate, efectele sterile și steri'izante ale unei atitudini de izolare, de claustrare într-un univers abscons, impenetrabil, ceea ce poate insemna mandarinat intelectual, sau pur și simplu, neputință de realizare.

In aceste imprejurări, arta pare a se goli de substanță, abdicind de la menirea ei esențială, aceea de a mijloci comunicarea dintre eu și lume, dintre personal și universal, derogind prin însăși acest fapt de la legile fundamentale ale spiritului uman.

★

Cine spune societate, civilizație, se gîndește nu la un conglomerat de indivizi, la o juxtapunere de euri individuale, nici numai la un ansamblu de mijloace prin care oamenii acționează asupra naturii pentru a-și spori confortul material; ci, în primul rînd, la realitatea unei spiritualități superioare, constînd într-un fenomen de solidaritate, de convergență și comuniune creatoare a conștiințelor.

Știința poate realiza mult în această direcție, căci fecunditatea ei nu se rezumă la aplicațiunile posibile în sfera vieții practice. Dar în absența unei motivații morale superioare, ea poate deveni o armă cu două tăiușuri, capabilă de a se întoarce împotriva propriului ei creator.

Resursele artei sînt nelimitate. Expresie supremă a echilibrului și armoniei spre care tinde ființa noastră spirituală, frumosul întruchipat în opera de artă e un ferment de innobilare sufletească, de umanizare și comuniune morală, înălțînd eul uman, detasindu-l de acele impulsuri și preocupări ce țin de individualitatea biologică și egocentrică, pentru a-l orienta spre o lume de valori superioare.

Ideea de depășire și implinire spirituală corespunde la ceea ce pe plan istoric reprezintă valorile civilizației. Singură ființa umană are simțul ierarhiilor morale, conștiința distincției dintre bine și rău, a existenței unor valori superioare în fața cărora egoismul și interesul personal trebuie să cedeze. Dar pentru a progresa în această direcție nu e suficient ca omul să învingă acele piedici pe care materia le opune dezvoltării sale; ci, nu într-o mai mică măsură, e necesar ca el să se izoleze de servituțile create de propria lui natură, de individualismul și orgoliul nemăsurat, cu toate consecințele lor funeste pe planul comunicării sociale. Contemplarea creațiilor de artă, exercițiul conștiinței estetice, constituie un reazim de prim ordin în efortul ce tinde spre cunoaștere și depășire de sine. Această imanență a frumosului în conștiință, a cărei forță de seducție era recunoscută de teologul Malebranche cu un sentiment de îngrijorare, văzînd în ea primejdia de a-l abate de la viziunea divinității, nu înseamnă de fapt decît prezența umanității în om, sau altfel spus, trecerea de la o prezență exterioară la una interioară, grație căreia poate fi depășit egoismul și ceea ce înseamnă formalism în relațiile vieții sociale.

Vom recunoaște în acest caz eficiența morală a artei, a artei veritabile, forța ei de iradiație etică, chiar în absența unei intenționalități conștiente, sistematice, în această direcție. Ea se traduce în conștiința celui care o contemplă în impresia că ar fi transportat într-o lume superioară, reală și ireală în același timp, produs al imaginației, oglindind însă și mijlocind legătura funciară dintre eul individual și umanitate. „Insensé qui crois que tu n'es pas moi" — spunea Victor Hugo.

In efuziunile sale cele mai înaripate și mai pline de lirism, în confesiunea cea mai personală, artistul este de fapt un interpret și mijlocitor al legăturii dintre individ și umanitate, sporind numărul sentimentelor comunicabile, îmbogățind patrimoniul valorilor de cultură cu opere care fac să vibreze conștiințele la unison. Poporul grec a avut intuiția profundă a acestei eficacități morale a artei, atunci cînd cerea poemelor homerice să-l învețe a se cunoaște pe sine și a se fortifica sufletește.

ERNEST STERE

(Urmare în pag. 10)

jurnal

AMĂGITOAREA ZĂPADĂ

Iarna, îmi amintesc uneori de el. Cînd ninge, cînd totul se acoperă sub albul ei amăgitor, mă întorc la cabana aceea singuratică unde ne adunaserăm atunci, în primul an după absolvirea facultății. Era însoțit de prietena lui, o ființă periculos de frumoasă cu care părea că se mîndrește ca vechii proprietari, cu caii lor. Ne adunam cu toții într-un fel de salon și ne petreceam serile ascultînd muzică și pălăvrăgind. De fapt, dacă îmi amintesc bine, aproape că vorbea numai el și fata, aceasta din urmă susținîndu-i ideile lansate cu o clipă mai înainte. Vorbea frumos, avea un aer de timid și de singuratic și părea că nu face caz de cultura lui temeinică, cum se spune clasică. Era centrul acelor întîlniri de seară, totul pleca de la el și se întorcea la el, ne captase prin nu știu ce farmec numai al lui. Eram invidios și i-am găsit repede defecte, mai ales că purta niște ochelari oribili, din aceia prin a căror lentile nu se văd ochii, ci totul se răsfrînge ca într-o oglindă. Îi purta și seara și vedeam în oglinda lor cînd chipul feței de lîngă el, cînd fumul țigării descriind ciudate forme. Cu toate acestea el rămînea tot centrul atenției noastre, un fel de amfitrion improvizat în cabana aceea singuratică.

Într-una din seri, cînd am coborît în salon, i-am găsit prezenți pe toți, nemișcați în fotoliile comode. Nu aprinseseră lumina și tăceau. În schimb, cum aveam să aflu îndată, el dăduse perdeaua la o parte și prin fereastra enormă se vedea frumusețea cerului, cu luna care plutea desprinzîndu-se mereu din valuri de nori. Zăpada de afară strecura asupra noastră o ciudată lumină. N-am putut s-o sufăr și m-am ridicat, am întins mîna spre comutatorul electric. Atunci s-a ridicat și el, aproape țipînd: eram un nesimțitor, o noapte ca aceea nu se putea reduce la proporțiile unui pătrat negru de fereastră! Am stins iar lumina și m-am așezat și eu în fotoliul liber. După cîteva clipe de tăcere am auzit-o pe fată oftînd sau căscînd, apoi el a început să vorbească: despre puritatea zăpezii, despre albul ei, mai ales, și necesitatea noastră de purificare! Tot ce știa, tot ce-adunase de prin cărți ne era servit încet, cu tact, încît totul părea firesc, sublim. Îmi părea rău că mă comportasem ca un intrus, că încercasem să știu ceea ce el construia acum; despre albul zăpezii pur, despre autopurificarea noastră permanentă, despre tăria omului și... Nu știu de ce, dar atunci, pentru prima dată, mi s-a părut că sînt prădat, că cineva îmi întorcea nu buzunarele pe dos, ci sufletul. El avea dreptate, era nemaipomenit de om, iar eu îl ascultam aproape cu pioșenie ca și ceilalți. Numai fata, prietena lui, ofta sau căsca între cuvintele lui, sau strecura și ea cîte unul, menit să ne dovedească încă o dată în plus cîtă dreptate avea prietenul ei.

Am aflat acum, cu totul întîmplător că omul acela, atunci atît de tînăr, s-a ratat. Și nu-i vorba de-o ratare, să spunem pretențioasă, că și-ar fi închipuit la un moment dat că are vreun talent cu totul ieșit din comun și... Adică o ratare, s-o admitem, frumoasă, ci o ratare pedestră, de canalie.

Iarna, în vecinătatea zăpezii, a albului ei pur, îmi aduc aminte de cunoștința mea întîmplătoare, dintr-o vacanță, la o cabană singuratică. Și nu numai de ea. Pentru că mulți mi-au ținut (nu numai mie) atîtea predici înălțătoare, ca apoi să aflu că în sufletul lor ningea cu pene de corb...

CORNELIU ȘTEFANACHE

ANIVERSARE

O zi de noiembrie 1923. O sală din universitatea ieșeană, în care se ține o lucrare de seminar: *„Monografie asistei Ungureni"*. Autorul: Eugen Neculau, student în anul al III-lea la Filosofia. Conducătorul seminarului: profesorul de sociologie, Petre Andrei.

Acea dimineață de noiembrie a dus la destrămarea, treptată și anevoioasă, a unui lung trecut a douăsprezece ani. Astfel s-a născut o operă de educație a adultului rural, prin „Cămintul cultural" (1937) și „Universitatea populară" (1935) din Ungureni. Studentul devine profesor, doctor în pedagogie și președintele acestor noi instituții. Astăzi împlinește vîrsta de 70 de ani.

Despre viața acestor instituții s-a scris. Mentorul nostru, Mihail Sadoveanu a semnat articole prin care semnalează inițiativa și strădunța „idealiștilor" de la Ungureni, în frunte cu profesorul Eugen Neculau, care „cu îndîrjire și o statornicie pe care — scrie marele nostru prozator — nu o putem lăuda îndestul, se devotează unei opere nobile, deschizînd drum nou tuturor celor care vor ei slujească aproapele lor". Din rîndurile lui Sadoveanu se desprinde nu numai un elogiu adresat unui „frate", ci și un apel, un strigăt de bătălie adresat celor ce se întîmplînd. „Cum îndrăznești dumneata, Eugen Neculau, să strici rînduielile!" — exclamă maestrul.

Noi știm astăzi că aceste „rînduieli" au fost dărîmate cu mari jertfe și cu imens curaj. Cu 33 de ani în urmă scriam despre Eugen Neculau.. „El nu și-a expus idealurile la tarabă politică, nu și-a transformat convingerile în monedă sunătoare, nici suferințele personale în resentimente și truda în reclamă".

Activitatea de la Ungureni s-a îndreptat în două direcții corelate: una *educativă*, pentru ridicarea adultului rural pe toate *planurile* și alta spre cunoașterea *sociologică* a realității rurale. Acțiunea educativă a fost integrală. S-au efectuat peste patru mii de întruniri culturale, conferințe, șezători, serbări școlare, teatru popular, spectacole cinematografice, auditii de radio, cursuri și competiții. Prin anexele cooperatiste ale Universității: Banca, Cooperativa mixtă, Obștea agricolă, (cu statia de mașini agricole, printre care și un tractor), s-au realizat operații aproape în toate sectoarele economice: credit, aprovizionare și consum, desfacere, valorificare.

Dar esențialul nu a constat în numărul de întruniri, conferințe sau șezători. Transformarea se făcea în imprimarea unei direcții culturale și economice, în crearea unei noi mentalități, a unei noi scări de valori în spiritul satului. Pasul făcut era, sub acest raport, notabil.

Secretul reușitei? În cîteva cuvinte: prestigiu moral și științific, dobîndit prin pricepere, metodă științifică și, înainte de toate, prin pasiune și devotament. Toate serviciile conducerii în slujba Căminului și Universității, timp de 21 de ani, au fost prestate *onorific*.

După o perioadă de înflorire (1936—1940) urmează una de stagnare (timpul războiului) și, în 1948, autodizolvarea Universității, rămînînd doar Banca populară și Cooperativa de consum și aprovizionare. Printr-o decizie a zilelor de azi, Universitatea din Ungureni renaște, într-un context grandios, a 2706 comune cu Cămine culturale și 56 Universități populare la țară.

Principiile acestei reînnoiri sînt formulate de tovarășul Nicolae Ceaușescu, la Congresul al X-lea al Partidului Comunist Român: *„Țărănimea noastră și-a dovedit în anii socialismului trăinicia și priceperea, capacitatea de a introduce cuceririle științei moderne în producția agricolă, de a gospodări mai bine unitățile agricole socialiste, de a asigura progresul satului românesc"*.

„Progresul satului românesc". Progres înseamnă restructurare actuală a trecutului viabil în perspectiva viitorului previzibil. Universitatea populară de azi din Ungureni renaște din cenușa celei de ieri și va funcționa pe terenul cultivat de echipa lui Eugen Neculau, folosind experiența acesteia, perfecționînd metodele ei și ale altor instituții similare. Metodei de persuasiune și de contact afectiv, direct, se suprapune metoda convingerii intelectuale și științifice. Educația adultului și tineretului rural a devenit astăzi una din problemele centrale ale unui complex de științe (pedagogia, psihologia socială, sociologia, culturologia) și ale unui mare număr de instituții.

Eugen Neculau are dreptul să fie mulțumit. Împlinirea de către fostul președinte a vîrstei de 70 de ani merită să fie cinstită. Din opera sa se vor adăpa generații tinere, actualitatea străduințelor sale de pionier al educației adultului rural rămîne nealterată, iar făclia pasiunii sale puse în slujba satului se transmite mai departe, din ce în ce mai vie, de către tinerii care ne urmează. E o operă în fața căreia am dori *să rostim vorbele lui Horațiu: Exegi monumentum aere perennius*. Mai durabil decît bronzul!

VASILE PAVELCU

PREMII, PREMII, PREMII...

Inițiativa Comitetului de Stat pentru cultură și artă de a acorda premii pe 1970 unor spectacole cu piese românești contemporane ni se pare mai mult decît salutară. Ultimele zile ale anului care s-a încheiat ne-a adus și numele multașteptaților laureați! Teatrul Național „I. L. Caragiale" pentru spectacolul cu piesa *Camera de alături* de Paul Everac și Teatrul de stat din Arad „pentru activitate deosebită în stimularea dramaturgiei originale".

A mai primit un premiu dramaturgul Al. Popescu.

Felicitîndu-i sincer pe fericiții cîștigători ai premiilor respective, nu ne putem însă declara mulțumiți de hotărîrea juriului (încă necunoscut) care, cel puțin în cazul „activității deosebite în stimularea dramaturgiei originale" pe 1970 a dat dovadă de un curios fenomen de cecitate, față de Naționalul ieșean.

Ne gîndim la faptul, că, în anul ce a trecut, la Iași au fost prezentate nu mai puțin de 7 (șapte) premiere pe țară. Nu știm dacă vreun alt teatru din România poate înscrie în palmaresul său atîtea premiere cu piese românești contemporane. (La care se adaugă evidentul succes de public cu reluarea, după aproape 40 de ani a *Catiheților de la Humulești* de I. I. Mironescu după „Amintirile" lui Ion Creangă).

Cît privește, seriozitatea, competența și curajul cu care Naționalul din Iași a abordat problema dramaturgiei contemporane aceasta se vede și din faptul că *Tango la Nisa* de M. R. Iacoban a fost preluată în stagiunea trecută precum și în această stagiune de șapte teatre din țară (dintre care trei naționale), iar *Duetul* lui Andi Andrieș de patru teatre. Chiar o dramatizare după *Minunile Sfîntului Sisoe* a fost pusă în scenă și la Teatrul de Stat din Petroșani.

Evident, o listă a acestor premiere se află și în posesia Direcției teatrelor. E adevărat, o listă numai, pentru că, după informațiile noastre, nici un salariat al acestei direcții nu a fost prezent, la aceste spectacole, spectacole la care, din fericire însă, au participat înalte personalități ale vieții noastre politice și culturale.

Așadar, ne aflăm în fața unei flagrante lipse de obiectivitate din partea unui juriu anonim care, în mod categoric nu a cunoscut situația reală pe întreg anul 1970.

BELETRISTICĂ OCAZIONALĂ

Parcă nici cînd, ca în acest prag de nou an, n-am fost asaltați de atîtea almanahuri și suplimente, în general de beletristică ocazionată, se pare, foarte căutată în zilele hărăzite deconectării. De tentația unor asemenea producții ad-hoc n-au scăpat nici unele ziare județene. De pildă, ziarul „Cronica sătmăreană" ne-a oferit sub titlul „Geneze" un supliment surprinzător de bogat în pagini și variat, mai ales variat, o adevărată revistă pentru toți, ce-și propune, în primul rînd, cum era și firesc, să oglindească aspecte ale activității social-politice și cultural-artistice din această parte a țării.

Numai că, ambiționînd a umple cu orice preț 24 de pagini mari (de ce două duzini cînd una era prea deajuns?), redacția a fost nevoită să toarne în sac și altceva decît făină. Adică, lîngă un serios studiu despre „Coordonate ale urbanizării" sau un articol la obiect cum e „Un viu și emoționant dialog", lîngă destule contribuții merituoase pe care nu le mai subliniem, a obligat pe sătmăreni să-l parodieze (și ei!) pe Fănuș Neagu în ipostaza de cronicar sportiv („Să-mi moară toți dușmanii nevaccinați"), ba încă și mai rău, să publice epigrame atît de... usturătoare ca cea prin care e „desființat" volumul „Poemul fără flăcări" de G. Georgescu (!!): „O spun fără ezitări, Cum poți s-o faci la bucurie: O ți poemul fără flăcări, Dar este plin cu... poezie".

Să o recunoaștem: cam tristă situație, mai ales că luate de val, chiar unele condeie consacrate (în cazul de față Lucia Demetrius) se produce cu jurnale de călătorie împănate cu subtile filozofări de tipul: „Așa îi e dat călătorului să plece flămînd de frumuseți îndepărtate, să le vadă, să le soarbă și să se îmbogățească prin ele".

SOCIOLOGIE ȘI PRODUCȚIE

Trebuie remarcată în mod deosebit inițiativa *Centrului de Sociologie* de la Universitatea „Al. I. Cuza", de a încheia contracte cu întreprinderi, instituții și alte organizații socialiste pentru efectuarea de anchete sociale și diverse alte cercetări referitoare la problemele de organizare, conducere, relații interpersonale specifice locului de muncă etc. Este, în sfîrșit, timpul ca preocupările legate de viața colectivelor de muncă să fie în cît mai largă măsură scoase de sub imperiul empirismului pentru că dezvoltarea activității industriale, implicînd concentrări de mijloace și forță de muncă, pretinde o organizare modernă cît mai sistematică, științific condusă. Rezultatele obținute pînă în prezent, în diverse unități din țară, permit să se tragă concluzii din cele mai favorabile. Totul este ca și factorii de răspundere din ministere, centrale industriale și întreprinderi, să privească în mod corespunzător inițiativele specialiștilor în diversele domenii ale sociologiei concrete, apreciind, în speță, și inițiativa sociologilor ieșeni.

Mai semnalăm, în aceeași ordine de idei, și angajamentul Centrului de sociologie de la Universitatea „Al. I. Cuza" de a oferi consultații *gratuite* întreprinderilor cu privire la problemele sociologice și psiho-sociale ale unităților solicitante. Sperăm, ca, în scurt timp, rezultatele acestei colaborări strînse între oamenii de știință și conducătorii de întreprinderi, vor demonstra eficacitatea acestei inițiative.

REPRODUCEM...

Reproducem... din ultima tabletă semnată de profesorul C. Dalcoviciu la rubrica „Permanențe" pe care cu autoritate o susține în revista „Steaua":

„Zilele frumoase de toamnă și invitația stărutoare a mult prețuitului prieten și coleg, profesorul Cristofor Simionescu, președintele din Iași al Academiei, m-am urnit din Clujul meu, luînd drumul spre mîndra Moldovă, prin Bistrița și Vatra Dornei, pe la Suceava, prin Botoșani și Cotnari, pînă la Iași. Se adăoga la ispititoarele invitări și dorința mea de a vedea cele două cetăți străvechi, descoperite și cercetate de vreo cîteva ani, la Stăucești (lîngă Botoșani) și la Cotnari, de vrednicul arheolog al Iașilor, elev și colaborator al cunoscutului istoric și profesor Petrescu—Dîmbovița de la Universitatea ieșeană, de tov. Adrian Florescu. Auzisem de ele chiar din spusele tînărului coleg Florescu, încă din anul trecut, aici la Cluj.

Cele ce am văzut întrec însă închipuirea, de-a dreptul m-au uimit acele semne vii, grăitoare, despre viața puternică și — desigur — zbuciumată a strămoșilor daco-geți.

Două cetăți gigantice, cum rar se văd, cuprinzînd mai multe hectare, după rostul pe care l-or fi avut în acele vremi trecute, fiecare. Una, cea de la Cotnari, pe un deal nu prea nalt, dominat (și — să nu uit — cu coastele pline de vii. Și ce vii!)".

Consideratiile eminentului arheolog mera pe linia că cele două cetăți situate în răsăritul vetrei geto-dacice sînt opera înaintașilor răsăriteni ai lui Burebista și Decebal, din Ardeal, pentru a conchide:

„Ce minunată confirmare, peste zeci de veacuri, a unității pămîntului românesc!".

CONFRUNTĂRI NECESARE

Sfîrșitul de an, cu numeroasele numere ale publicațiilor periodice apărute în ținută și cu conținut sărbătoresc, a aglomerat multe reușite publicistice despre care merită să se vorbească mai pe larg. Astfel, revista *Săptămîna culturală a capitalei*, în noua sa formulă, dovedește, că s-a transformat într-un factor activ, menit să stimuleze discuțiile și să influențeze viața artistică.

În numărul din 25 decembrie, aflăm o deosebit de interesantă și utilă discuție: *anatomia muzicii ușoare*, în cadrul căreia, compozitori, critici și interpreți dovedesc un ascuțit simț de răspundere. Se iau în discuție diversele laturi negative ale activității din acest domeniu și se combate mai ales fenomenul imitației care nu-i tot una cu influența asimilată. În adevăr, senzația de jenă pe care nu odată o avem cînd observăm copierea unor maniere ale compozitorilor, și mai ales ale interpreților străini, nu mai trebuie demonstrată. Și atunci, ce facem? Se impune o abordare serioasă a problemelor pentru a nu mai încuraja ambițiile diverșilor „Tom Jones de Dîmbovița" sau a imitatorilor lui Ațamo ș.a.

Ceea ce ne-a interesat în mod deosebit atît în această anchetă despre muzica ușoară cît și în cealaltă, din nr. 4/30 dec. al *Săptămînii culturale a capitalei* despre *Integritatea și primatul textului* în arta spectacolului, este privirea fenomenului artistic din perspectiva *faptului de cultură* autentică și orientat de imperativele slujirii nobilelor țeluri ale umanismului. Cu atît mai mult, citind lista participanților la această masă rotundă, ne-a mirat absența unor reprezentanți ai cîtorva publicații culturale de autoritate: „România literară", „Contemporanul" ș.a. De ce? Discuțiile au scos în evidență necesitatea respectului acordat textului și, prin el, scriitorului. Este oare, această cerință, atît de neglijabilă? Cu nuanțările de rigoare, care definesc personalități diverse, toți participanții la dezbateri au arătat că acest deziderat a devenit, în clipa de față, un imperativ. Pe drept cuvînt, s-a subliniat în discuții faptul că optica regizorală, adecvată spațializării unui text literar, nu poate și nu trebuie să se constituie alături de cultura textului ca atare, căci nu există două feluri de cultură: cea *literară sau cultură* pur și simplu, și cultura *spectacolului* ca o entitate *opusă* celei dintîi și primordială cumva în actul teatral. Problema este — afirma cu acest prilej N. Munteanu, directorul Direcției Teatrelor, „să mărim răspunderea secretariatelor literare și a directorilor care trebuie să suporte pagubele eventualelor căderi". Pentru că divorțul între spectacol și spectatori care se semnalează adesea constituie un non-sens. „Există destule aberații pe scenele noastre și cred că s-a mers cu îndrăzneala prea departe" — arăta scriitorul Romulus Vulpescu.

Apreciem și tactul revistei de a nu concluziona imperativ, sub aspect teoretic. Interesul discuției este cu atît mai mare dacă ea va impune — așa cum se și observă, datorită numeroaselor păreri exprimate, un eficient *curent de opinie* în legătură cu culturalitatea artei teatrale.

MOMENT

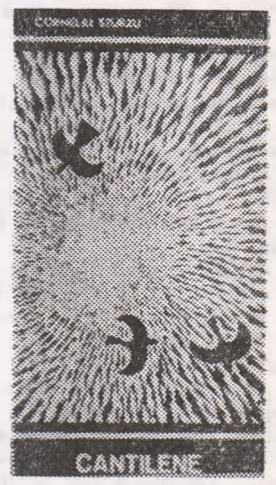
UNUL DIN CINCI

I-a fost dat tele-emisiunii „Cine știe cîștigă" să-și încheie anul 1970 cu o performanță care o absolvă de multe din păcatele ei curente, inclusiv păcatul capital — monotonia. Pentru că, mai întîi de toate, „Unul din cinci" a constituit o splendidă tele-idee: cinciași ai concursurilor anterioare și-au încrucișat cu avîzare și eleganță spadele cunoștințelor, fiecare acționînd de pe o poziție fortificată printr-o temeinică pregătire, confirmată de rezultatele concursurilor anterioare. Drept urmare, s-a modificat substanțial factura întrebărilor și structura răspunsurilor, emisiunea constituindu-se drept edificator curs practic de docimologie, cu învățăminte de care viitoarele emisiuni „Cine știe, cîștigă" nu se vor putea, în nici un caz, dispensa. Minulescu și mitologia, Mozart și marile orașe ale lumii etc., iată teme parcurse cu inspirată prospectare a zonelor de subtilă interferență. Totul, dar absolut totul, s-a desfășurat într-o atmosferă de exuberanță, tensiunea convertindu-se în vervă și antren, culminînd cu rugămintea unuia dintre concurenți de a fi pus în mișcare metronomul: nu putea gîndi decît sub presiunea ritmică a acestuia!

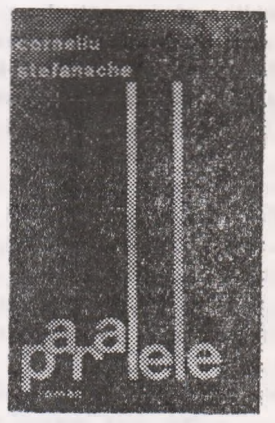
N-a lipsit suspense-ul, acesta plasîndu-se la confluența memoriei cu inteligența, singurele coordonate care-i pot restitui emisiunii taina și strălucirea ei de altă dată, care-i pot restitui și trebuie să-i restituie respectiva strălucire, după „Unul din cinci" întoarcerea la domestica monotonie a emisiunilor serie fiind de neînchipuit.

N. IRIMESCU

NOI APARIȚII LA EDITURA „JUNIMEA"



CANTILENE
de Corneliu Sturzu



PARALELE
de Corneliu Ștefănache

SPORT

SORCOVA

Sorcova, vesela, să trăiți, să înfloriți,
Ca merii, ca perii, în returul campionatului...

A trecut un an, o început un deceniu. De aici, de sus, de pe creasta ce marchează cumpăna deceniilor, se vede pînă hăt-departe. Înainte-ne, înșirați ca niște popice la inventar, anii ce or să vină ne așteaptă cu tolbele burdușite de daruri. Aproape, la îndemînă, cîștigarea campionatului: ne-o promite solemn cuplul Mărdărescu. Mai încolo, în ceața depărtărilor, promisiunile (de astă dată certe și credibile) științei. 1972: vindecarea concerului; 1973: prima bază locuită pe lună; 1974: decolarea verticală... Savanții pronosticheazā fără umor, fără poezie, dar... exact. Iar în aceste incursiuni către mîine, sportul este direct interesat. 1975: durerile fizice vor fi complet anulate prin procedee electronice. Deci, va fi anul deplinei afirmări a lui Dumitru ori Dinu Iordan. Cotonogarii noștri emeriți vor putea arde la țurloaie cu entuziasm mereu sporit: mușchii adversarilor, tratați electronic, vor fi mai insensibili decît o nicovală de forjă. 1981: costumul tradițional bărbătesc și femeiesc va fi înlocuit — ne asigură savanții — printr-o haină care să dea perfectă libertate mișcărilor. Ceea ce înseamnă că ne va fi dat să admirăm cursele unor extreme învesmîntate în fustanele scoțiene. Atenție la faulturi! 1982 va fi anul revoluției totale în sport: organe artificiale, din material plastic, activate electronic, vor putea înlocui organele umane. Oblemenco nu știe să șuteze cu dreptul? Simplu: îi grefăm un picior ATK_9—F 82. Cînd se va ivi situația de gol, antrenorul va apăsa un buton la pupitrul central și mingea, lovită năprasnic de ATK_9—F 82, va țîșni ca din tun, oprindu-se numai și numai în plasă. 1982 va rezolva, desigur, și unele situații dubioase din presa sportivă: cutare gazetar continuă să scrie strimb despre (să zicem) volei? În regulă, îi grefăm o mînă electronică (să țină pixul ferm), un creier tranzistorizat (capabil să-i ofere măsura exactă a lucrurilor) și un suflet cu cinci numere mai mare (ca să simtă, odată pentru totdeauna, incompatibilitatea dintre **fair play** și **părtinire**). În 1985 se zice că vom traversa Oceanul Atlantic în 50 de minute. Cam cît va dura și drumul din cartierul Cantemir și pînă la stadionul din Copou, deoarece, sînt sigur, și-n 1985, ca și-n 1970, I.T.I.-ul tot va scoate din circulație autobuzele Piața Unirii — Stadion. În 1986 — afirmă imperturbabili savanții — se vor obține sporuri de inteligență pe bază medicamentoasă. Iar Răducanu va deveni antrenor, fiindcă există, nu-i așa, o dreptate pe lumea asta! Am consultat listele de pronosticuri pînă în 1995 și, din nefericire, n-am aflat nici o deslușire privind arbitrajele viitorului. Ceea ce-i de-a dreptul tragic. Ce folos că ne vom relaxa în liniștea selenară dacă duminica, la stadion, ne va face nervii pilaf un Cursaru oarecare?

Dar, lăsînd gluma, să încercăm și o privire înapoi. Sportul ieșean, acum 25 de ani: relatările presei sînt de-a dreptul induioșătoare. Fotbalul universitar se năștea greu. Ziarul „Lupta Moldovei" (nr. 273) insera o știre despre **„apelul călduros care se va face la gruparea U Cluj, solicitîndu-se echipamentul necesar înzestrării echipei de fotbal a studenților ieșeni"**. Iată, deci, că nașul năbădăioasei „Politehnici" este, pe undeva, generosul fotbal clujean. Și fiindcă orice naș își are nașul, clujenii i-au scos, nu tare de mult, pe ieșeni din Divizia A, iar ieșenii, de cîte ori îi prind pe nași în deplasare la Copou, le gamisesc palmaresul cu un purcoi de goluri. Așa, ca să fie!... Acum 25 de ani, la Iași venea marele „Juventus", ca să deprindă locuitorii dulcelui tîrg (60 la sută distrus) cu gustul adevăratului fotbal. Bucureștenii au fost întîmpinați în gară cu o fanfară pe ale cărei tobe se distingeau mușcăturile schijelor. După ce au fost instalați la hotelul „Schiller" **(„patru într-o cameră — lux excepțional"** — comentau ziarele), juventiștii au fost invitați să viziteze lașul; **„în acest scop, asociațiile „Politehnica" și „Distribuția" au pus mînă de la mînă și au asigurat oaspeților camionul necesar turului orașului"**. Cronicarul de acum un sfert de veac vorbește, apoi, despre stadionul „arhiplin" (5.003 spectatori), despre cele două magnifice **schoot-uri** ale lui Spiegel, care au asigurat ieșenilor victoria cu 2—1, despre fotbalul elegant prestat de Oană, Fătu, Iordache, Pepelea („Juventus"), Vilvoi, Talpă, Matei, Mihăilescu („Politehnica"), despre banchetul ce a urmat meciului, banchet la care s-au servit fripturi de batal cu **„pîine și cartofi la discrețiune"...**

M. R. I.

Zaharia Stancu
Cîntec șoptit

Poezia lui Zaharia Stancu este o partitură care cultivă degajat reflecția lirică, o simbolistică care vine din tradiția folclorică și un ceremonial al spunerii de o muzicalitate aparte, de litanie. Versurile trebuie mai ales șoptite căci

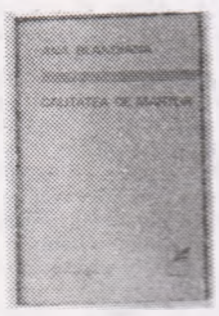
curgerea lor este limpede, fără declamații stînjenitoare și fără acea puerilă impresie de abstracție căutată. Poetul este atît de clar, de simplu încît o poezie, odată parcursă, nu se uită. Poemele dezvoltă o experiență socială consumată și însumată uneia lirice, deosebit de ingenioasă, de potrivită cu tonalitatea de elegie, de romanță naivă. Zaharia Stancu excelează în cîntece care reflectă direct o experiență morală. *Cîntec șoptit*, poemul care dă titlul volumului, este o asemenea experiență ce cucerește prin reflecțiile lirice pe care le comunică, prin posibilitatea de a declanșa un șir întreg de emoții. E în acest text o melancolie de cocor rănit, o voce pură a tragicului contemplat fără neostentație, o estetică a poeziei care rămîne veșnic tînără, veșnic deschisă sensibilității umane, căci ea luminează nu atît evenimentele exterioare, uneori spectaculoase, cît mai ales semnificația lor, sensurile cele mai profunde, într-un cuvînt, esența existenței: „O dată am ucis o vrabie. / Am tras cu prașția în ea și am lovit-o, / Pe urmă o zi și o noapte întreagă / Am tot plîns-o, am tot jelit-o. // Nu m-a bătut mama, nu m-a certat, / Țineam în mînă o bucată de pîine. / Degeaba, mi-a spus, degeaba mai plîngi, / Ce-ai omorît, omorît rămîne. // Mai tîrziu am crescut flăcăiandru,/ M-am îndrăgostit nebunește de o fată. / Nu știu de ce într-o zi a murit. / Și-n altă zi a fost îngropată. // De mult nu mai trag cu prașția în vrăbii,/ De mult nu mai merg la nici-o îngropare. / Soarele apune după niște măguri / Și răsare, în flăcări, din mare. / N-am mai ochit nici berze, nici vrăbii, / Și nici cu pușca în ciute n-am tras. / Poate de aceea cîntecul meu / Tot tînăr, tot proaspăt a rămas. // Cîntecul acesta e un cîntec șoptit, // Toate cîntecele mele sînt șoptite / Unele la urechile tale dragi, altele, La urechile lumii slăvite".

Nu există în întreaga poezie a lui Zaharia Stancu preocuparea programatică de a ermetiza fără acoperire, așa cum se întîmplă de multe ori în versurile care apar azi. Autorul deposedează textul de gratuități, le respinge și vine în fața noastră cu inima deschisă, și spune ca în poveste, tot ce-l tulbură, tot ce-l obsedează. E o lecție de artă poetică clasică, reală, la care tinerii poeți ar putea medita, căci Zaharia Stancu nu se refugiază în prețiozități, ci se confesează de-a dreptul, sincer. Impresia de narațiune, de explicație vine din specificul acestei poezii, naturistă, ritualică. Un vers sau două comunică o experiență trăită devenită maximă morală, care se poate recepta fără dificultate, avînd o structură proprie și reflectînd o înțelepciune populară verificată de timp: „Gîndul ce-l seamăn o să încolțească. // Rodul neghinei e pleavă, nu-i rod", sau „Viața mea a fost miere și fum./ Acum e drojdie, acum". Cadența versurilor lui Zaharia Stancu este a unor cîntece rituale care se ridică pe un realism magic și respectă repetiția, nota gravă. Poezia primește astfel un pronunțat caracter obiectiv, amintind de lirica lui G. Coșbuc prin contemplarea, uneori detașată, uneori ironică a spectacolului moral, atît de riguros construit.

Erotica năvălește deschis fără ornamentații și false probleme. E o dragoste purificată de senzualism, de erupții violente. Motivul morții este privit și el, ca și în popor, ca și la scriitorii vechi, ca o integrare în cosmosul natural, într-un mod simplu, așa cum cade ploaia sau zăpada, desființînd astfel impresia de inutilitate, de destin nejustificat și scoțînd în evidență tot mai mult ideea că Zaharia Stancu este un poet al existenței, al voluptății de a trăi și de a crea.

Ana Blandiana
Calitatea de martor

Ana Blandiana și-a adunat în volum (Editura Cartea Românească, 1970) Anti jurnalul ținut o vreme cu regularitate în Contemporanul. *Paginile cuceresc și acum, la o nouă lectură, printr-o sinceritate brutală, printr-un exces de autentic nedisimulat. Din fiecare text iese sfios, nostalgic, ironic, un plîns cu chip melancolic de poem nenumit, un entuziasm care macină nelmiștit banalitatea, decepția morală, durerea, uitarea, tot ceea ce nu e echilibru, seninătate, adevăr, dreptate.* Anti jurnalul *comunică nu numai un lirism cu costumații de naraț*



țiune patetică, ușor retorică, ci și o conștiință dramatică care metamorfozează o experiență directă într-o parabolă morală supraveghează de un efectiv sentiment al participării („martor" al existenței), de eșență filozofică. Ana Blandiana modernizează ideea, dacă se mai poate spune așa, de personaj care își joacă existența, fără să-și ascundă, falsifice masca dintr-o pornire naturală de a se recunoaște. Confesiunile din Calitatea de martor *sînt poemele morții ale unei conștiințe tragice. Pentru Ana Blandiana, totul trebuie să se conformeze unui principiu de identificare, de relație, de delimitare și sinteză, de puternică comunicare afectivă.* Anti jurnalul *este nins abuziv de reflecții, de paradoxuri lirice, de aforisme: „Creatorul începe prin a se crea pe sine. Numai pagina scrisă decide", „Nu ceea ce fac are importanță, ci ceea ce înțeleg". „Noi ne putem cerceta, numai alții nu văd" etc. Plăcerea Anei Blandiana este de a descoperi adevărul moral și estetic și de a-l reactualiza, de a-l clasifica fără să cadă în exagerări nejustificate. Anatomia unui sentiment este desfăcută cu emoție, cu neliniște, cu grabă, din refuzul inactivității și studiul lui convinge prin explicația viu polemică și nu prin logica formală. Intuiția aforistică cade vertiginos pe o suprafață a sensibilității și de acolo se ridică reflexiv la concluzii fundamentale, expuse simplu, clar, fie că e vorba de talent, de geniu, de Michelangelo sau de o expediție în filozofia estetică a creației: „Talentele crează, geniul se mistuie pe sine însuși. Talentele scriu, pictează, cîntă, înfrumusețează; geniul se zbate să se exprime, neajungînd niciodată la sentimentul că a reușit. Un Tițian finisează cu încîntare sute de tablouri. Leonardo da Vinci se frămîntă un sfert de secol în fața Giocondei, lăsînd-o neterminată încearcă 16 ani statuia unui călăreț, reușind să fie mulțumit doar de cal; seamănă Italia cu schițe neîncheiate, proiecte neajunse la realizare, visuri care nu puteau fi împlinite. Nimic nu i se potrivește geniului, din ceea ce oamenilor li s-a dat. Acordîndu-i-se privilegiul unor adînci bătrînețe, Michelangelo și Leonardo au aerul că ar fi avut nevoie de un timp dublu, cel puțin. De altfel, nici nu se știe dacă ei vor să sfîrșească ceva. Talentele sînt cele care caută perfecțiunea, geniul abia porneș te de la ea — înspre moarte".*

Elegiile narative ale Anei Blandiana cheamă cu generozitate, cu patetism la o recunoaștere a sensibilităților umane prin cuvînt și același destin posibil în univers: „Rămînem aici legați de frunza trecătoare și de iarba prăfuită, legați unii de alții prin imperfecțiune, dacă imperfecțiune este nefericirea și nevoia de comunicare, dacă nedesăvîrșire este nașterea noastră din același lut cîntător care-și caută ecoul. Rămînem cu toții aici, în această lume care ne solicită, rămînem cu toții aici, implicați, dar rezistînd totuși dorinței de a ne conserva în imaculat și tăcere; pentru că purtăm cu toții spaima de a nu semăna acelor cetri cu o putere de atracție atît de mare încît lumina vede înapoi, purtăm cu toții spaima de a nu le semăna deși cu toții știm că perfecțiune asta înseamnă. Între tăcere și cuvînt, nu cuvîntul este perfect, dar arma noastră este cuvîntul".

Ion Țugui
Lava intermediară

Textele lui Ion Țugui sînt o banală versificație care consumă cuvinte, teme semnificative în lozuri curecie, dar absolut exterioare oricărei valori lirice. Inteligența artistică s-a lăsat invinsă de un potop nenorocit de vorbe. Peste tot fără mediocritatea exercițiilor și sentimentul de falsitate nu poate fi reținut percurgînd aceste nave de vorbărie goală care au eșuat definitiv în uitări. Iarmă ca bust verifică total acest adevăr: „Intîi e neînnecarea / petrecere-a prolog spre lume nouă / tot ce-am visat în timpul / absent va fi imperfecțiune / și iarăși mă trezesc pentru ochii noi / cu obicelul rotitor ce-adînc / între spite soare și mucul // brațele-s lungimea neînfrîntă / și arcuirea clară a bronzul învins / speranța mă renaște petrecut/ pe aerul plăpînd sus fluviile/ în ea crop // cît timpul mi-e asfin / nu mă ucide ritmul întîmplărilor prin picle / de gînduri arbitrare în azii de-

nceput / tăcerea mă ucide neprihănită parcă / și umbra mea din care altul / să se renască n-a putut". **La marginea galopului** umple spațiul tipografic cu o avalanșă de „reflecții" care netezesc accesul spre o confesiune (de ce n-am recunoaște-o ca adevărată?) cu caracter de mică „artă" poetică și care debutează sub impulsul unei sincerități dezarmate: **„Cineva o să spună că minte poetul"** (s.n.). Nimic mai adevărat! Primitivismul versurilor este excelent de bine reprezentat în **Galop restant**

Inainte de a reproduce această îngrozitoare platitudine trebuie să fim atenți că în „spectacol" a intrat „adversarul" care „tace cu lemnele în dinți", iar obsesia **rodului** este pur și simplu o „filozofie" programatică: „Ce va rodi el acum / stînd cu limba spînzurată de ger / cu capul cît soarele și cu picioarele / ascunse nimeni să nu știe cît durează / dar ce va rodi el acum / în această secundă de ceață și lumini / întretăind prelungirea ochilor mei // cînd sprinten cînd leneș absent / nimic nu-mi cade din mîini / iată răul și iată și binele necuvîntat / în leagăn eu și altă femeie venind / cu buzele groase de versuri să mă crească / zeiasca ei față și mijlocul / cu urme de la o margine a balansului. // ce va rodi el acum cît eu cresc / văzîndu-mă din alte încăierări / ușor amețelilor aer ușor absent / adversarul tace cu lemnele-n dinți / sînt încă crud el arde ce va rodi / așteaptă cu încredere rodul și pleacă / voi mînca numai fructele amărîte de el / voi bea numai licori hulite de mine / dar ce rămîne de n-ar fi pentru alții semănîndu-ne pînă la capătul lumii".

Versificațiile lui Ion Țugui sînt trase dintr-un ghem de vorbe nesupravegheat de nimeni și care, fără putință de a vocifera, rabdă supus

ZAHARIA SANGEORZAN

Domițian Cesereanu
Ipostaze

In prefața la acest volum (Editura Dacia, Cluj, 1970) Domițian Cesereanu face o precizare justă și, mai ales, necesară: „Ipostazele critice

sînt, de fapt, tot atîtea „măști" felurite ale încercării de a surprinde viața perpetuă a literaturii". Dacă ne ținem de cuvintele, atunci vom spune că într-adevăr autorul și-a făcut (măcar în parte) datoria de a ne prezenta cîteva asemenea ipostaze, adică de a ne le reduce în atenție. Un Tudor Vianu preocupat de punerea în lumină a valorii estetice („ca valoare intrinsecă și, totodată, ca valoare purtătoare de alte valori") avînd în același timp vocația paradoxului nu în sensul confundării acesteia cu insolitul, ci în sensul „recunoașterii" și „desemnării" unui adevăr „prin convergența efectelor". Un G. Călinescu excepțional critic recreator de opere, din familia lui De Sanctis și Thiboudet, un „subiectiv stenic, împrumutînd obiectivul valorile subiectului și recreînd obiectul „fără a urmări finalitatea vreunei sforțări exterioare". In fine, „un zeu tutelar al monografiei și micromonografiei". Mihai Ralea este caracterizat ca fond continuatorul modern al ideilor de la revista „Viața Românească" a lui Ibrăileanu, practicînd o eseistică, ideologică și militantă. In legătură cu militanismul omului de idei care a fost Ralea, D. Cesereanu subliniază o distincție fundamentală" — și anume că pentru autorul „Sociologiei succesului", ca și pentru alți estetieieni moderni, noțiunea criticului e mai largă decît aceea a frumosului.

„Ipostazele" sînt de fapt niște microprofiluri construite pe baza unor lucrări fundamentale aparținînd autorilor respectivi. In rest citim niște cronici mai întinse la unele cărți aparținînd lui Vladimir Streinu (critic sceptic, unul din puținii prozoriști), Șerban Cioculescu (critic documentarist), Al. Piru, Paul Georgescu, Ion Negoițescu (vizionarist intuitiv în linia lui Călinescu), Adrian Marino, Cornel Regman, Dumitru Micu, Const. Ciopraga, Victor Felea, Mircea Tomuș, Matei Călinescu, Eugen Simion, Nicolae Manolescu. In aceste cazuri D. Cesereanu nu reușește totdeauna să dezvăluie ceea ce el numește „ipostaze". Mai întîi, pentru că autorul se bazează, în cazul unora dintre cei amintiți, numai pe o singură carte, apoi fiindcă nu totdeauna cartea respectivă se dovedește a fi cea mai reprezentativă. Este aici o fatalitate. Ea decurge din includerea unor cronici literare (publicate mai demult în periodice) într-un volum. La această dată — ca să dăm doar un singur exemplu — N. Manolescu, ca „ipostază critică", nu mai este sau, mai exact, criticul de la Contemporanul *nu mai este doar cel din* Lecturi infidele, *volum apărut în 1966. Pentru orice critic patru ani înseamnă un plus de experiență analitică. Cu atît mai mult pentru un critic tînăr, de excepție. A-l privi pe N. Manolescu ca „ipostază critică", acum, făcînd abstracție de 4 ani din activitatea sa, este cel puțin incomplet.*

Cîteva idei din acest volum al lui D. Cesereanu ne-au reținut atenția. Dintre ele o reținem pe aceea conform căreia „Călinescianismul nu poate fi înțeles, de acum înainte, decît ca o atitudine estetică din perspectiva căreia literatura se re-înființează pe propriul ei trunchi".

Analitice, bine documentate — paginile consacrate lui T. Vianu, îndeosebi cele referitoare la concepția esteticianului despre finalismul artei.

Const. COROIU

Tache Papahagi
Paralele folclorice

Deocamdată bibliografia românească de specialitate nu a avut prilejul să rețină vreo lucrare de sinteză privind raporturile etnografice-folclorice care s-au stabilit de veacuri între popoarele din nordul și sudul Dunării, deși de la Odobescu încoace s-a subliniat în repetate rînduri necesitatea unor asemenea cercetări de ansamblu și deși au fost înființate instituții speciale

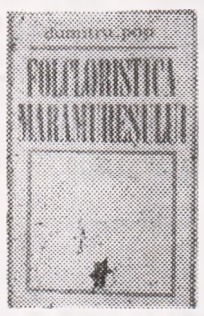
care aveau datoria s-o facă. De aceea, *Paralele folclorice* de Tache Papahagi rămîne o lucrare fundamentală în această privință, cel puțin pentru lirică și epică. Volumul nu este o simplă antologie de texte poetice grecești traduse în limba română. Așa cum se prezintă în cea de a doua ediție ,el poate fi considerat un veritabil studiu poetic prin comentariile întinse și competente adăugate de autor la fiecare variantă în parte. Există cazuri cînd acestea sînt dezvoltate pe cuprinsul a trei sau patru pagini, Tache Papahagi avînd prilejul să aprecieze succint fie formulele poetice tipice, fie răspîndirea geografică a variantelor la popoarele balcanice și la cele latine mediteraniene, după cum nu-i scapă indicarea izvoarelor bibliografice necesare cunoașterii aprofundate a variantelor. Datorită acestor precizări de mare minuțiozitate, după o metodă cunoscută la Tache Papahagi și din alte lucrări, de pildă *Mic dicționar folcloric*, *Antologie aromînească*, sau *Langue et Littérature*, cititorul are la îndemînă o anume serie de micro-monografii asupra textelor poetice traduse. In ultimă analiză, ele au scopul de a pune în relație, așa cum o arată și titlul cărții, diferite motive de largă circulație, subliniind totodată cu pregnanță individualizarea acestora în cadrul grupurilor etnice distincte.

Pornind de la teze etnopsihologice, altă dată foarte des invocate în cercetările folclorice, autorul susține pe bună dreptate teza *radierilor*, după care genurile artistice se supun unor legi speciale în procesul circulației de la un popor la altul. Așa se face că nu se poate vorbi fără circumspecție de împrumuturi ale liricii. Intr-un cîntec ca Dorința celui ucis,, unde apare motivul morții alegorice, acesta este ambiguu ca origine și de aceea „nu se va putea ști niciodată dacă prototipul acestui cîntec va fi fost creat în limba greacă de vreun grec sau de vreun aromîn sau va fi fost creat în dialectul aromîn". In schimb, motivele din cîntecele epice își păstrează mai bine elementele structurale, ușor de urmărit în zone etnografice întinse. Volumul *Paralele folclorice* cuprinde un grupaj apreciabil de texte epice care prezintă multe similitudini cu epica românească, în special acolo unde se recunosc motive ca logodnicii nefericiți, soția vîndută, scorpia, fratele strigoi, copilul viteaz.

Lăsînd la o parte studiul introductiv care se bazează în unele capitole pe izvoare informative depășite, putem constata că Tache Papahagi este printre puținii autorizați, dacă nu singurul de la noi, să realizeze o asemenea lucrare. Mai întîi, fiind originar din sudul Dunării și cunoscînd bine folclorul popoarelor balcanice, ca și limbile acestora, aduce garanția unor traduceri fidele. In al doilea rînd, este cunoscută activitatea sa îndelungată în privința studiilor comparate.

Dumitru Pop
Folcloristica Maramureșului

Studiile de istorie a folcloristicii cunoscute în bibliografia românească de specialitate ca cele aparținînd, în special, lui I. C. Chițimia, Gh. Vrabie, Ovidiu Papadima sau Ovidiu Bîrlea se remarcă prin caracterul lor sintetic. Indiferent dacă sînt consacrate unor reviste, personalități ori perioade distincte, ele dezvăluie direcții esențiale și proprii disciplinei. In raport cu acestea lucrarea Folcloristica Maramureșului *are un caracter complementar. Ineditul ei stă în aceea că autorul concepe o perspectivă interesantă pentru abordarea problemelor de istorie a folcloristicii, cercetarea fiind circumscrisă unei zone delimitată geografic. Investigațiile sale ar fi rămas sterile, sau cel mult arhivistice, dacă autorul n-ar fi reținut totuși o serie de fapte semnificative și de interes general științific. In acest caz,* „Folcloristica Maramureșului" *devine cu certitudine în cele din urmă un capitol al folcloristicii românești. Căci dicționarele, de pildă, sau „îndemnurile" publicate în* Gutinul *de Ion Pop Reteganul, P. Dulfu sau Tit Bud dovedesc o formă de muncă specifică unei întregi generații de folcloriști din toate provinciile românești, după cum organizații ca* „Asociațiunea pentru cultura poporului român din Maramureș" *își avea corespondențe în diverse părți ale țării, iar în programul ei*



vast de culturalizare, munca de culegere a folclorului constituia unul dintre obiectivele de primă însemnătate. Astfel cercetarea sistematică și bazată pe diverse izvoare informative i-a permis autorului să întrevadă că folcloristica Maramureșului a evoluat în același ritm cu cea românească, de la începuturile amatoristice la studiile de teren devenite fundamentale pentru bibliografia problemei, ca cele ale lui Tache Papahagi. In acest sens Dumitru Pop este preocupat pe de o parte de aprecierea procedeelor tehnice de culegere la diverși autori ca Alexandru Țiplea, Tit Bud, Ion Bîrlea, Tiberiu Brediceanu, Ion Mușlea care au realizat împreună un tip de atlas folcloric cuprinzînd aproape toate localitățile din regiune, Maramureșul fiind probabil ținutul cel mai bine cercetat din țară. Pe de altă parte, autorului nu-i scapă analiza variantelor din colecție, operație, din păcate, oarecum descriptivistă. Se cuvine menționată apoi marea colecție de texte poetice din anexa provenită din publicații și, mai ales, editarea manuscrisului lui Dăncuș din Ieud, procurat de Iordan Datcu, întrucît poate să aducă lămuriri speciale în legătură cu textele unor culegeri de la sfîrșitul secolului trecut.

P. URSACHE

CURIER

Locuri și EROI SADOVENIENI

Se pare că Aurel Băeșu a fost primul care l-a cîștigat pe Mihail Sadoveanu pentru pictură. Băeșu a fost, de fapt, un apropiat al familiei Sadoveanu în perioada Fălticeni, lăsîndu-ne portrete ale scriitorului, și copiilor săi, precum și peisagistică inspirată din universul în care se mișca scriitorul. Nu e de mirare, deci, că Sadoveanu a scris „Dumbrava minunată" privind în latacul său de la Iași peisajul lui Aurel Băeșu.

Pe parcurs, Ștefan Dimitrescu, Nelly Știubei și alți artiști, ultimul fiind Corneliu Baba, ne-au lăsat portrete ale maestrului surprins la vîrste diferite, dar se pare că cel mai bine l-a realizat fiul său, pictorul Miti Sadoveanu, secerat de moarte mai mult decît timpurîu și care n-a avut parte decît de o retrospectivă postumă. Firește că au fost și destule creioane satirice ispitite de figura marelui prozator (Iser, Marcel Iancu, Ion Sava, Anestin, Sell, Neagu Rădulescu), după cum opera sa a solicitat numeroși ilustratori, printre care și Corneliu Baba.

Cu prilejul „zilelor Sadoveanu" din toamnă Casa de cultură din Pașcani a găzduit o expoziție a pictorului bucureștean Șt. Constantinescu cu ilustrații inspirate din „Baltagul".

Mai interesantă ni se pare însă inițiativa pictoriței Iulia Hălăucescu care a cinstit comemorarea printr-un sugestiv portret al scriitorului, înobilat de blazoanele creației sale, lucrare rămasă la Casa memorială de la M-rea Neamț, precum și prin o expoziție de acuarelă „Locuri sadoveniene", reprezentînd acele colțuri de plaiuri nemțene de care Sadoveanu se simțea legat în mod deosebit. Expoziția a fost deschisă la Piatra Neamț, iar unele lucrări au fost reținute chiar de familia Sadoveanu.

Între radio și tv

În obișnuita sa cronică T. V. pe care o susține în „Tribuna" (nr. 50—1970) Ion Manițiu constată cu legitimă satisfacție că așa-zisa „televizoriță" e pe cale de dispariție întrucît „nu ne putem petrece întreg timpul liber în fața micului ecran. Așa se face că acum deschidem televizorul, după cum e și firesc, doar o oră, maximum două pe zi, adică numai la ceea ce ne interesează: lunea — la Războiul celor două roze; marțea — la piesa de teatru; miercurea — la telecinemateică; joia — la teleglob; vinerea la emisiunea lui Ion Petru; sîmbăta la teleenciclopedie și la Incoruptibilii, iar duminica — ei, bine, duminica putem merge iarăși la teatru, cinematograf, la berărie, la restaurant, acolo unde a reînviat animația de dinainte de descoperirea televiziunii"...

Ne-am permite a completa: duminica — ei, bine, duminica pînă și experimentații comperi Catinca Ralea și Tudor Vornicu se simt sfîngheriți în bietul Studio N, încercînd să încropească din pelicule jumulite un program menit a suplini sportul și care să albă cît de cît un profil.

Dar întrucît, vorba lui Manițiu, televizorul nu trebuie să ne înghită tot timpul liber, poate că e mai bine așa. Cască cei doi în cadrul fix, căscăm și noi din cadrul mobil și oftăm nostalgic, împreună cu Ion Manițiu după niscaiva „varietăți, muzică ușoară, divertismente lejere". Oftăm și deschidem aparatul de radio. Ca un tăcut, în timp ce televiziunea dă semne de oboseală și didacticism, posturile de radio transmit tocmai în acele ore post-meridiane, de duminică, programe antrenante, variate și captivante.

E cert: radioul nu se lasă umbrit cu una, cu două, de imaginea sonoră.

Artă și arhitectură

Holul principal al Universității din Iași adăpostește prima ieșire în public a studenților noii secții de arhitectură din cadrul Facultății de construcții. Proiecte de arhitectură, relevee și cîteva lucrări de studiu al formei ne atrag atenția asupra unor nume ca Mircea Mancaș (cu o expoziție personală de pictură la Casa tineretului), Laura Goian, Liviu Davidescu, Cornel Florea — fiecare făcînd eforturi de a rezolva cît mai artistic problemele profesionale propuse.

Modestia acestei expoziții, fruct al primei luări de contact a unor acum dovedite sensibilități artistice cu disciplinele universitare, îi conferă un caracter de șantier surprins în plină activitate, o etapă de acomodare dar cestul de promițătoare. Tema distribuirii spațiului locativ e, de fapt, doar baza de plecare spre metaforele de exprimare a îndrăznelilor și de căutare a unor modalități cît mai proprii.

Viitorii noștri arhitecți încep a simți voluptatea zborului, iar publicul — dornic de noutăți frumoase în peisajul citadin — îi încurajează cu prezența sa. Expoziția de acum pare o fericită întregire a celei pe care elevii Școlii de arhitectură au avut-o nu de mult în holul Institutului de proiectări din Iași.

În fine

După discuții de cîțiva ani cu privire la valoarea istorică și artistică a castelului de la Ruginoasa, fostă reședință a lui Alexandru Ioan Cuza, aflăm că au început, în fine, o serie de lucrări ce conduc spre restaurarea clădirii. Deocamdată au fost turnate cele două planșee de beton și se lucrează la consolidarea zidăriei pentru a putea fi reașezat acoperișul. În felul acesta, se urmărește asigurarea integrității patrimoniului existent pînă la definitiva readucere a palatului la forma lui originală. Din fericire, zidăria a rezistat intemperiilor astfel că lucrările decurg în condițiuni bune.

Înregistrăm cu toată satisfacția, ca unii ce am deschis cîndva dezbaterea publică, intrarea acestui obiectiv în atenția Comisiei Monumentelor Istorice.

Reamintim că o parte din mobila originală a palatului se află la Muzeul Unirii din Iași (depozitată) iar o alta la Muzeul militar din București. De asemenea, există material documentar cu privire la modul cum erau amenajate interioarele, pînă în cele mai neînsemnate detalii (modelul imprimeurilor de pe draperii, divane, covoarele etc.). Deci, totul poate deveni așa cum a fost. Poate că atunci va fi cazul să revină la Ruginoasa Doamna Elena și Alexandru Ioan, alături de ai lor fii.

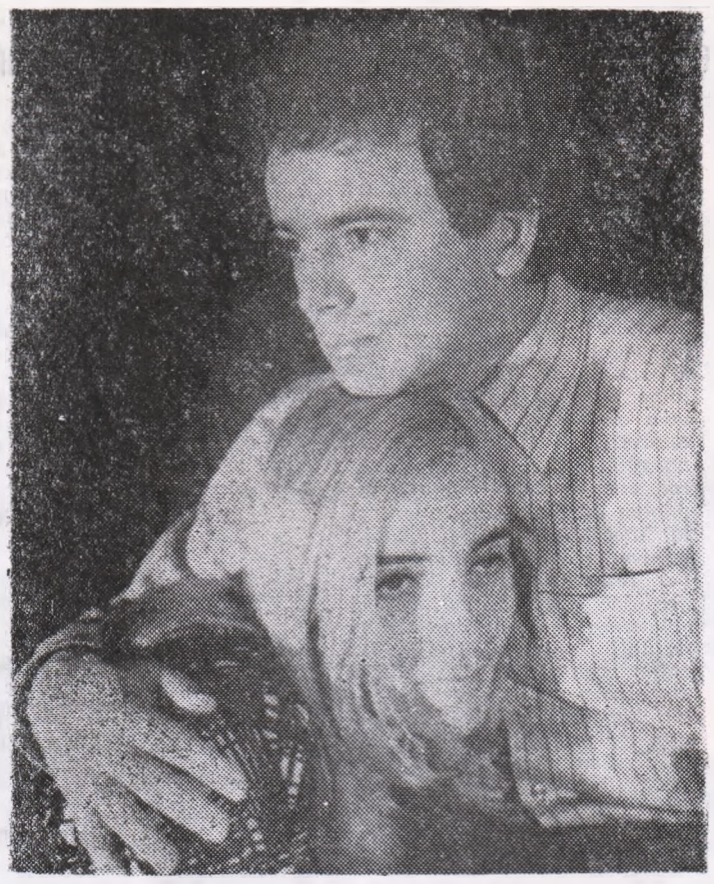
Sutienele din coș

Dramaturgul Al. Mirodan e trist și, după cum declară într-un interviu din „Contemporanul" (nr. 51—1970), în această tristețe „îl însoțește memoria". Care să fie cauza? Se pare că cele reținute de memoria sa în recentul voiaj prin America și nu, cărecumva, probleme legate de „Transplantul inimii necunoscute", sau de „Primarul lunii și iubita sa".

— „Care este lucrul cel mai grav pe care l-ați văzut în America? îl descoase perspicacele preopinient.

— Demonstrațiile organizate de mișcarea de eliberare a femeii (Women's Liberation). Într-o dimineață, ieșind de la hotel pe strada 42, am vrut să arunc un pachet gol de țigări într-un coș de hîrtii, dar coșul era arhiplin cu sutiene. Activistele mișcării le aruncaseră demonstrativ, apreciind că lenjeria amintită simbolizează sclavagismul femeii și considerarea acesteia drept obiect al erotismului masculin. Niște lozinci spuneau: „La luptă contra bărbaților". Demonstrația m-a cutremurat. Pentru că dacă oamenii pot învinge, problemele economice, criza tineretului, rasismele, poluarea aerului, drogurile etc., nimeni n-a putut niciodată să cîștige un război împotriva femeilor".

Iată în adevăr ceva foarte trist!



Scenă din spectacol cu Petrică Ciubotaru și Domnița Mărculescu

Teatrul Național Iași

DUET

de ANDI ANDRIEȘ

Intelectualul tînăr, cu toată suita de complicate probleme care-l înconjoară și-l situează în zona cea mai dramatică a vieții contemporane, tinde să devină cu personaj frecvent al dramaturgiei noastre, înlocuindu-l cu aplomb pe eroul de teatru (fals) istoric, în vogă pînă mai ieri. „Duetul" lui Andi Andrieș adaugă un nou cuplu celor deja afirmate prin piesele lui D. R. Popescu, M. R. Iacoban ș.a. Eroii lui, Nic și Luchi, doi tineri absolvenți, trăiți în confortul citadin, se află în faza critică a unei cotituri radicale: pleacă la țară să-și practice meseria. Faptul este obișnuit, aproape banal: mii de tineri pleacă la țară în fiecare toamnă. Obișnuit și banal ni se pare nouă, care-i privim pe acești tineri de vizavi. Pentru ei însă, faptul este extrem de complicat. Orice strămutare, orice schimbare de mediu, de relații, de preocupări este, în fond, dramatică. Nic și Luchi trăiesc drama despărțirii de un anumit fel de viață pentru a se adapta altuia mai puțin comod, mai încărcat de griji, de responsabilități, de servituți. Nu e vorba desigur numai de renunțarea la baia cu faianță, la barul de muzică beat, la coniacul cu pepsi (bunuri de pierderea cărora tinerii eroi fac mereu caz), ci de mult mai mult; e vorba de renunțarea a o anumită libertate (pe care tineretul o înțelege într-un fel indefinibil, într-un mod absolut) și de trecere la o existență nouă, aproape necunoscută. Această trecere e aproape întotdeauna însoțită de criză. Andi Andrieș a surprins excelent această criză și a tratat-o subtil, strecurînd-o mai mult în subtext, ocolind discursul grav în favoarea unei foarte bine întreținute note de umor. Prin aceasta piesa lui răspunde unei actualități stringente și păstrează un ton de largă și plăcută accesibilitate.

Înainte de orice, „Duet" e o piesă de dragoste. Doi tineri se iubesc, se iubesc foarte mult, pînă la contopirea idealurilor. Și iubindu-se, caută să se realizeze ca oameni, ca cetățeni. Nu știu precis cum trebuie să se poarte, nu știu ce trebuie să ceară de la ceilalți oameni și ce trebuie să le ofere. (**Luchi**: „Eu abia încep viața. Caut"). La început cred că li se cuvine totul, oferind în schimb foarte puțin. Cred așa, și e firesc. Vor învăța treptat, vor înțelege treptat că omul are nu numai drepturi, ci și datorii. Procesul prin care trec, de la primul pas făcut în sat pînă la hotărîrea definitivă de a rămîne, e un proces de cernere a valorilor închise în ei, un proces de selectare a substanței nobile din care sînt, de fapt, făcuți. Zgura care acoperă această substanță se subțiază treptat, pînă la dispariție.

Apoi, „Duet" este o piesă cu pronunțat caracter politic. Adevăruri esențiale ale vieții contemporane sînt rostite cu cel mai firesc ton din lume, uneori chiar în replici pline de haz. Autorul nu bagă degetele în ochii spectatorului, nu-i atrage atenția în mod vădit asupra acestui specific al piesei sale, ci stă de vorbă cu el, îl angajează într-o dezbatere agreabilă, în care se glumește și se rîde, motivele meditației păstrîndu-se discret, undeva în subtext. Astfel Andi Andrieș se dovedește un scriitor abil, un dramaturg care știe să se angajeze în tratarea subtilă și convingătoare a unor probleme contemporane.

Construcția piesei e aproape cinematografică — o desfășurare de tablouri care presupunea ingeniozitate regizorală și scenografică pentru asigurarea necesarei cursivități a spectacolului. Regizorul Victor Tudor Popa și pictorul scenograf T. Th. Ciupe au găsit soluțiile cele mai potrivite: un decor sumar, ușor de manevrat, legarea tablourilor printr-un gest sau o replică (uneori adăugată peste text, fără însă a-i pricinui daune), extinderea spațiului de joc peste fosă și chiar în sală, printre spectatori, colaborarea „la vedere" și chiar prin replici directe cu mașiniștii, precum și alte „trucuri" pe care teatrul modern le acceptă. Trebuie să adăugăm imediat că regizorul s-a folosit de toate acestea cu măsură și bun gust. Lucrul lui Victor Tudor Popa asupra textului a demonstrat nu numai pasiunea (constantă la acest regizor cînd e vorba de dramaturgie originală), ci și o perfectă înțelegere a fondului piesei. El a subliniat cu inteligență și cu claritate sensurile esențiale, a pus în valoare acele replici și atitudini capabile să dea profunzime spectacolului, a adus spre rampă actorii — în dialog cu publicul — în momentele cheie, a imprimat ritm și culoare întregii reprezentații.

Cuplul central, Nic-Luchi, este interpretat de Petrică Ciubotaru și Domnița Mărculescu cu vervă tinerească și cu dăruire. Duetul „cîntat" de ei are prospețime și frumusețe, e încîntător prin lirism și revoltă, prin naivitate și dragoste de adevăr, prin dorința de realizare și teama de necunoscut, prin ironie și încredere în oameni. Nic-Ciubotaru e un tînăr dinamic, inteligent, pretențios și ironic, omenos și sentimental. Actorul — aflat la al treilea rol principal în această stagiune, își dovedește multilateralitatea talentului și totodată seriozitatea și rîvna cu care muncește, iscusința artistică și capacitatea concentrării dramatice, a trăirii sincere a rolului (exemplară în acest sens este scena în care Luchi îl vestește că va avea un copil). Domnița Mărculescu, la primul rol principal (după două apariții episodice în „Pelicanul" de Strindberg și „Noaptea iguanei" de Tennessee Williams), s-a impus prin precizia și sobrietatea jocului, prin sinceritate și lirism. O anume asprime a figurii și a vocii nu o împiedică să treacă rampa cu succes. Un rol foarte bun (Primarul), scris cu adîncă înțelegere a sufletului omenesc, i-a revenit lui Costel Popa. Foarte rar am întîlnit în literatura noastră o atît de inteligentă portretizare a activistului de la sat (ocolind orice șablon și sondînd adîncimea psihologică a omului, a categoriei — căci activistul este o categorie socială care n-a fost încă suficient și cu pricepere tratată în dramaturgia noastră). Acestei reușite a autorului i s-a adăugat o excelentă reușită a interpretului care desfășoară un joc de mare autenticitate, simplu, concentrat, de actor matur, stăpîn pe mijloacele sale de expresie. De asemenea, cuplul Adrian Tuca — Liana Mărgineanu (Colegul-Colega) captează interesul publicului prin șarjele accentuate la adresa suficienței, a lenei și a prostiei, iar Puiu Vasiliu (Moșul) încîntă prin pitorescul, inteligența și hazul cu care își înzestrează personajul. Verva bine cunoscută a Aurorei Roman (Diafana); s-a dovedit și de data aceasta cuceritoare; Marcel Finchelescu este exact în Omul serios; Valeriu Bobu schițează cu umor portretul unui Flăcău, iar Gelu Zaharia, cu aplomb, pe cel al unui chelner cu înclinații spre psihologie. Valeriu Burlacu și Ion Lazu (Medicul și, respectiv, Agronomul) conturează precis două figuri specifice de intelectuali ai satului. În sfîrșit, cu intenții caricaturale evidente, Valentin Ionescu, Silvia Popa și Cornel Constantin alcătuiesc trio-ul hippy.

Spectacol despre tinerețe, destinat tineretului (dar cine nu e tînăr?), „Duet" este un succes al autorului, un succes al interpreților, un succes al teatrului.

ȘTEFAN OPREA

Teatrul de Stat — Ploiești

CAFENEAUA

de CARLO GOLDONI

După ce s-a spus și ultima replică, după ce în sală s-au aprins luminile și publicul a început să aplaude, pe scenă a început un spectacol neobișnuit; actorii — în loc să înainteze spre rampă pentru a se înclina, ca de obicei, mulțumind pentru aplauze — coboară în sală, se amestecă printre spectatori și încremenesc cu mîinile încrucișate pe piept, privind fix în ochii oamenilor. Cei care începuseră să lasă din sală se întorc, se așează din nou în scaune, dar actorii par să nu-i ia în seamă, parcă nu aud aplauzele, continuă să stea nemișcați, risipiți în toată sala. Un nou spectacol poate începe de aici...

Acesta este finalul montării Teatrului din Ploiești, cu Cafeneaua lui Goldoni, în regia regizorului italian Paolo Magelli. Și dacă am insistat atît în povestirea lui amănunțită, este pentru că — într-un fel — el nu este numai o concluzie a întregului spectacol, ci o emblemă, o chintesență a lui. Finalul propune un raport insolit actor-public; este impactul teatrului în viața reală, infiltrarea concretă a mesajului său între spectatori. Era normal, era de așteptat acest final, încheiere firească a unui spectacol neconvențional, un spectacol-șoc care își propune în primul rînd să transmită idei, sentimente, să le influeze în public; un spectacol care — deliberat — nu mai era discriptiv, „mort" cum spunea Peter Brook comestibil pentru mentalitatea de spectator comod, ci un spectacol activ, provocator, neliniștitor.

Cafeneaua nu este unul din textele de mare clasă ale dramaturgiei lui Goldoni. O comedie de moravuri, scrisă cu mîna sigură a maestrului, dar fără scînteia de geniu din Bădăranii sau Slugă la doi stăpîni. Paolo Magelli, conștient de fragilitatea textului, chiar de necontemporaneitatea lui, nu s-a mulțumit nici o clipă cu simpla lui ridicare în scenă; de altfel, o astfel de operație pe acest text, ar fi fost de un interes relativ. El a transformat Cafeneaua într-un pretext, de la care pornind a construit un spectacol cu un mesaj clar, folosind formule teatrale inedite — teatrul gestual, de pildă — tocmai pentru a augmenta la maximum forța percutantă a ideilor. Sensul montării — subliniat prin toate componentele ei — este evident polemic: într-o lume de haos, în care valorile și raporturile se amestecă, se relativizează, trebuie să existe o conștiință care să noteze și să-și asume tragismul conținut de acest absurd general. Lumea este un circ — metaforă pe care scenografia Floricăi Mălureanu o face pregnantă — dar acest circ fără noimă, fără logică, nu poate continua la nesfîrșit; din cînd în cînd o gravitate nebănuită stinge zîmbetele, oprește degringolada iresponsabilă. Este momentul cînd tu — ca spectator — ești obligat să fii martor, și să decizi că acest haos este insuportabil.

Ca să ajungă la efectele scontate — și în primul rînd la această imagine globală a spectacolului, de circ dezlănțuit — Paolo Magelli a forțat toate convențiile obișnuite ale teatrului. Replicile sînt date în intonații care le pulverizează orice sens logic, mișcările sînt dezechilibrate, în contradicție cu orice așteptări. Esențial este, în acest spectacol, nu faptul că au fost atacate, practic, toate raporturile teatrului tradițional, ci că în locul lor a fost propus ceva. Nu distrugerea, ci construcția unui mesaj, a făcut din convenționala Cafenea un act de valoare artistică autentică. Și, aș adăuga, nu numai autentică, ci și eficace. Dovadă reacția spectatorilor din finalul amintit. Acești spectatori nu au mai putut părăsi indiferenți sala de spectacole, ei s-au simțit integrați în jocul serios desfășurat sub ochii lor.

Desigur că un astfel de spectacol a solicitat actorilor eforturi uriașe. Este uimitor că — fără un antrenament prealabil special — în timpul normal al pregătirii unui spectacol, ei s-au achitat cu atîta precizie de sarcinile neobișnuite ce le reveneau. De aceea, a încerca diferențieri între ei — chiar dacă aceste diferențe au existat — ar fi nedrept. Să-i amintim, deci, pe toți și să le mulțumim: Margareta Pogonat, Anca Necula-Maximilian, Silvia Năstase-Dumitrescu, Aristide Teică, Eusebiu Ștefănescu, Corneliu Revent, Dumitru Pandele, Andrei Bursaci, Răzvan Ștefănescu, Ștefan Chivu.

DINU KIVU

ANTHONIS VAN DYCK: „Sfînta familie" (col. Muzeului din Viena)

ANTHONIS VAN DYCK (?): „Sfînta familie" (col. Muzeului din Iași)

MAEȘTRI AI PICTURII UNIVERSALE

în Muzeul de artă din Iași (V)

Deși cele mai multe tablouri flamande și olandeze expuse în Pinacoteca ieșeană datează din secolul al XVII-lea, nici unul dintre marii maeștri ai acestui secol nu este reprezentat aici. Cu toate acestea, multe dintre tablourile flamande și olandeze existente în Pinacoteca – datorate asa-numiților „mici maeștri" — sînt deosebit de valoroase. De altfel „micii maeștri" au fost definiți astfel numai în raport cu cele mai înalte piscuri ale picturii din Flandra și Olanda, față de care ar păli — dacă i-am alătura — chiar și unii dintre maeștrii cu faimă ai altor țări... considerați „mari" la ei acasă.

Eugen Fromentin, celebrul critic de artă francez — care se bucura la vremea lui de o mare notorietate și ca pictor — considera că trebuie să înceteze „...de a se mai numi astfel (adică pictor — Cl. P.) de îndată ce se apropie chiar și de cel mai ignorat dintre maeștrii acestor țări privilegiate". (Cf. Eugen Fromentin, „Maeștri de odinioară", Ed. Meridiane, 1969, p. 19).

Singurul nume de prima mărime care ar putea fi luat în discuție, trecînd la prezentarea artei flamande din Muzeul nostru, este *Van Dyck (1599—1641)*, căruia i se atribuie la Iași tabloul intitulat „Sfînta Familie", provenind cu această paternitate din colecția lui Costache Negri.

Identică sub raport compozițional cu „Sfînta Familie" de la Muzeul „Belvedere" din Viena — lucrare ieșită indubitabil de sub penelul lui Van Dyck — „Sfînta Familie" de la Iași diferă totuși substanțial de aceasta, ca valoare expresivă.

La ultima restaurare (1960) s-a constatat că tabloul nostru a fost total repictat de-a lungul anilor, aducîndu-i-se modificări dezavantajoase mai ales în ceea ce privește expresia madonei, care — asa cum se prezintă acum — este lipsită de nobletea și distincția spirituală a madonelor lui Van Dyck. Inițial capul și bustul acesteia aveau racursiul mai pronunțat, liniile mai elastice și mai expresive, plasticitatea formelor mai nobilă, draperiile mai ușoare, mai vaporoase.

Cu toate că la ultima restaurare — efectuată după procedee riguros științifice — au fost îndepărtate repictările succesive care denaturau aspectul inițial al lucrării, comparatia cu tabloul de la Viena rămîne în continuare dezavantajoasă pentru cel de la Iași.

Unele detalii — cum ar fi mîinile personajelor — sînt totuși deosebit de expresive, evocînd binecunoscuta măiestrie a lui Van Dyck în zugrăvirea lor, iar marea vechime a pînzei și a șasiului — constatată, de asemenea, la ultima restaurare — ne poate conduce pînă în epoca și chiar pînă în atelierul celebrului maestru flamand, fără a constitui însă argumentul decisiv în atribuirea paternității. Nu excludem, de aceea, posibilitatea ca „Sfînta Familie" de la Iași să fie o replică a celei de la Viena executată de vreun elev al lui Van Dyck, după indicațiile acestuia și, poate, cu unele mici intervenții — mai ales la mîini — din partea maestrului...

Tot lui Van Dyck i s-a atribuit multă vreme la Iași tabloul „Un cavaler" provenind, de asemenea, din colecția lui Costache Negri.

Eleganța flatată a personajului, morga sa aristocratică, ostentativă cu vădită conștiință a propriei poziții sociale, sînt trăsături care înscriu cu certitudine tabloul în școala lui Van Dyck, fapt pentru care și figurează în Muzeu cu această indicație.

Mai trebuie relevată, de asemenea, admirabila înscriere în pagină a imaginii și corespondența biconcavă între ovalul pătăriei și curba armonioasă în care se înscrie bustul. Nu este însă în spiritul artei lui Van Dyck mîna personajului, înmănușată și lipsită de acea expresie cu putere de caracterizare psihologică pe care o au mîinile pictate de celebrul maestru flamand. De la cafeniul mănușii la brunul închis al veșmîntului diferențele tonale sînt prea mici pentru a detașa mîna ca element caracterologic, iar înmănușarea însăși poate constitui dovada prudenței pe care a manifestat-o pictorul necunoscut în fața unui detaliu atît de dificil cum este mîna, ceea ce — fără îndoială — nu i s-ar fi întîmplat lui Van Dyck, care, dimpotrivă, s-a distins ca un maestru în această privință.

Un subiect abordat cu mare frecvență în pictura flamandă a secolului al XVII-lea a fost natura statică. Realismul viguros, aceea voluptate a concretului caracteristică în general artei flamande și olandeze din epoca amintită se dezvăluie plenar mai cu seamă în această sferă tematică abordată deopotrivă și de marii și de micii maeștri.

Dintre cei din urmă este prezent în Muzeul de la Iași *Adriaen Undrys van Utrecht* (1 599 ? — 1 652), contemporan cu Van Dyck și elev al maestrului Harmen de Neyt.

Călătorind și lucrînd mult prin Franța, Italia, Germania și Spania, Van Utrecht devenise la vremea lui un pictor de notorietate europeană, fapt pentru care pînă și arogantul rege al Spaniei — Philippe al IV-lea — i-a făcut de cîteva ori comenzi.

În zugrăvirea tablourilor cu naturi statice, Van Utrecht ajunsese la o asemenea măiestrie, încît adeseori confrații de la Anvers — printre care, poate, și unii dintre marii maeștri — îl solicită să execute, în propriile lor tablouri, fructele și florile... Dar cine ar mai putea să stabilească astăzi care sînt aceste tablouri și în ce măsură o parte din laudele aduse autorilor lor i se cuvin, de fapt, lui Adriaen van Utrecht? Tabloul său de la Iași, intitulat „Vînat", este concludent nu numai pentru propria creație, ci — în general — pentru toată producția de naturi statice din Flandra secolului al XVII-lea. Forța realistă și coloritul dens ale acestei lucrări sînt — în egală măsură — și trăsăturile specifice ale tuturor naturilor statice flamande din aceeași epocă.

Afirmarea materialității lumii prin asemenea imagini este reflexul spiritului nou, practic, al burgheziei ascensive din Țările de Jos care își exprima astfel nu numai pozițiile ideologice, ci și preocupările sale diurne legate direct de ambianța obiectivă, în contrast cu transcendentalismul recomandat și impus artiștilor de reacțiunea feudalo-catolică. Realismul tranșant al tabloului lui Van Utrecht nu exclude totuși atmosfera poetică, dar aceasta rezultă mai puțin din transfigurarea subiectului plasticizat — un iepure, un cocoș sălbatic, un mistreț — și mai mult din pasiunea cu care artistul îi surprinde specificul material, redîndu-l diferențiat: blana moale și mătăsoasă a iepurelui, penajul răsfirat al cocoșului, părul aspru și țepos al mistrețului.

Deosebit de frecvent se întîlnesc în arta flamandă a secolului al XV-lea și a celui următor scenele bataiste inspirate de îndelungatele războaie purtate de Țările de Jos împotriva cotropitorilor străini.

Trei tablouri flamande cu asemenea subiecte se găsesc și în Muzeul de la Iași, două dintre ele fiind datorate lui *Peter van Bloemen* (1657—1720), iar unul lui Jan Frans van Bredael (1683 ?—1750).

Peter van Bloemen s-a distins în primul rînd ca un peisagist, dar și ca un îndemînatec creator de scene de război, reprezentînd lupte de cavalerie, tabere militare, convoaie în marș, bivuacuri etc. deasupra cărora filfîie întotdeauna drapelul militar, fapt care i-a atras porecla de „Standaert" (=steag).

Cele două tablouri din Muzeul nostru, egale ca dimensiuni și asemănătoare ca structură compozițională sînt intitulate „Episoade de război". Elaborate după eșuarea luptelor de eliberare ale flamanzilor împotriva dominației hispanice, aceste opere au o semnificație sui generis, ele fiind lipsite de tensiunea pe care ar trebui s-o incumbe asemenea episoade și de forța mobilizatoare corespunzătoare. Asistăm mai curînd la un fel de „vanitas vanitatum" pentru care nu mai contează decît plăcerile clipei, în ambele tablouri așa-zisele episoade de război fiind de fapt niște scene de chef cu vivandiere nurlii și ofițeri înpăunați, unii dintre ei participînd la petrecere în grandilocvente poziții ecvestre. Deasupra fiecărei scene filfîie — bineînțeles — cîte un drapel măreț, iar într-unul din tablouri, chiar sub drapel, a fost legat și un cofăiel, detaliu cu semnificații aluzive la adresa îndeletnicirilor bahice ale personajelor. Singurele elemente dramatice — stăruind ca niște amintiri de demult — sînt cerurile cu orizonturi înalte, în adîncurile cărora norii grei se învăluie, fără ca lumina — pe care o presimțim dincolo de ei — să-i poată străpunge.

Sub raport pur pictural, trebuie să relevăm marea consistență a cromatismului, dominat de brunuri dense, care evocă pregnant materialitatea obiectelor și a ființelor. Pînă și cerurile au o consistență palpabilă care nu se opune solului dur, ci — dimpotrivă — creează impresia că derivă din acesta la altă stare de agregare.

Cu un deosebit simț al formelor și al volumelor sînt construiți caii, mai ales cei din primul plan — unul alb și altul roib — probabil aceiași cai folosiți mereu de artist ca modele în scenele sale de companie.

Asemănător cu tablourile lui Bloemen — ca atmosferă cromatică — tabloul lui Jan Frans van Bredael diferă esențial de acestea ca structură compozițională.

Ne aflăm de data aceasta în fața unei autentice scene de război în care dramatismul luptei este susținut de brunurile grele, apăsătoare, ale primului plan și de violenta mișcărilor din planurile secundare, întreaga acțiune desfășurîndu-se sub un cer tensionat, cu nori incendiari. Ofițerul muribund din primul plan, căruia un preot îi acordă „asistență" arătîndu-i crucea, îngrijorarea febrilă a unor camarazi, care au și făcut cerc în jurul celui căzut, calul alb al acestuia, care își privește compătimitor stăpînul, cîinele care își întoarce cu tristețe privirile către el, se detașează din ansamblul luptei și conturează cu un adînc umanism numai una din nenumăratele tragedii individuale pe care le provoacă războiul ca expresie a tragediei sociale.

CLAUDIU PARADAIS

AUTORI, REGIZORI, SPECTACOLE

Se confundă în ultimul timp și în mod evident interesat, promovarea literaturii dramatice originale cu „succesele" spectacularului. Orice om de cultură medie, își dă totuși seama că, oricît ar fi de necesare, și uneori indispensabile, conservele clasicizante, oricît ar contribui montări și interpretări la promovarea unei școli românești de teatru, fără o literatură dramatică originală de circuit universal, nu putem nădăjdui să ne afirmăm temeinic un stil propriu — peste hotare. Calitățile mimetice nu sînt, din păcate, suficiente. Asistăm, în ultimii cinci ani, la eforturi unor tineri dramaturgi, care gîfîie demarcînd pe Beckett sau pe Ionesco. În clipa în care duplicatele românești văd lumina rampei, prototipurile pariziene (sau new-yorkeze) sînt de mult depășite la locul de producție. Nu pledăm în favoarea unui izolaționism cultural, care să condamne în aeternum la exploatarea „zăcămintelor" noastre „folclorice", dar nici nu credem că modernismul s-ar reduce la înlocuirea valorilor academice cu altele, pretins revoluționare trase „la stanță" după model străin...

Între timp, din motive care țin uneori de întîmplare piese românești de o valoare autentică așteaptă să fie reprezentate.

Am citit „Este vinovată bătrîna?" și mai ales, „Exilul poetului" de Petru Manoliu și am avut satisfacția să constatăm că părerile noastre despre aceste texte coincideau la atîția kilometri distanță cu ale lui Eugen Ionescu... Despre Lucifer și jupînița (Splendidă evocare de baroc românesc Duca—Vodă) și despre Hanul amintirilor (piesă de mare interes dramatic) de Ion Victor Vojen, nu am aflat ca ele să fi reținut atenția vreunei comisii de premiere sau a vreunui director de teatru.

Singur Ion D. Sîrbu a avut șansa de a deschide larg ușile succesului: „Arca Bunei Speranțe" (despre care, la timpul său, am scris în paginile „Contemporanului") se află înscrisă în repertoriul a șapte teatre și a fost tradusă în mai multe limbi străine.

Am văzut toate cele trei spectacole date (Piatra Neamț — regia Călin Florian, București — Geo Berechet, Oradea — Szombati Gille Otto) — iar în marginea lor ne permitem să facem unele observații de ordin general. Și anume, în privința raporturilor actuale dintre autorul dramatic român și regizorul care îi pune în scenă piesa. Nu este un secret pentru nimeni, că aceste raporturi au fost în ultimii ani destul de încordate, autori consacrați manifestînd public indignarea lor față de felul în care textul le fusese falsificat sau preferind să-și monteze singuri piesele, cu toate riscurile pe care hotărîrea le comportă.

Pe lîngă cei consacrați, mai sînt însă și debutanți care, (mai mult de nevoie decît de voie) — tac.

Teatrul de Comedie a încredințat unui tînăr absolvent montarea piesei. Faptul că rezultatul artistic a fost inferior, nu este aici în cauză. Ar fi fost de mirare ca un debutant să nu comită erori și să nu dea prilejul de obiecții.

Ne oprim doar la atitudinea față de text și, în numele autorului dramatic român căsăpit, ne întrebăm cum a fost posibil ca regizorul să taie douăzeci și cinci de pagini din piesă, să introducă în spectacol un manechin cu un ceainic atîrnat de gît, să nu țină seama de indicațiile autorului, să falsifice structura personajelor (cazul Protos), etc., etc.?

La interval de două zile am asistat la spectacolul bucureștean și la cel al Teatrului din Oradea; am avut senzația că asistăm la două piese deosebite.

N-ar strica, sîntem de părere, ca în asemenea împrejurări Uniunea Scriitorilor să-și spună cuvîntul. Fiindcă, unul din rosturile principale ale unei asociații scriitoricești este să apere un text de orișice modificare, străină de voința autorului.

Lumea străină de teatru nu își dă seama de semnificația faptului că unitatea de timp în viața scenei nu este anul, ci stagiunea. Cantitativ chiar, stagiunea este mai scurtă decît anul în care se înscrie; apoi ea cuprinde un număr limitat dar apreciabil de activități convergente, cu scopul de a transforma un text într-un spectacol pentru delectare sau instruirea unui anume public.

Teatrul e un fenomen complex care trăiește sub constrîngerea unor legi de fier și sub semnul unui ideal artistic mereu prezent și mereu îndepărtat ca o Fată Morgană.

La plămădirea spectacolului nu contribuie numai textul ca expresie a genului literar numit dramatic. Participă, ca să nu cităm decît elementele pur artistice și scenografia, interpretarea actoricească, grima, muzica de scenă, baletul — toate armonizate sub bagheta unei regii din ce în ce mai suverane. Încadrarea spectacolului în timp și spațiu este în anumite limite strictă. O disciplină consimțită, dar fără iertare prezidează mersul acestui mecanism. Teatrul trăiește și moare din obsesia timpului care trece, fie că pe afiș scrie „farsă", fie că scrie „tragedie"...

Stagiunea unui teatru din capitală, de exemplu se confruntă imediat și, de voie de nevoie, cu stagiunile tuturor teatrelor din localitate. Indiferent dacă tovarășul director este bine văzut în presă și poate interveni să se corecteze într-un interviu rezultatele statistice; evenimentul poate conta ca un alibi, la rigoare poate intra chiar în autobiografia preopinentului, în nici un caz nu poate scuza „timpul pierdut".

Cînd privim înapoi cu gîndul de a reconsidera rezultatele unei stagiuni — pe un teatru anumit — ne dăm seama în ce măsură s-au irosit bunăvoințe și energii, cît de puține talente și îndemînări au reușit să creeze și să semnifice. Nu ne oprim dinadins la bîrfiri; ele sînt incontestabile și chiar frecvente. Un punct de vedere critic este însă indispensabil artistului și comentatorului, un punct de vedere care să se oprească în primul rînd la eșecuri, să le cerceteze cauza, să le afle remediul. Firește, exigența artistică nu este totdeauna primordială în teatru. Dar ar trebui să fie. Și în acest scop n-ar strica din cînd în cînd să spunem lucrurilor pe nume, cu toate riscurile pe care totdeauna le comportă rostirea adevărului și răspunderea lui în iritabilele medii ale scenei.

Niciodată nu știi dacă e preferabil, scriind, să răsplătești cu un adjectiv o „creație" sau să semeni în sufletul creatorului îndoiala fecundă.

N. CARANDINO

RADU CÂRNECI

Vultur

Pasăre — Suflet peste cîmpii, peste ape.
Lin legănindu-te peste Munții de cer,
Pasăre-Gind, veșnic de taine aproape,
Zbor de evlavie, zbor de mister.

Tind către Tine brațe Strămoșii din Ceață,
Strămoșii din Stele tind către Tine lumini —
Duh al Țărilor : Pasăre-Viață,
ca un sărut peste noi Te inclini.

Și ne proteguie, sufletul fă-ni-l de foc,
Mindră-Pasăre intră-ne-n Singe,
către o culme de Timp și Noroc,
ca pe un codru, iarăși și iarăși ne stringe.

Tu, care faci dragoste-n zbor
și-n Ochi, limpede, somnul iți trece,
peste vîrfuri Horă de Neam și de Dor
de la Daci, peste noi : pururea Rege !...

Statuie de patimă

Acum un cîntec pentru Femeia de taină
departe-ntre cețuri albastre fiind,
căutînd amiezile, despletindu-le,
înfrunzind marile Păduri boreale.

Gîndul său, lunecînd dinspre Nord,
adună inserări cu zei și spaime
și sîngele său răpind-o pentru mine,
făcîndu-i carnea evlavioasă trecere.

Femeie, tu ești o pajiște alergînd,
— în vuiet pădurile îmbrățișîndu-te —
fericind văile, înmiresmîndu-le,
Femeie, sunet de clopot tîrziu !

O, cum te-nalț statuie pentru mine,
acolo la răscruce de gînduri !
în fiecare dimineață la altarul tău
sufletul meu închinîndu-și genunchii :

Sonet străvechi

Noi doi eram cei mai frumoși,
stăpîni pe cer, domnind pe mare :
luceferii melodioși
în tîmple : binecuvîntare.

Ce nimb în ochi-ți luminoși
vibrînd către-un pustiu de zare !
în sîngele-mi străbuni bărboși
avizi de timp, bolnavi de soare...

Eu stăpîneam drept credincioși
din depărtare-n depărtare —
născînd din trupul tău cristoși
mi-erai tărie și chemare...

...o, dar legenda nu mai poartă
amanții, azi, spre Marea Moartă...

Rugă de toamnă

O, cerule ! e timpul să cobori,
înaltul să-ți împrăștii peste ape
și-n inserare să aprinzi comori
din cei de mult plecați să le îngroape.

Și mătăsos să te împrăștii dulce :
sărut să fii — între săruturi stînd
la miez de noapte dans — : femei năuce
ofelii chinuite și arzînd.

O,O, cerule ! E toamnă — cîmp de nuntă
între tristeți, ca-n ziua de apoi ;
coboară și ada-le clipa sfîntă
și mie-un Dumnezeu cu chip de ploi...

Aniversînd tăcerea

Pătrunde-n bănuita mea comoară :
în sînge-i vînt și ploi pe nervi. Mă dor.
Și-s singur pentru-a patruzecea oară
și neștiut în măduvă cobor.

În măduvă. Acolo, din putere
în taine-adînci tristețile se-ntrup'
și-n riduri ies țipînd. Iar chipu-mi cere
un tînăr chip cu ochi flămînzi de lup.

O, vis tîrziu !... Acum sînt împărat,
frumoasa mea ! Însemne port pe frunte —
înfășură-te-n veșnicul păcat :
de tine fugi, în mine te ascunde...

ROMANTICUL MATEIU CARAGIALE

Există un consens (dacă facem abstracție de interpretarea lui Perpessicius, atît de fină în multe privințe, relativă la realismul (!) declinului social al **„Crailor de curtea-veche"** asupra structurii romantice a lui Mateiu I. Caragiale. Și tot un consens în disocierea acestei structuri, lirice și rămuros evocatoare, de cea a tatălui său Ion Luca, filiația evidențiind în acest caz o discrepanță spirituală, o formulă de artă și de opțiune estetică ostilă identificărilor succesorale. Nu trebuie dedus de aici că propunem desprinderea **Crailor** de tradițiile prozei muntenești din care tatăl, marele Caragiale, pusese la contribuție pe Anton Pann și N. Filimon. În general, abuzul de analogii nu pare să vină în ajutorul afirmării unei adevărate și îndrăznețe originalități. De aceea nu vom întîrzia nici asupra mult discutatelor ecouri poeți sau eruditelor referiri la Barbey d'Aurévilly sau Villiers de l'Isle Adam. Concluziile lui Perpessicius și Vladimir Streinu au făcut, în direcția aceasta, definitiv lumină.

Formula de caracterizare a literaturii mateine implică, deci, o sumă de distincții fiindcă pornește dintr-o metodă care cred că e demnă de interes prin raport nu cu procedeele pe care le aplică, ci cu disciplina artistică de la care se revendică. Aceasta, o repetăm, este plenar romantică. Toată urzeala scrisului matein e făcută din contraste violente și expresive. Să amintim opoziția dintre **viciul elegant** și intelectualizat al crailor și viciul porcin (cum îl taxează același Pompiliu Constantinescu) al lui Pîrgu, discrepanța dintre nevoia de puritate resimțită de Pantazi încă din copilărie. („Pînă la moarte voi rămîne același : un visător nepocăit, pururi atras de ce e îndepărtat și tainic"), și cinismul său împăcat de mai tîrziu. Este, cum s-a și spus, un trist spectacol pendularea între mărinimie și avînt a crailor, stare de spirit intermitentă curînd anulată de instabilitatea lor morală și voința de petrecere căreia îi sacrifică toate însușirile. Însuși faptul de a-l tolera pe Pîrgu, mincinos, răutăcios și desfrînat este de mirare dacă n-am corela prezența lui în grup cu nevoia celorlalți de a-l avea pentru combinațiile lor vesele și egoiste. Veșnica aventură a crailor reproduce la o scară mică ravagiile instinctului, ușor mondenizat de convenientele sociale. Acesta ar fi de altfel și primul nivel al romanului. Al doilea ar fi detașarea relativă de lanțul isprăvilor, detașare prin care scriitorul, deși confident al eroilor, se întreabă dacă le mai poate tolera amoralitatea. Și firește, ca artist și ca om Mateiu Caragiale pronunță un verdict clar, în limitele artei : „Viziunea lui satirică descinde din Filimon, fără melodramatism și atitudini justițiare ; în acel „sarcasm studiat și savurat", intuit de Zarifopol, intră un dispreț masiv. Mateiu Caragiale nu se sfiește să-și exprime oroarea față de Pîrgu care-l atrage și respinge deopotrivă" (P. Constantinescu).

Tudor Vianu vede în Matei Caragiale un temperament paseist care se complace să reînvie cu fast clipa consumată.

Un instrument al acestei viziuni este profunzimea imagistică iar în cadrul ei negurosul, sumbrul, noptatecul, cu grupări de nuanțe care reflectă intervenții ale unei fantezii îndelung exercitate în cultivarea enigmaticului : „Era o noapte de catifea și de plumb, în care adierea molatică a unui vînt fierbinte cerca în zadar să risipească picla ce închegase văzduhul. Zările scăpărau de fulgere scurte, pădurea și grădinile posace tăceau ca amuțite, de o vrajă rea ; miroase a taină, a păcat, a rătăcire. Înaintam cu greutate prin întunericul ce vătuia aleele singuratece, trebuind uneori să mă opresc covîrșit de slăbiciune". Culoarea e cultivată spre a întări prin luminile ei tabloul în ansamblu care este unul de tip evocator. Relativ la acest aspect Tudor Vianu crede a decela în **Craii de Curtea-Veche** „o încercare de restituire a vechiului regim în declin", construit pe opoziția simetrică a două categorii și anume vechea boierime ajunsă în faza de descompunere boemă și „lumea nouă", înfățișată de Pîrgu, exemplar infam cum îl caracterizează criticul, eternul asociat marilor orgii ale tovarășilor săi. În pornirea lor spre desfriu lucrează o tragică deznădejde venită din așteptarea inutilă a unei schimbări. Însă ce e comun între această mizerie psihică și schilodirea morală care o adîncește ? Dezbinarea lor lăuntrică să-l fi îndemnat pe Vianu a vedea în tragica rătăcire a crailor un caz de manicheism. Pe cît ne amintim credința că binele, captivul răului, poate fi salvat doar prin ascezā — manihеismul — nu se potrivește personajelor lui Mateiu Caragiale. Ei sînt marii învinși ai unui sabat de instincte. Manevrați de Pîrgu se pierd în combinațiile lui fie sub povara compromisurilor anterioare, fie sub apăsarea unei speranțe derizorii. Erotismul însă nu îl va regenera. De altfel, nici într-un caz nici în altul, nu se împotrivesc degradării. Este punctul lor cel mai vulnerabil. Nu se poate spune că rostogolirea lor nu e tratată cu dispreț de către autor. Ar fi fost însă surprinzător să-l vedem supunîndu-și plăsmuirile vindictei publice. Ceea ce el primește să facă — și încă trufaș, împăcat cu sine — ține de sentimentul desigur artistic, că amurgul oamenilor are un tîlc și o frumusețe cărora scriitorul merită să le semnaleze poezia.

Ori de cîte ori aluzia la formele acestui crepuscul pune în mișcare cuvîntul se lasă intuită o imensă plăcere stilistică, un fel de paroxism al sugestiei : „De data asta, nu fui introdus ca de obicei de-a dreptul în odaia de lucru, bătrînul fecior care-mi deschisese și mă ușurase de palton și de pălărie mă rugă să aștept. La intrarea mea vestibulul era luminat numai de flacăra cîtorva buturuge ce ardeau voios în largul cămin ; pilpîiala ei însuflețea straniu vechile pînze de pe pereți, dezvelind într-insele zguduitoare, ca pe niște ferestre deschise asupra trecutului, priveliști dintr-o lume de mucenicii și de patimi. Rezemați în suliți, sutași de ai lui Domițian sau de ai lui Decius și călăreți ai pustiului, pe sirepi sălbateci sorbeau cu voluptate cruda agonie a fecioarelor răstignite și a copilandrilor săgetați sub goana sumbră a norilor deasupra mohoritelor frunzișuri. Eram la Pașadia. În acele cadre văzui simbolul chinurilor sale sufletești".

Vom spune împreună cu Tudor Vianu că arta lui Mateiu Caragiale este toată concentrată aici, în seducția și resentimentul pe care i le inspiră același cadru de viață. Pantazi și Pîrgu unesc puterea de a adora cu cea de a urî, cam în același mod în care perechea Prospero — Caliban acționează în **Furtuna** lui Shakespeare.

Timpul și singurătatea sau singurătatea în timp, iată coordonatele unei creații ce filtrează nu atîta o experiență cît o anumită reprezentare a istoriei. În fapt, pentru Matei Caragiale istoria este timpul subiectiv, cel lăuntric. Lui îi încorporează scriitorul trăirile sale, acel lirism al duratei convertit cînd în tînguire după trecut cînd în poem ditirambic la adresa celor ce i-au dăruit ceva din farmecul și prestigiul lor.

Atracția pe care i-o inspiră artistului Sir Aubrey de Vere nu vine de altundeva. De la gâteala somptuoasă a tînărului brut și pînă la seducătorul lui trecut de prinț scoțian cu origini anglo-normande, totul vorbește în favoarea ființei sale enigmatice. Cunoscut în circumstanțe prielnice ca un prețuitor de plăceri rare și dispărut nenorocos în plin mister Aubrey de Vere este o prezență de decor captivant. Prozatorul întîrzie asupra istoriei acestei amintiri în acel stil neoromantic care se autorizează de la cîteva motive caracteristice, primul fiind cel al drumeției, al mobilității. Nu-și povestea Aubrey de Vere călătoriile prin ostroavele pierdute ale Oceanului Pacific ca pe cea mai mirifică ispravă ? Nu spunea că văzuse și cutreerase țări și mări ? De altfel avea în sînge obsesia peregrinărilor. Altminteri ce lecție de înaltă fidelitate față de sine îl silea să treacă dintr-o tavernă într-alta ? În fine, cînd frumosul Aubrey se regăsește în tovărășia povestitorului, sub un cer de catifea și de plumb, încrucișîndu-și pașii cu femeia înaltă și „țeapănă ca o moartă", iar junele englez îi ia urma, autorul romantic pînă în vîrful degetelor, permite crima sau în tot cazul, o preludează. Cum ? Prin referire la Stendhal, care scria că la Roma pe o asemenea vreme se ucide. Artificiul este motivat. Un scriitor realist ar fi intrat în legătură cu izvoarele primordiale, cu concretul stihinic. Matei preferă hieraticul, simplitatea aluziei, fie ea și livrescă. În spațiul în care descoperim insinuarea crimei, jocul fantasmelor amplifică drama umorilor. Călător veșnic, Aubrey dispare pe aleile Spreei după ce sporește întrebările lumii cu încă o ciudățenie.

Acest motiv se unește cu al doilea, la fel de secret al simbolului din titlu. Ce înțeles tainic îmbracă acela de **Remember** este greu de știut. E pîlpîirea unei clipe calme după ceasul de nebunie al spaimei care a trecut ? Oricum ar sta lucrurile pieirea lui sir Aubrey de Vere deșteaptă peste ani vedenia dulcilor nopți berlineze, sau, dimpotrivă, florii întîrziatei spovedanii vor așterne peste întîmplarea de demult uitarea izbăvitoare ? Din clipa în care autorul își încredințează aventura cuiva se profilează și dezlegarea ei. Dar nu, așa ceva este cu neputință. Nimic nu trebuie să violeze farmecul cețoasei istorii. **Remember ?** Într-un fel da, însă numai întrucît nu mînjește amintirea sufletească și nu-i destramă vraja diafană.

Facultatea prozatorului de a idealiza universul declinant al boierimii și de a se despărți de el, pare să fie lirismul vizionar. Același lirism care îl făcea pe Anatole France să cînte „minunea unică a vieții grecești : numai cununi de flori, lapte, vin parfumat, cîntece fragede și pline de spirit — un chef neîntrerupt, de un bun gust ireproșabil". Zarifopol explică fenomenul prin nevoia scepticului France de a se libera de exigențele propriului scepticism. Operația este însă privită cu severitate : „Fără îndoială acesta e un abuz romantic care ofensează inteligența și simțul istoric" (Paul Zarifopol). Poate, dar nu într-un caz ca acesta : Mateiu Caragiale era fiul nelegitim al unui mare scriitor de origine obscură. Se simțea în replică congenital solidar cu trecutul aristocratic, și nu numai pentru a-și spăla de scepticism obrazul. Că se mistifica pe sine născocind o umanitate detracată este și mai puțin probabil. N-am simți atît de viu ecoul condiției anormale a eroilor săi preferați dacă lucrurile ar sta așa. Tragica singurătate morală a povestitorului, a lui Pașadia și Pantazi este cu atît mai izbitoare cu cît este corelată de febrila căutare a unui sens al timpului și existenței. Drama romantică se concentrează în această neputință de ieșire din cercul vicios. „Craii" suferă de pe urma crizei prelungite care le încarcă viața cu izul melancolic al dezagregării și compromisului. Pe măsură ce se lasă dominați de provizorat se aruncă în valurile plăcerilor efemere pentru a înșela efemerul, dornici să-și ascundă rănile, să-și înșele infirmitățile. Ceea ce e lăcomie în ființa lor, sete de plăcere și expansiunea jovială, traduce impulsuri de sens contrar. Refugiul în detracare ar fi, deci, urmarea unei candidaturi respinse la demnitatea acțiunii intransigente. Fără cămine, fără afecțiuni, Craii de Curtea-Veche își caută fericirea în vin și luxurie nu din capriciu sau neliniște maladivă, ci pentru a da justificare unor existențe mutilate, deformate de orgoliu sau dezrădăcinare.

Aspectul acesta se impune cu precădere cercetătorului. Nu-i exclus din cîmpul atenției sale și elementul livresc, tenace implantat în sensibilitatea lui Mateiu Caragiale. Cine citește **Pajere** descoperă un poet furat de picturalul romantic, de retorismul gesturilor tranșante, profilate pe cerul vinețiu sau de patetismul imprecațiilor inutile. Poezii ca **Prohodul războinicului, Noapte roșie, Boierul, Domnița, Curțile vechi,** refac cu detalii plastice recuzita tipică evocării și exasperării romantice. Prin contraste care oficiază divorțul de banalitate și trădează ostilitatea față de convenții, cu osebire față de mediocritatea burgheză, poetul ne introduce în intimitatea gustului său pentru straniu și metafizic.

Strălucirea perioadelor și expresivitatea tabloului conduc la o concluzie fără echivoc, cu un sens mai înalt : Matei Caragiale nu s-a folosit de romantism pentru a-și ascunde frivol snobismul și pedanteria. Cu neistovit apetit stilistic, în conspirație cu o senzualitate cotropitoare, autorul **Pajerelor,** al lui **Remember** și al nestematelor din povestea împătimiților de ospețe și-a dominat vanitățile. Obiectul tiranicei lui adorații a fost apoi dezaprobat cordial și pervers. Ca în versurile ce fixează imaginea unei admirații certate cu agresivitatea și, deopotrivă, cu toleranța mincinoasă.

Tu, cel ce-ai cules floarea spinoasă a-nstrăinării
Și-a ei mireasmă amară cu patimă-ai sorbit,
La-ndemnul Amintirii ce-n prag ți-a răsărit,
Nu te lăsa ca pradă să cazi înduioșării.

(Întoarcerea învinsului).

HENRI ZALIS

desen de V. NAȘCU

NEGAŢIE ŞI OBSESIE

Termenul care însumează substanţa epică a romanelor lui Al. Ivasiuc este neacceptarea, ca un semn al unei „grave erori etice" a personajelor şi ca o firească conştiinţă, în acest caz, a absenţei timpului. Singura şansă de salvare, de fapt, dintr-o inexistenţă nu mai poate fi aflată decît în obsesia eului. Dar, această obsesie nu are ea însăşi un obiect propriu-zis, începutul fiecărei cărţi fiind o imagine dizolvată a particularului. Se justifică, în felul acesta, mărturisirea scriitorului de a încerca să creeze un „supra-eu", care să „potenteze ordinea şi necesitatea intrinsecă a lucrurilor". Cu alte cuvinte, existenţa în romanele lui Al. Ivasiuc, la nivelul contingentului şi al transcendentului, nu e-xistă ca atare, ci se recompune din datele iniţiale, sub impulsul celor două extreme, negaţie şi obsesie. De unde şi o teamă de sine însuşi, insinuată în gesturile şi vorbele eroilor. Cuvintelor lui Ion Marina, precizează autorul, în *Cunoaştere de noapte* erau „ca un fel de demarcaţie între da şi nu, între ce trebuie făcut acum şi ce trebuie făcut mai tîrziu sau niciodată".

In romanul *Vestibul*, Ilea exclama la un moment dat: „Deschis la toate, prezent dincolo de cotidian, în neostentă participare, împăcîndu-mă cu gîndul că nu există o metodă simplă şi unică pentru a rezolva orice uşor, trăind pe laturi contrare, poate voi reuşi. Dar maj ales trebuie să-ţi spun că nu există soluţie unică, nu există". Ar părea curios, de aceea, multora, să citească în *Interval*, următoarele propoziţii: „Strădania noastră e valabilă doar într-un singur sens, cel propriu, dacă vrei al destinului propriu. Nu merge să încerci să mergi spre capăt pe mai multe căi. Să nu-ţi închipui că merge. Drumul este unul singur, bine stabilit, bine determinat".

Nu e aici un paradox sau o inconsecvenţă a scriitorului. Interpretarea se subordonează modului de a citi aceste romane. Privite ca un monolog despre personalitate, ele ne relevă drama negării experienţei decisive a prezentului şi obsesia trecutului. Recompunerea acelei existenţe, despre care aminteam, nu numai că nu putea urma această cale inversă, dar nu se poate realiza decît în sensul determinării prezentului de timpul revolut. Multiplicarea oricăror posibilităţi este exclusă, solidaritatea în eroare presupunînd un singur termen de raportare — neputinţa de a ne distruge pe noi înşine. „Tot ce am crezut pînă acum, se baza pe ideea că lucrurile pier, sînt înlocuite de altele, că devenim altceva, desigur avînd continuitate cu trecutul, dar altceva totuşi.. Aseară am descoperit că de fapt am rămas în mine ceea ce am fost şi că într-un mod ciudat sînt pîndit de mine, cel mort în existenţa reală şi socială, ca să mă distrug pe mine, cel real". Dar, recrudescenţa acestor elemente ale unui trecut repudiat şi totuşi obsesiv, va crea, concomitent, un peisaj al demistificării, persistent în nuanţe infinite, de la simpla conştiinţă a unui adevăr, pînă la încercarea de a-i descoperi principiile şi dinamica. Raportul necesitate —libertate, din ultimul roman, *Păsările*, este cercetat tocmai sub acest raport al particularului.

Din acest unghi, romanele lui Al. Ivasiuc nu mai pot fi citite ca un monolog, fiindcă simplul element de raportare s-a restructurat. Faţă de ele însele, personajele nu se vor mai comporta ca spaţiu de reverberaţie, ci, în primul, rînd, ca o posibilitate de a dialoga în limitele impuse de instituirea unei relaţii noi, relaţia de vinovăţie.

Dacă în primul caz se putea vorbi despre sensul unic al destinului propriu, acum singura posibilitate este acea trăire pe laturile contrare, cerută de apariţia „celuilalt", obsesia eului, despre care vorbeam, la acesta referindu-se de fapt. Celălalt e o anume condiţie, derivată din sentimentul de frică şi spaimă, în preajma cărora echilibrul nu mai e posibil.

„Pînă acum, scria un personaj din *Vestibul*, nu mi-a fost frică decît de alţii sau de altceva şi cu sentimentul acesta sînt obişnuit. Imi place însă că cred că, expunîndu-mă pe hîrtie, voi deveni, cel puţin în parte un altcineva, de care chiar dacă-mi va fi frică voi reuşi să-l ocolesc. Mi-e frică însă de frica de mine însumi, aşa cum am început să mă descopăr şi cum nu mă ştie şi poate nici nu trebuie să mă ştie nimeni". Încercarea de obiectivare eşuează aşadar, prudenţa convertindu-se tot într-o obsesie a eului.

In felul acesta proza lui Al. Ivasiuc continuă, cu mijloacele şi posibilităţile de astăzi, experienţa H. P. Bengescu, A. Holban, M. Blecher ş.a. Ce ni se pare interesant de remarcat la autorul *Cunoaşterii de noapte*, este prioritatea întrebării faţă de răspuns, a particularului şi detaliului faţă de general, surprinderea ipostazelor în defavoarea unitarului etc. Programul îşi are, fără îndoială, punctul de plecare în recunoaşterea posibilităţilor analizei, dar şi în ideea mai generoasă şi modernă a recompunerii întregului, după o cercetare minuţioasă şi prealabilă a datelor sale. Aşa se face că multor comentatori opera lui Al. Ivasiuc li s-a părut monotonă şi fiecare apariţie a fost considerată, deschis sau nu, aluvionară faţă de celelalte. Numai că acest sentiment este înşelător şi o simplă intuiţie a crezului artistic al scriitorului ne împiedică să transformăm în convingere observaţia de mai sus. Imaginea fidelă a propriului nostru eu nu poate fi decît rezultatul unor observaţii repetate, într-o naraţiune care poate constitui ea singură o justificare a programului literar.

E cazul frecvent al naraţiunii în care mijloacele de expresie depăşesc valoarea lor propriu-zisă de comunicare. Al. Ivasiuc multiplică posibilităţile monologului, asociind subiectului un element ce ţine de efectul stărilor de conştiinţă şi instituind în subtext, un dialog mult mai complet, ale cărui semnificaţii tind spre o re-compunere a eului pe un plan superior. In acest dialog, cuvîntul însuşi devine o identitate sau participă la confruntarea deschisă — negaţie şi obsesie — depăşindu-şi condiţia simplului semn grafic. A trebui, a atomiza etc., nu mai reprezintă termenii, ci elementele unei discuţii. Ele sînt, după expresia autorului, „calea spre o altă experienţă".

Un dialog, nu afişat în termeni expozitivi, ci ţinînd de esenţa însăşi a prozei, valorificat, în şi cu ajutorul monologului, o naraţiune căreia nu-i mai poate fi asociat termenul de clasicizare, din moment ce devine ea însăşi justificarea întrebărilor, iată care ni se par a fi elementele inedite ale prozei lui Al. Ivasiuc. Neacceptarea experienţei şi obsesiei sînt numai formele exterioare şi dramatice ale acestei proze.

AUREL SASU

desen de V. NAŞCU

POŞTA REDACŢIEI

L. M. Valerian

Este obiceiul de a se face oarecare umor la Poşta redacţiei, pe seama unei categorii de corespondenţi. Nu vreau să urmez acestui obicei; dar dvs. scrieţi versuri irezistibile: „Astăzi, doar astăzi / lăsaţi-mă, vai lăsaţi-mă / voi, copii şi părinţi / da, voi copii şi părinţi / supuşi de umbră. / muşcînd din stele / vă rog lăsaţi-mă / să trăiesc". Din iubire faţă de semeni subscriem rugăminţii dvs. de a vi se lăsa viaţa, şi, în ce ne priveşte, vă dorim chiar mulţi ani. Cît despre poezie, e bine deocamdată să vă mulţumiţi a citi.

Valentin Marica, *Cluj*

Viziune puternică, dar expresia încă greoaie, deşi luminată pe alocuri de formulări fericite ca de ex.: „Ceasuri ce cad / ca banii în mîinile orbilor". Aveţi se pare substanţa, (condiţia necesară, dar nu suficientă) urmează să fie supusă hotărîtorului proces de distilare. Expresia poetică trebuie să ardă, să fie „spiritus verbi", o esenţă diferită şi superioară expresiei de rînd şi care totuşi se extrage din aceasta.

Mihaela Speranţa Postudor, *elevă, Iaşi.*

Citesc cu un fel de emoţie versurile pe care mi le-aţi trimis; sînt de o atît de imaculată sinceritate, cum numai la vîrsta dvs. se pot scrie. Pentru a publica în revistă însă, trebuie să parcurgeţi o cale destul de lungă. Lecturile, al căror ecou răzbate încă prea direct în ceea ce compuneţi, au nevoie să se mai sedimenteze; publicul nu poate primi parafraze după Eminescu sau Topîrceanu, fie ele chiar reuşite. Aştept încă de la dvs.

h. Ionică, *Tecuci.*

În afară de tonul sentenţios-insinuant al scrisorii şi de misterul iniţialei „h", nu ne impresionaţi prin nimic. Versurile trimise denotă oarecare cultură şi gînduri lăudabile, dar de acolo şi pînă la poezie-i departe.

Dan, *elev, Iaşi*

Îmi trimiţi printre altele o poezie intitulată puţin cam lung „Ce scrie Dan cînd se crede Magistrul... etc.". Este tot atîa de slabă ca o poezie pe care ar scri-o Magistrul dacă s-ar pomeni dintr-odată Dan. Asta numai ca să fim chit; căci, deşi nu ai versuri citabile o anume sprinteneală a scriiturii mă face să cred că merită să perseverezi. Desigur însă că nu în tonul „a iubi-i firesc / cum a greşi e omenesc".

Ion Dumitrescu, *comuna Proviţa de sus.*

Pe o singură poezie nu se poate discuta prea mult. Dacă aţi trimis-o nu pentru a ne afla părerea, ci pentru a fi sau publicată sau respinsă, vă comunicăm că se respinge. Nu scrieţi nici cu mult mai rău nici cu mult mai bine decît o specie din nefericire numeroasă, de fabricatori de poezie, care semnează frecvent în reviste. Repet că la aprecierea unei singure poezii a unui autor necunoscut coeficientul de incertitudine e foarte ridicat, eroarea fiind tot timpul posibilă. Aveţi şi unele puseuri de lirism adevărat.

Constantin Petrila Romanescu, *înv. pensionar, Roman*

Versurile dvs. au fost analizate aşa cum aţi cerut. Deşi izvorăsc din simţăminte nobile, ele nu satisfac din punct de vedere literar exigenţele acestei reviste. Dacă ne putem permite un sfat, citiţi sau recitiţi Arghezi Barbu, Blaga, poezia actuală; veţi înţelege atunci rezervele noastre, care nu sînt faţă de ce spuneţi, ci faţă de cum spuneţi.

Octavian Gelu Mureş.

Apreciez francheţea scrisorii dvs., dar poeziile sînt slabe. Vreţi să ştiţi de ce? Pentru că astfel de versuri, ba poate chiar cu mai puţine greşeli de ortografie s-au scris cu kilometrul pătrat de către tinerii sentimentali din totdeauna. Poezia trebuie să transmită o experienţă afectivă sau intelectuală cît mai semnificativă, prin mijloace cît mai personale, dar care să fie totodată, cel puţin la nivelul mediu al mijloacelor de expresie din epoca respectivă. Ceea ce nu e cazul cu versurile dvs.

În încheiere, şi poate şi pentru a reconfirma finalitatea şi raţiunea acestei rubrici, citez cîteva rînduri din scrisoarea lui Iulian Flor, Piatra-Neamţ:

„Nu am citit niciodată versurile mele decît într-un cenaclu de tineret. Nici nu am poezii publicate. De altfel, am numai 19 ani şi este timp şi pentru aceasta. M-ar interesa, însă, un singur lucru din partea dumneavoastră: să cunosc ce părere aveţi despre ceea ce scriu, dacă consideraţi că e sau nu publicabil, şi mai ales aş dori să ştiu care sînt chestiunile care nu vă plac, şi dacă sînt lucruri care v-au surprins plăcut".

Veţi afla părerea noastră peste două săptămîni; ca orice părere, ea va conţine o doză de subiectivism, dar vreau să vă asigur pe dvs şi pe toţi cei care ne scriu, că nu vom judeca niciodată cu uşurinţă şi că, aşa cum promitem să facem totul pentru a ajuta să iasă la suprafaţă aceea ce credem că e valoare şi talent, ne vom îngădui să fim totdeauna categorici şi în sensul invers.

MIHAI URSACHI

Lumină pură, albastră...

Imaginea fetiţei e mereu alături de mine
Pe-aceste ţărmuri balcanice.
O duc pretutindeni.
Absenţa ei devine prezenţă.
O simt trecînd ca o briză,
O simt cu firicelul de nor, cu solzul de soare,
O-aud chemîndu-mă printre migdali şi chiparoşi
Cu chipul ei de zeiţă orientală,
Îi simt mîinile pe umeri,
Sărutul pe frunte...
Dimineaţa, trezindu-mă,
Descopăr o punte-n văzduh peste munţi cu
Păduri exotice
Şi pe punte fetiţa aleargă, aleargă felină
Cu părul negru în vînt.
Iar dedesubt se zbate vie, ca o leoaică, marea
Cu lumină pură, albastră ca zîmbetul ei.

AL. JEBELEANU

Zbor

Călătoriile norilor
peste ziua de azi
peste creştetul nostru
ne vom întoarce vreodată
pe această planetă
a inimii, a rădăcinilor, a sîngelui?

Unde-am făcut popas,
unde am aprins focul,
unde ne-am jucat de-a numele
şi de-a uitarea?

Unde a fost copilăria
şi unde
trădarea jocului?
Durere săgetîndu-mi fuga –
O floarea soarelui
mai luminează
călcîiul desprins de pămînt.

FLORENŢA ALBU

Murmur în septembrie

Septembrie, copilul meu blond,
sfiala mea dulce, lumea mea de beteală,
născocește-mi un joc, iubește-mă, hai,
fără regrete, fără-ndoială!

Ca umbra în care, Ea, fluture alb,
e un şotron încurcat de sentimente,
tristeţea-i enormă greşeală, un rai
aşa pentru aiurea, pentru un ti-ri-li-lai
pe care mi-l zici cu lacrimi cochete!

Acuşi fug în rouă, acuşi mi-i necaz,
chiar de-mi inconjoi mîinile amîndouă
între cuvinte, între geneze să am curaj
iubindu-te să îngenunchi îmbrăţişînd
în trupul tău tot adevărul şi eroarea,
parfum ce dus e şi nu va veni nicicînd!

DANIEL LASCU

Insula

În noaptea aceea a sufletului
Căutam insula
Spre care nu bătea niciun vînt.
Stelele jucau pe podele de nouri
Şi nici un semn
Nu prevestea
Sfîrşitul călătoriei
Începută
Sub cele mai bune auspicii.
Căutam insula,
Insula aceea ştiută dintotdeauna,
Insula pentru care sîntem născuţi.

La început
Nimic nu prevestea
Furia zeilor mării
Şi ţărmul se vedea destul de aproape
Şi drumul părea scurt şi uşor.

La început
Insula nu trebuia căutată.

BOGDAN SIRETEANU

DEVENIRILE STRUCTURII NARATIVE

Nu spun o noutate cînd afirm că oricare structură narativă stă sub semnul **devenirii, al transformării.** Ea este un avatar, o peregrinare — indiferent de ce natură — întru descifrarea omenescului. Să ne închipuim un imens palat cu nenumărate camere. Și într-una din ele se ascunde ceva, nimeni nu știe ce anume. Tentatorul (scriitorul nu poate avea decît o asemenea definiție) trece dintr-o încăpere în alta, drumul e destul de greu, plin de piedici, peste tot retina înregistrează imagini insolite și incoerente, parcurge întreg palatul și, în cele din urmă, iese din nou afară, fără a fi dat de urma a ceea ce căuta. Contrariat se reîntoarce, reface drumul invers și întîlnește în prima sală (de fapt, ultima) un bătrîn (cum de nu-l observase și prima dată?) care îi spune o poveste, mai fără cap și coadă decît tot ce văzuse pînă atunci. Și cînd ultimul cuvînt a răsunat în liniștea zidurilor, palatul dispare și el se pomenește singur, mai singur ca niciodată, într-o pustietate asemenea. Totul pare de neînțeles, are impresia că a visat și, de fapt, chiar adoarme. Iar cînd se trezește întîmplările îi apar într-o altă lumină, se organizează coerent, se leagă una de cealaltă întregindu-se, povestea bătrînului devine acum o parabolă ce vine să traducă intraductibilul. Este momentul cînd Cartea e ca și scrisă, rămînînd doar să fie așternută pe hîrtie...

Reluînd o asemenea posibilă geneză să observăm că epicul capătă un înțeles **premeditat,** organizarea construcției echivalînd cu o demonstrație. Sigur, bănuim o relație internă coerentă între fapte — ca date ale unei realități — și parabola ce le ascunde semnificația. Dar putem ști vreodată cu certitudine că autorul a intuit tocmai soluția **obiectivă?** El a găsit una, în care a ajuns să creadă și pentru susținerea căreia își organizează cum crede de cuviință elementele. Dar pentru că singur a descoperit-o, chiar dacă e unică, ea rămîne **a lui, subiectivă,** ca și structurarea pe care o dă faptelor. Aici intervine premeditarea, „reconstituirea" intențională a situațiilor. Poate că o altă ordine, o altă succesiune a momentelor ar determina o cu totul diferită imagine. Poate... Unde e însă devenirea? Nu atît în tentativa epică, în narația propriu-zisă, cît în explicația ce ni se propune (mai precis, chipul în care s-a ajuns la această explicație) și, de ce nu?, în soluționarea, aceeași sau alta, realizată la repetata lectură. Din perspectiva absolutistă a autorului, lectorul n-ar fi decît un simplu spectator ce urmărește demonstrația efectuată la tablă și pe care **trebuie** să o accepte. Pentru cititor, cartea conține o șaradă pe care abia urmează să o dezlege. Pentru primul cartea nu poate fi decît unică, altminteri n-ar mai scri-o: pentru al doilea ea se preface într-o invitație la comiterea unor interpretări posibile, ceea ce implică o coexistență a mai multor cărți într-una singură. Operă închisă pentru autor, ea devine **deschisă** lecturii. Devenirea este, așadar, a semnificației, a sensului ce guvernează o realitate artistică și, mai puțin, a realității înseși. Lectura nu comunică intenția autorului, ci, mai degrabă, ceea ce noi **vrem** să vedem ca intenție.

Am transcris aceste constatări constrîns de parcurgerea unui recent roman, **Cartea fiilor** de Mircea Ciobanu. Vreau să spun că el îți inspiră, mai mult decît altele, sentimentul posibilității, al pluralității și admiterea unei singure chei (avem în față o parabolă, mai bine zis, o interferență de parabole) n-ar face decît să limiteze valențele textului. Așa stînd lucrurile, mărturisesc că **nu știu** ce trebuia să comunice romanul în intenția autorului. Poate, nici nu vom ști vreodată decît dacă o dezvăluire a acestuia va face lumină. Și nici atunci... Nu mă voi opri la tehnica organizării epice sau la seducătoarea frumusețe a stilului. Încerc însă să-mi explic, în baza a ceea ce am la îndemînă, care sînt rațiunile existenței celor două personaje fundamentale, ce le determină întîlnirea și ce le desparte, dar — mai cu seamă — ce ar însemna ele **sub speciae eternitatis.**

Există în **Cartea fiilor** un prim erou, în jurul căruia gravitează toți ceilalți și care sînt signifianți pe măsură ce se intersectează cu acest destin central, al bătrînului. El este cerșetor, deci dependent statornic de semeni, nu poate ființa decît prin „milostenia" acestora. Simpathia celor două grupări se va manifesta complet răsturnată spre final, cînd bătrînul își capătă o falsă independență. Dar nu în aceasta constă, cred, marele interes al cărții lui Mircea Ciobanu. Principiul care determină existența narativă a bătrînului este **căutarea** întru întregire. Ființînd cu o neacoperită disponibilitate, el **expediționează** în urmărirea unei absențe. Că ea îmbracă imaginea unui ipotetic fiu e un lucru ce merită discuție. Pentru psihanaliști, hipostaza bătrînului n-ar fi decît un caz de refulare a instinctului patern, tradus — mai tîrziu — într-o adevărată dramă a identificării, dar observațiile de o logică imperturbabilă pe care acesta le inserează în marginea actelor sale înlătură imediat supoziția. Mai plauzabilă ar fi opinia după care materializarea ideii în fiu n-ar avea altă funcție decît de a stabili o mai strînsă legătură cu scopul căutării (e prea abstractă obsesia întregirii, cîtă vreme relațiile părinte-fiu se transferă într-o zonă de familiaritate). Fiul este, prin urmare, un **principium movens** în stare să confere bătrînului un sens, fără de care el ar rămîne o figură ștearsă sau, probabil, n-ar mai rămîne deloc. Mai presus de orice, opțiunea pentru fiu se justifică prin **posibilitatea îndoielii:** „doar femeile pot fi sigure dacă au avut un copil în vreme ce bărbaților li se îngăduie îndoiala — o, chiar dacă nici o ființă pe lume nu le-a șoptit: Iată fiul tău". (p. 19). Formula bătrînului se află atunci rezumată în celebra frază a lui Descartes, **Dubito ergo cogito, cogito ergo sum.** Lui nu-i este pemisă **împlinirea, n-are** dreptul identificării conceptului în realitatea imediată. Și cînd o acceptă în cadavrul care circulase de la o poartă la alta, se autoanulează. Identificarea este similară cu moartea principiului și de acum înainte bătrînul nu se mai poate justifica. Odinioară identificarea îl salva, acum ea este fatală punînd capăt căutării.

Este bătrînul un „mîntuit", un eliberat? Intîi de toate, condiția sa nu permite mîntuirea; ea este eternă ca și datoria sisiphică. Apoi, odată înlăturat obiectul căutării (cadavrul = moartea căutării), el se vede copleșit de o greutate, căreia nu-i este dat să reziste. Negarea necesității aduce cu sine povara existențială. „Dar ca să nu mor, o să găsesc eu pe umerii cui să-mi trec, întreagă, povara — cum să răsuflu cu-atîta samar? cu-atîta lacrimă și singurătate, fără nimeni între mine și ei?" (p. 383).

Intrebat de numele mortului, bătrînul explicitează: Mata cum ai vrea? Îți place Ion, Ion îl numim, dacă nu, să-l botezăm Vasile sau, vorba sfinției sale cînd vrea să arate că n-a uitat cartea sfîntă, Melhisedec!" (p. 298). Și de aici încolo acesta îi va fi numele. De ce? Melhisedec consacră în analele religioase un anume tip de conduită canonică, ideală. El exprimă o ideee absolută și identificarea operată de bătrîn e nici mai mult nici mai puțin decît o erezie. **Credincios** inițial idealului tutelar, cerșetorul se transformă în **eretic.** Dacă se poate vorbi de o mîntuire, de o împăcare, ea este, nu **întru credință** ci, **întru erezie.** Și toți ereticii și-au plătit scump răzvrătirea! Amintiți-vă de Bruno!

AL. DOBRESCU

LUCIA DEMETRIADE BĂLĂCESCU
„Coana Chirița judecă interpreta"

ALEXANDRU IVASIUC: PĂSĂRILE

Există în opera lui Alexandru Ivasiuc a reveni're insistentă, obsesivă, a unor teme referitoare la locul individului în lumea contemporană, la inițiativa și răspunderea lui pentru soarta tuturor, la putere și limitele ei. Chiar unele personaje tip reapar de la un roman la altul în ipostaze apropiate, conferind operei o unitate de preocupări și „întrebări active" pentru a folosi o formulă a scriitorului. Ultima carte, Păsările, *nu face, din acest punct de vedere, excepție, chiar dacă, artisticește, vine cu elemente noi, care de fapt, înseamnă acceptarea unor „reguli" ale romanului tradițional, respinse anterior cu orgoliu și cu ambiția de a merge pe alte căi. După familiarizarea cu universul din* Păsările, *ne dăm seama că situațiile și eroii ne sînt, dacă nu cunoscute ,atunci anunțate din* Vestibul, Interval *și, mai ales din* Cunoaștere de noapte. *Cineva a parcurs o experiență dureroasă și simte nevoia unei retrospective ca să o clarifice și să aibă un martor. L-am numit pe Liviu Dunca, situat astfel în prelungirea procesului interior al lui Ion Marina din* Cunoaștere de noapte. *Alt personaj este un om tare, un victorios social care pînă la urmă intră în criză și capătă o cu totul altă perspectivă, ca același Ion Marina. Este vorba de Dumitru Vinea. Altul, Cheresteșiu, apelează la aceleași argumente ca și cel care hotărîse în* Cunoaștere de noapte, *sancționarea lui Dumitru G: prezența unui adevăr supraindividual, a unei rațiuni inaccesibile căruia trebuie să te supui fără a încerca să înțelegi. Exemplele se pot înmulți, dar nu atît numărul contează, cît capacitatea lor de a contura un univers ușor recognisibil, aparținînd unui scriitor preocupat de marile întrebări ale epocii noastre.*

Spre deosebire însă de romanele anterioare, Păsările *vine cu o privire mai directă, în care grija comunicării și dificultățile ei nu se manifestă explicit ci sînt doar subînțelese, romancierul își lasă eroii să se manifeste mai în voie, fără a le concura, prin interpretare, biografia. În centrul romanului se situează trio-ul Liviu Dunca, Margareta, Dumitru Vinea, celelalte personaje căpătînd relief doar în contextul participării la una din cele trei drame, desfășurate paralel cu reflexe reciproce, dar nepuînd ajunge la comunicarea pe care și-o doresc. Prin Liviu Dunca, scriitorul abordează problema libertății și a dependenței de timpul istoric. Liviu Dunca încearcă o primă desprindere de autoritate și ierarhie în cadrul familiei. Dar încercarea cea mai dramatică se va consuma pe șantierul unde are de ales între a fi pătaș la injustiție și a se număra printre cei condamnați. Ne aflăm într-unul din momentele cheie ale cărții, romancierul a conturat în toate implicațiile atmosfera de suspiciune, dezerțiunea celor apropiați, refuzul celui care ar fi putut interveni dintr-un post superior în favoarea inocenților și nu a tăcut-o. Alexandru Ivasiuc nu se mulțumește a reevalua după criteriile adevărului o etapă istorică cu înălțimile și căderile ei. El îi caută sensurile ei ascunse la prima vedere, repercusiunile în existența umană, valoarea filozofică a unor experiențe. În fața refuzului lui Liviu Dunca de a se asocia la crimă, de a deveni executant orb al unei necesități la fel de oarbe se ridică forțele acceptării, cu fețe multiple și schimbătoare. Fata care îl iubește îi spune că totul e hotărît dinainte, că el ca individ nu are nici un fel de importanță și nu poate schimba nimic. Este, cum comentează însuși Dunca, o transformare a fricii în adevăr și înțelepciune de viață. Amicul Mateescu îi recomandă să cedeze, invidiindu-l sincer pentru șansa de a deveni „întemeietor". Iar Cheresteșiu, cel de la care aștepta dacă nu salvarea măcar explicație, îi vorbește de datorie, și de un rost adînc al lucrurilor, scăpînd înțelegerii obișnuite. Asediat din toate părțile, Liviu Dunca rezistă, salvîndu-și cu un preț extrem de greu, integritatea.* Romanul Păsările *nu se reduce însă la o privire profundă și fără echivoc asupra unor destine. Adevărul pe care îl urmărește nu este un scop în sine și devine convingător numai în măsura în care se leagă de istoria interioară a oamenilor. Biografiile lui Dumitru Vinea și Liviu Dunca sînt ilustrative în această privință. Drama celui din urmă începe abia după întoarcerea în societate, cînd i se oferă posibilitatea reintegrării și a unui nou început. Dunca nu o face și Al. Ivasiuc a lăsat, în spiritul romanelor sale anterioare, cîmp deschis pentru o pluralitate de variante, toate posibile. Este vorba de o excesivă aplecare asupra trecutului, de neputința de a lua totul simplu și bărbătește?*

cronica literară

Nu a fost, așa cum el însuși crede, niciodată liber? Experiența tragică parcursă, întrebarea capitală la care a răspuns pozitiv, i-a epuizat rezervele [illegible] vieții? Cert este că Dunca, abia cînd are șansele realizării le ratează pe toate și în plus, distruge inconștient și pe Margareta Vinea, după ce i-a oferit, tot inconștient, mirajul unei alte vieți alături de el. Memorabile rămîn relațiile dintre Liviu Dunca și Margareta. Aparent este o dragoste răspunzînd unor mai vechi și obscure dorințe. În realitate, e pe de o parte nevoia confesiunii, a unui martor alături de care să fie retrăit trecutul — simbolul oglinzii capătă aici tulburătoare înțelesuri — iar de cealaltă parte nevoia unei schimbări, a unei evadări, oferită întîmplător de Dunca. Sinuciderea Margaretei nu e decît corolarul firesc al unei incompatibilități funciare, evidente abia atunci cînd trebuie luată decizia.

Alături de Dunca, refăcîndu-i printr-un fel de paralelism în sens invers existența, se situează Dumitru Vinea, poate cel mai reușit personaj al cărții. Dumitru Vinea face parte din familia celor puternici, preferință mai veche a scriitorului. Produs tipic al unei anume ierarhii, iubitor al ordinii pe care o crede imuabilă, Vinea e foarte aproiat ca structură de Ion Marina din Cunoaștere de noapte. *Chiar termenii definiției sînt aproape identici cu cei din precedentul roman: „Dumitru Vinea socotea că știe și care sînt cîteva din virtuțile fundamentale. Nu ultima era prudența, știința de a aștepta. Răbdarea și poate un fel de scepticism sănătos, adică de neîncredere în soluțiile de moment, în inspirația clipei. Prudența, răbdarea și stăpînirea de sine erau fața de reținere a forței, puterii și bărbăției". Pînă la un punct avem impresia de a asista la obișnuitul conflict dintre directorul de fabrică anchilozat în rutină, prins într-un sistem sigur de relații și elementul nou, dinamic reprezentat de Dom de. Scriitorul ne lasă destul de mult această iluzie, pînă cînd, ca și în* Cunoaștere de noapte, *se produce brusc o schimbare. Dacă la Ion Marina răsturnarea o provoacă un factor extern, știrea despre boala incurabilă a soției, la Dumitru Vinea schimbarea este pur interioară, un proces obscur, trăit intens, dar pe care nu și-l poate încă defini în termeni exacți. Vinea începe a se detașa, a avea, cum spune romancierul, o privire detașată, a problematiza după expresia lui Mateescu. Totul capătă atunci noi dimensiuni, agitația interioară apare meschină, raportată la lucrurile importante omise. Bătălia însăși în care se angajase și pe care avea toate datele pentru a o cîștiga, o pierde cu bună știință, neinteresantă în contextul transformărilor radicale încercate. Din simplul produs al unui mecanism istoric Dumitru Vinea devine o conștiință cu posibilitatea de a alege și a participa efectiv, autentic, la istorie.*

Printr-un subtil proces de organizare, Alexandru Ivasiuc a ordonat întreaga materie a cărții în jurul celor două drame, a lui Liviu Dunca și Dumitru Vinea. Între ele, legătura se face prin Margareta care caută și ea desprinderea de servituțile necesității, ale unei existențe dusă oricum, eșuînd însă tragic. Sistemul de simboluri ale romanului comentează în subtext ideile dezbătute. Dacă păsările rămîn o aluzie enigmatică ,fără posibilitatea unei raportări directe la problematica romanului, în schimb celălalt simbol, obsedant, oglinda, capătă pe parcurs înțelesuri profunde. „Dumneata stai sub semnul oglinzii și al unei adîncimi pe care numai dumneata o știi" i se adresează Liviu Dunca Margaretei. Iarăși confesiunea lui Liviu Dunca, „dragostea" lui e tot nevoia unei reflectări, a unui ecou pe care îl simte necesar pentru experiența trecută. Simbolul oglinzii la care se revine insistent, capătă uneori și o accepție materială de repetare a unor imagini. Astfel, sinuciderea Margaretei repetă pe cea a Ștefaniei, Dumitru Vinea întors cu intenția de a-și schimba existența, privește drama consumată într-o oglindă. Putînd fi suspectate de naivitate, asemenea imagini își găsesc o motivație în desfășurarea vie a romanului. Înțelesurile cele mai substanțiale le oferă însă, raportate la același simbol, cele trei biografii. Fiecare din ele aspiră la o comunicare, la o reflectare pentru a păstra termenii simbolului. Ea nu se realizează decît parțial, între Liviu Dunca și Margareta. Biografiile lui Dunca și Vinea se desfășoară paralel, fără tangențe, prima declinînd, cealaltă mergînd în sens ascendent. Și Dunca și Vinea caută să se salveze prin Margareta, nereușind și distrugîndu-i existența. Finalul surprinzător, se consumă cu sinuciderea femeii după plecarea lui Dunca, în momentul în care singurul om care o putea salva, salvîndu-se și el, Dumitru Vinea, se întoarce la ea cu acest gînd. Romancierul Ivasiuc, după asceza primelor trei cărți se dovedește la fel de stăpîn pe procedeele „clasice" ale speciei, anterior evitate cu bună știință. Dar pentru un roman ca Păsările, *toate aprecierile asupra artei scriitorului trebuie să treacă pe un plan secund, lăsînd locul conținutului, mesajului cărții. Și sub acest raport,* Păsările *rămîne un roman exemplar pentru integrarea unor destine individuale într-un timp istoric.*

LIVIU LEONTE

Din poezia contemporană de limbă germană

ANISE KOLTZ

(Luxemburg)

Văd soarele

Văd soarele
și spun Soare
aiurezi în febră
îți aduc
apă –
El îmi răspunde
La ce bun –
sînt o carafă plină vîrf

Dac-ar veni cineva

Dac-ar veni cineva
cu cuvinte
rotunde, și cîntărite
ca felii de pîine
ar spune DIMINEAȚA
și SEARA
fără să mintă

Îmi trebuie o altă vîrstă

Îmi trebuie
o altă vîrstă
ca să-mi revin
din prea multe morți
și dintr-un viitor
atît de bătrîn
încît nici un profet
nu și-l reamintește

Mi-am luat rămas bun
de la mama
înainte de a mă naște
eu a trebuit
s-o nasc de o sută de ori
cu un picior strîmb
și-o scară mobilă
în spinare

cunoști cafeneaua
de pe Calea Laptelui
Am îndesat-o-n
dulapul de haine
și capul
îmi va atîrna la casapul de cai
o– eu – Fallada –
„În poartă lîngă fîntînă"
să știe maică-mea
i-ar crăpa inima de jale

HORST WOLFF

Țandără de imagini

Știți –
gerul poate fierbe-n viltori
ca și marea ?
Întîi pe mușește
apoi scrîșnind
despicîndu-se
troznindu-și oasele.

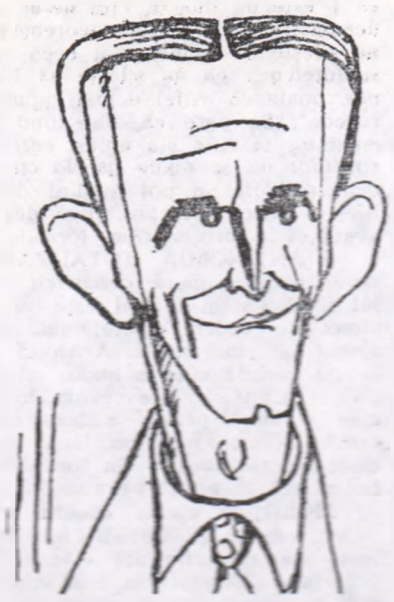
Uneori
cădea un ger aprig
surpa zidul
ucidea florile
crăpa ghiața
picta norii
de care se spărgea pasărea.

Ambre
lacrimi de rășină
aur purificat
podoabe
ale satrapilor antici
Timpul
această samariteană fără milă
v-a silit să vă-ntoarceți la lumină

Această față dură
mi-a reamintit
chipurile lui Riemenschneider
crestate cu o lovitură de secure în codru
și-umbrite de tristețe.

Traducere de VERONICA PORUMBACU

FEȚELE LUI IANUS



Plăcerea estetică a lui Edgar Papu este de a redescoperi în opere excesiv frecventate și solicitate de percepția critică o posibilă modernitate, o nouă realitate a creației care, o dată intuită, răspunde imediat unei actualități valorice. Textele coceresc printr-o melancolică privire care numaidecît ne spune: cultura, literatura clasică recitită fără prejudecăți intră firesc într-o relație necunoscută de valori, omenică totdeauna aceeași, reflectă o noutate pe care o recunoaștem ca fiind a sensibilității noastre. Eseurile lui Edgar Papu propun o redescoperire a literaturii italiene de la Dante la Elsa Morante, totul desfășurîndu-se pe succesele unei clarități și ordini compoziționale cu totul remarcabile. El descoperă noi semnificații, noi idei în opere despre care s-au spus atîtea lucruri esențiale, la care este tentat să nu mai încerci o reinterpretare din rațiunea de „epuizare" a temelor, a sensurilor. Edgar Papu învinge o asemenea idee care încă mai face „carieră" și ne restituie din literatura italiană acele creații care spun mult mai mult decît am fi crezut și care reprezintă în circuitul național și universal „spiritul ei de inițiativă și noutate". De la Dante la Elsa Morante, eseistica sa deschide un spațiu al reinterpretărilor. Ce se mai poate oare spune despre **Divina Comedie** ? Criticul steril, dogmatic, fără talent și imaginație literară nu va descoperi desigur noutate, ci va rămîne la nivelul atît de comod al „documentaristului", al colecționarului de citate. Pulsul real, inepuizabil, actual al operei îi va rămîne complet străin. Edgar Papu nu este un asemenea spirit și oricare din eseurile sale respinge hotărît un asemenea gînd. Opera lui Dante devine actuală, modernă nu printr-un exercițiu critic ridicat pe o erudiție copleșitoare, pe un munte de propoziții gata făcute, ci prin detectarea unor idei efectiv necunoscute, nevalorificate îndeajuns. Eseistul nu abuzează de sensurile acceptate și nici nu afișează, orgolios, un subiectivism exagerat care ar duce la exclusivism și concluzii cu caracter definitiv. Poza de „distanțare", de „detașare" se explică prin dispoziția sa clasică de a privi totul de la înălțimea unui grafic al valorilor, grafic foarte bine pus la punct, fără oscilații și surprize neplăcute pe parcurs. Un **Dante popular și modern** devine posibil numai de la această altitudine, iar înfățișarea lui o recunoaștem ca reală: „Astfel, sub zidul de cetate medievală al **Divinei Comedii**, Dante parcurge, în timp, distanțe atît de mari, încît devine clasicul literaturii universale care se adresează cel mai mult spiritului nostru modern". Opera lui Dante este receptată de Edgar Papu cu sensibilitatea unui spirit preocupat de modalitățile de creație ale literaturii actuale: „Dante este un cultivator al psihologiei abisale, un explorator lăuntric de o intensitate care nu și-a fixat un general interes decît în vremurile mai noi". Criticul recunoaște în **Divina Comedie** un exces de existență apocaliptică. Fraza este intens caleidoscopică, iar cuvintele comunică o excepțională vocație a definirii delirului monstruos al infernului dantesc: „**Divina Comedie** apare toată țesută de vulete vocale omenești, de urlete, de mugete, de scrîșniri, de semicuvinte și bolborosiri, de gîlgîiri înecate în gîtlej, de inflexiuni sonore, cu reminiscență animală sau chiar vegetală, ca, bunăoară, a lemnului verde cînd fierbe arzînd. Dar nu numai extrema durere, ci și extrema bucurie, deviază în dezarticulații, în rîsul beatific, în cîntul ce dizolvă cuvîntul, în hohotul de extaz, ca acel uluitor **alleluiando**. Nici un poet n-a căpătat cu atîta forță ca Dante — prin adaptări sonore cu caracter primar, surprinzătoare ca instrumentele de sondaj liminar — stări magmatice, situate dincolo de limitele identificării inteligibile, și încărcate de o intensitate căreia nu-i corespunde, cum ar spune Kant, nici un concept. Cuvintele pe care poetul le aumește „zburlite", au contribuit în mare parte, la crearea acestui limbaj expresiv, exponent aproape demonic al celor mai înaintate adîncuri. Iată de ce Dante, prin structura sa inedită, deschisă către explorarea necunoscutului lăuntric, scrie ca un poet prin excelență modern și chiar contemporan".

Prin ce este Leopardi modern ? Mici opere morale oferă posibilitatea de a analiza o conștiință clasică tragică, de a intui în acest mare „inconformist" al secolului romantic un profund, salvatic flux de experiență dantesci: „El trăiește cu intensitate, ca pe o unică realitate posibilă, ridicată la nivelul de categorie filosofică, disperarea **interului** dantesc. Pleacă de la fondul cel mai amar al literaturii italiene, consolidat în expresie de doctrină. Leopardi nu mai întrevede, ca alți romantici, nici o cale de consolare sau de izbăvire; prin aceasta el se apropie izbitor de o parte din literatura lipsită de iluzii a vremilor noastre".

Edgar Papu deschide totdeauna într-o operă pe care o analizează, pe care o supune unor valorificări, o structură. El are conștiința totalității, a operei ca sinteză biografică și spirituală. **Omul sfîrșit** al lui Papini îi prilejuiește criticului o excelentă posibilitate de a defini o operă și mai ales un scriitor cu totul paradoxal: „Ambiția și energia lui nu mergeau decît pînă la pragul afectiv — acela al dăruirii totale — cu care te întîmpină, la un moment dat, treptele superioare ale actului constructiv. Numai dincolo de el poți deveni creator în orice formă de activitate. Papini avea forța necesară de a cuceri un domeniu dat, dar nu și pe aceea de a se dedica lui, fiindcă îi lipsea iubirea. În momentul dedicării, el surprindea un **prea puțin** în acel domeniu, așa cum și cuceritorul de inimi surprinde un **prea puțin** la femeia pe care, după ce a cucerit-o, descoperă că n-o iubește, și vrea s-o părăsească. Papini închipuie tipul perfect al donjuanismului intelectual. Așa cum, pe plan erotic, Don Juan se frămîntă că nu poate găsi marea dragoste, tot astfel și autorul **Omului sfîrșit**, pe planul său, al intelectului, se zbate că nu poate afla niciodată adevărul, cunoașterea, valorile ideale ale spiritului. Pentru a găsi un lucru, trebuie însă să-i porți germenii în tine însuți, slujindu-ți ca agenți detectori pentru ceea ce cauți în afară. Or, și Don Juan, și Papini erau pustii de iubire, de facultatea dedicării, fiindcă orice scînteie afectivă dintr-însul se vedea imediat stinsă de ambiții, de orgoliu, de obsesia propriei ființe. În amîndouă cazurile se descoperă cîte un gigant în aspirații, și un pitic în ce privește propriile resurse, adecvate la realizarea acelor aspirații. Faptul nu exclude însă, existența unei drame reale — și încă a unei mari drame la **Papini**". Edgar Papu precizează cu multă finețe că „Papini a continuat să nu înțeleagă sensul și coordonatele unei experiențe, a continuat să ignore exactitatea corelației dintre un mijloc și scopul respectiv. Nu i-a rămas decît să se frămînte între iluzie, paradox, revoltă, cinism, scepticism și iarăși credulitate și iluzie. Aceasta este drama reală — autentica dramă — a lui Papini din **„Un om sfîrșit"**.

Există în textele lui Edgar Papu o voluptate reală de a trăi literatura, de a o scoate din inactivitate semantică și de a o repune în accesibilitate și modernitate. **Fețele lui Ianus** este, în esență, un excepțional discurs critic al modalității care însumează și un nivel ridicat de lirism autentic. Frava critică este invadată de o misterioasă poezie, ca în această concluzie despre Quasimodo: „Simțul cosmic al lui Quasimodo cuprinde intuiția genetică a crispărilor geologice ce i-au generat insula, și care dăinuiesc prin sugestia unei continue răniri a pămîntului ei, devenită și pentru el, senzația primordială". Un eseu de mare profunzime analitică este **Destinul „Ghepardului"**. Există în acest text nu numai o intuiție inedită („tocmai aici intervine noutatea lui Lampedusa. Disoluția familiei Salina din cazul **Ghepardului** parafrazează, pentru prima dată, pe planul romanului familial, căderea unui imperiu sau, în orice caz, a unui mare așezămînt istoric. Destrămarea ei nu mai poate fi înlocuită — ca pe planul unui anonimat restrîns — cu ceva la fel sau asemănător — fiindcă, odată cu ea, nu moare numai o stirpe, ci și seculara **idee instituțională** pe care acea stirpă se întemeiază"), dar mai ales o puternică comunicare afectivă, intelectuală cu romanul. Prințul Salina și familia sa sînt desenați într-un tablou viu, de o intensitate neobișnuită în distribuția culorilor, sensurilor: „Fabrizio Salina poate fi definit printr-un complex psihic în care intră umorul, luciditatea, scepticismul, epicureismul, estetismul, îngăduința echivocă între generozitate și nepăsare. Toate aceste însușiri plutesc într-un climat de melancolică și senină resemnare, **melancolică** prin conștiința personajului că domnește peste o ficțiune, și că nu mai ere nici un mesaj simbolul său „ghepardic", **senină** prin conștiința unor neclintite legi istorice și a unei supuneri înțelepte față de ordinea firească a lucrurilor. El concentrează în experiența familiei sale muribunde experiența superioară a unui ultim monarh luminat, știind că numele și imperiul îi este perimat, și trebuie să dispară fiindcă a murit ideea pe care el se întemeiază. Nu-i mai rămîne decît să se bucure de bunurile disparate ale vieții, deși ele nu fac decît să stimuleze procesul desfacerii, al dizolvării totale, și altminteri inevitabile".

Valoarea **Ghepardului** crește și din compararea neabuzivă cu un roman românesc: **Craii de Curtea-Veche**, roman atît de deosebit de al lui Lampedusa care e o „operă a secolului al XX-lea, epica elegie a **Ghepardului** (...), nu atît un roman al morții, cît mai cu seamă al agoniei, motiv care corespunde pe plan individual acelei amintite frecvențe a **disoluțiilor** de epocă, și care niciodată pînă în zilele noastre n-a fost mai intens evocat în literatura universală". Fundamental, **Ghepardul** promovează o atitudine diferită a personajelor față de moarte, pe cînd **Craii** lui Matei Caragiale se opun fanatic sfîrșitului căci „Spre deosebire de concesivul prinț Salina, personajele lui Matei Caragiale au ceva încrîncenat, de **delectatio morosa**, de **spirite subterane**, unde sub orgolioasa încăpățînare turcească se ascunde premeditatul calcul diabolic. Această insistență plină de ură pe o poziție pierdută, de care ei sînt atît de mîndri în cilibia lor, trădează, în fond, caracterul suspect al veleității de „subțirime", afișată și ea cu o prea ostentativă „discreție". Ei nu au acea degajare elegantă cu care nobilul autentic știe să piardă o partidă, și pe care o recunoaștem imediat la eroii **Ghepardului**. Pașadia și Pantazi sînt, cum ar spune românul, „răi de pagubă" ca niște plebei, ca niște negustori. Atitudinea lor protestatară nu se exprimă printr-o indignare generoasă, ci printr-o înveninare egoistă, ceea ce nu-i împiedică, totuși, a ni se face simpatici prin temperament, cu totul, însă, altfel decît cum ni se apropie prințul Salina". Structural personajele nu au afinități, nu duc aceeași existență, **Ghepardul** rămînînd „cea mai frumoasă floare deschisă pe pămîntul Siciliei de la Pitagora, Empedocle și Teocrit".

Eseurile lui Edgar Papu sînt oglinzile critice ale unei inteligențe superioare care se consumă între malul neadormit al ideilor și sentimentul de reală voluptate a regizării lor într-o compoziție desăvîrșită.

ZAHARIA SÂNGEORZAN

YASUNARI KAWABATA: KYOTO

Privit în contextul romanului contemporan, „dedramatizat", „dezindividualizat", „delocalizat" (Gaetan Picon) de către cititorul european familiarizat cu intelectualismul expres, cu răceala științifică aproape, Kyoto sau tinerii îndrăgostiți din străvechiul oraș imperial (editura Univers, 1970), nedumerește, deconcertează prin numeroasele situații dramatice frizînd chiar un anume sentimentalism, desuet am spune, nu leftin însă, prin individualitățile distincte alături de o acțiune cert localizată, proprie, aici, romanului de atmosferă. Farmecul misterios al Antichității japoneze transpare pe fiecare pagină. Istorie, moravuri, datini, pitorescul elocvent al sărbătorilor se les într-un prețios fundal, aducîndu-ne aproape lumea mirifică, incredibilă aproape a Țării Soarelui Răsare. Povestea celor două surori gemene, despărțite de la naștere pentru a nu se mai întîlni niciodată (se spune, după o veche credință japoneză, că nașterea gemenilor aduce nenorocul în casă), se desfășoară lin, dramatismul exacerbat fiind atenuat de ineluctabila trecere a Timpului. Trenînd, mereu cu o voce ostenită parcă, monotonă, naratorul relatează viața fetei adoptive a negustorului Takichiro. Și deodată se ivește momentul de tensiune, întîlnirea dramatică a celor două surori gemene, Chieko și Naeko, în fața unui templu, în timpul sărbătorii Gion, încleștare patetică a avîntului necontrolat și a reticenței cumințe, a bucuriei recunoașterii și a apariției nedorite a discernerii sociale (Chieko crescută în casa unui mare negustor, Naeko cîștigîndu-și de mică existența ca simplă muncitoare).

Lacrimile de fericire ivite în ochii celei crescute în satul de lîngă pădurea de cedri semnifică simplitatea și seninătatea generoasă a credinciosului ascultat de zei, pe cînd tulburarea celeilalte, interiorizată, producîndu-se în planul unei lupte, sinuoasă și dură, între afecțiunea datorată părinților adoptivi și sentimentul de dragoste pentru soro sa, impus de forța originară a sîngelui comun, între îndoială și timid zîmbet de mirare, între liniștite și plusul de siguranță oferit de afectivitatea frațerną, conturează un om de o mare sensibilitate, de o rară disponibilitate sufletească. După acest moment, ritmul emotiv reintră în prezentarea egală a personajelor și evenimentelor, sfîrșitul comportînd calificativul „operă deschisă", caracteristică pregnantă a romanului modern.

Acțiunea se desfășoară cronologic, de-a lungul celor patru anotimpuri, marcate de sărbătorile specifice fiecăruia. „Sărbătoarea cireșilor înfloriți", „Sărbătoarea nalbelor", „Sărbătoarea bambusului", „Sărbătoarea Gion", „Sărbătoarea focului" sau „Începutul iernii" și am enumerat doar cîteva din ele prilejuiesc clipe de necesară destindere, aducînd lumea de basm a copilăriei, cu procesiuni somptuoase, cu zeii binelui și răului, cu euforia culeasă din strălucirea veșmintelor lui „a fost odată".

Deși Kyoto a fost printre primele orașe care a asimilat cuceririle occidentului, locuitorii lui îi cultivă ambianța de imens muzeu, restaurînd și păstrînd cu religiozitate aproape templele, grădinile-i originale, palatele. Ia fărîmarea definitorie a unor cartiere vechi, a locuințelor sau magazinelor interesant de observat, și subliniez aici luciditatea critică a autorului, remarcînd noile artificiale ale orașului Kyoto a Japoniei însăși, pornind de la, să zicem, arhitectura grădinilor, supusă în întregime voinței și minții omului și pînă la viața oricărui individ, dirijată încă de credințe și obiceiuri străvechi.

Sentimente, atitudini, reflecții general umane marchează universalitatea operei scriitorului japonez. Sfîșietorul imuabil din atîtea și atîtea existențe este surprins lapidar într-o nostalgică, amară constatare: „Aici să te naști și aici să trăiești mereu" (p. 6). Oamenii pot fi buni sau răi, supuși arcelilor. Dacă ar exista, printr-o „minune", un om perfect „mai devreme sau mai tîrziu, asta n-ar fi decît spre nenorocirea lui" (p. 95), concluzie nesimțită a celui mult încercat de viață, pentru care totuși suprema lege este tăria, rezistența curajoasă.

În Kyoto, natura e prostăvilă, adorată, însoțește și, deseori domină omul, impunîndu-i puritatea măreață, înaintașilă, frumusețea suverană, în fața căreia scriitorul se înclină cu smerenia respectuoasă a cucernicului. Marea tremătătoare a cireșilor în floare, împrăștiind insinuante valuri de parfum, liniștea gotică a pădurilor de cedri, farmecul nasnic al unui rîu sînt prinse cu mînuția elegantă a vechilor stampe japoneze.

Și toate acestea, sensuri, atmosferă, eroi, sînt transmise cititorului prin stil, „cel mai pur stil clasic japonez", cum aprecia un critic american, cu o personalitate unică, de neconfundat. Subtilele relații psihologice, stabilite între personajele romanului, caracteristice japonezilor, dominate de mobiluri greu perceptibile cititorului european, sînt notate prin expresii tipice, printr-o anumită inversare a raporturilor gramaticale în dialog, printr-o vorbire metaforică (de exemplu „Fata din munții cedrilor de miază-noapte" pentru Naeko).

Lirism nedisimulat, un ascuțit simț al frumosului, simplitate pură tîrînd spre rafinamentul cel mai subtil, gingășie, eleganță, grație, finețe sînt atribute firești ale acestei cărți a cărei dominantă rămîne totuși tristețea învăluitoare, proprie scrierilor lui Yasunari Kawabata.

L. BURDUJA

ANTINOMIILE FORMALIZĂRII (I)

I

Să încheiem mai întîi cu expunerea ultimei antinomii a axiomatizării.

5. ANTINOMIA ABSTRACTIZĂRII: *abstractizarea structurilor implică indeterminarea teoriei.* Aristotel era convins că natura însăşi silogizează, iar Hegel credea că raţionalul şi realul se contopesc într-o desfăşurare unică. La polul opus, Fr. Bacon susţinea că „(...) finețea naturii depășește în multe privințe finețea argumentării". În această direcţie, trebuie să recunoaştem că uneltele noastre intelectuale s-au cizelat continuu, fiind astăzi capabile să pătrundă în intimitatea fenomenelor cele mai complexe, aşa cum au izbutit teoria relativităţii, teoria cuantică ş.a. Referindu-ne acum la teoriile deductive, vom observa că, datorită procesului de abstractizare foarte avansat şi ingenios la care acestea au fost supuse, ele au cîştigat o calitate, care, pe de altă parte se înfăţişează ca un neajuns. *Ceea ce cîştigăm în generalitate, pierdem în specificitate.*

Logicienii au remarcat că sistemul deductiv este de două ori abstract. Mai întîi se face abstracţie de proprietăţile particulare ale obiectului, apoi se izolează anumite relaţii, renunţîndu-se la celelalte (M. R. Cohen, E. Nagel). Selectarea şi combinarea variată a relaţiilor s-a dovedit extrem de fecundă. În felul acesta se degajează structura şi se creează alte structuri. Am prezentat avantajele unificării structurale: cuprinderea largă într-o formă unică a unor domenii ştiinţifice foarte diferite. Apar între ştiinţe înrudiri care sînt la început invizibile, fiindcă nu ţin de obiect, ci aparţin organizării interne: între logică şi electronică, între teoria măsurii şi teoria probabilităţii etc. Structurile sînt *multivalente*, dar ele sînt şi *plurale*. După ce am degajat un mănunchi de relaţii, sîntem ispitiţi fie să continuăm procesul de abstractizare, reducînd treptat numărul relaţiilor fundamentale, fie să asociem şi să disociem relaţiile ca într-un joc demiurgic, care creează forme noi şi ciudate. *Pe această cale ne îndepărtăm din ce în ce mai mult de intuiţia comună, de corespondenţa cu realitatea.* Geometria a început prin a fi „măsurarea pămîntului", apoi a devenit ştiinţa spaţiului euclidian, după care ea s-a diversificat într-o multitudine de forme: geometrie neeuclidiană, geometrie nearhimediană, geometrie nedesarguesiană, geometrie diferenţială etc. etc. În ce poziţie se află aceste sisteme faţă de realitate este greu de precizat. „În primul rînd, legătura dintre geometrie şi spaţiul real poate fi destul de îndepărtată ca, de exemplu, în cazul unei geometrii finitiste, al unei geometrii nedesarguesiene, sau al unei geometrii cu o infinitate de dimensiuni. *Într-odevăr, nu este tocmai clar cînd un sistem este o geometrie şi cînd nu este*" (H. B. Curry).

În aceeaşi situaţie se află şi logica. Iniţial teorie a argumentării, apoi teorie a demonstraţiei necesare, după care ştiinţă a formelor gîndirii, ea ajunge astăzi „ştiinţa formei abstracte" (H. N. Lee). Ca şi geometria, logica s-a desfăşurat în numeroase variante (logică clasică, logică modală, logică plurivalentă, logică intuiţionistă etc.) a căror legătură cu teoria gîndirii este foarte îndepărtată şi confuză. H. B. Curry recunoaşte că nu poate oferi un criteriu precis pentru a se hotărî cînd un sistem formal reprezintă sau nu o logică. S-a şi propus ca acestea să fie numite mai curînd „formalisme logoide" (Paul Linke). La acest nivel puternic de abstractizare şi de generalitate, graniţele dintre ştiinţe dispar, obiectele lor încep să se contopească într-o schemă unică şi echivocă. Cum se mai poate distinge matematica, devenită ştiinţa sistemelor formale, de logică, ajunsă teoria formelor abstracte? În timp ce Boole pretindea că logica este o algebră, Frege şi Russell susţin că algebra este o logică (R. Blanché). Lecţia pe care ne-o oferă logica contemporană în această privinţă este deosebit de instructivă. Cu toată bogăţia de formalisme, cercetări şi rezultate preţioase, de care dispune astăzi logica, nu s-a reuşit să se exprime adecvat cursul natural al gîndirii. Este grăitor în această privinţă faptul penibil că, în ciuda eforturilor neprecupeţite încercate din diverse poziţii, nu dispunem încă de un concept formal al implicaţiei — relaţia fundamentală a logicii — care să satisfacă exigenţele implicaţiei naturale. Formalismele logoide constituie vesminte croite prea larg pentru operaţiile gîndirii reale. Construcţiile logico-matematice nu pot evita învinuirea de artificialitate, fiind, prin însăşi natura lor, împinse către nominalism şi convenţionalism (R. Blanché). Procesul structurării teoriilor constituie aşadar un succes incontestabil, dar în acelaşi timp un eşec sensibil. Într-o structură matematică putem cuprinde mai mult, dar cuprindem insuficient fiecare parcelă. *Ceea ce cîştigăm în extensiune, pierdem în intensiune.* Cu cît structurile sînt caracterizate mai precis, cu atît mai vag sînt determinate obiectele concrete.

Antinomiile axiomatizării, pe care le-am analizat pînă acum, sînt desigur primordiale în raport cu *antinomiile formalizării*, pe care urmează să le înfăţişăm. Metoda deductivă implică axiomatizarea în cele mai multe cazuri — aceasta constituind forma ei de împlinire obişnuită — în timp ce formalizare apare, cel puţin din perspectiva actuală, mai degrabă ca un lux decît ca o necesitate. Formalizarea reprezintă astăzi nivelul suprem pe care-l poate atinge deducţia, dar la această altitudine aerul este rarefiat şi respiraţia dificilă. Să examinăm aceste aporii, care şi aici se exprimă prin faptul că înaintînd pe o direcţie, trebuie să ne retragem pe alta.

6. ANTINOMIA RIGUROZITĂŢII: *rigurozitatea demonstraţiei impune complicarea demonstraţiei.* Axiomatica în forma sa iniţială era o metodă incompletă, deoarece nu menţiona toate elementele teoriei. Erau absente regulile de inferenţă şi de definiţie, pe care sistemul şi le permite, considerîndu-se desigur că acestea corespund formelor curente ale raţionării. În realitate se cere ca şi acest compartiment al teoriei să fie pus sub control, deoarece şi aici sîntem expuşi erorilor. Formalizarea demonstraţiilor răspunde acestui scop. Se specifică nu numai *regulile de formare* a formulelor corecte, dar şi *regulile de transformare* a unor formule în altele, precum şi *regulile de definire* a termenilor. Procesul derivării teoremelor din axiome devine în întregime formal: secvenţe de semne sînt transformate în alte secvenţe de semne, fără să fie necesar a cunoaşte semnificaţia acestora. Se obţine astfel dovada *completă*, în sensul că, cel puţin în aparenţă, nimic nu a mai fost lăsat pe seama intuiţiei. Dar demonstraţia completă cere mai mult: să ne întoarcem din teorie în teorie pînă ajungem la teoria logică de bază. Atunci într-adevăr am adunat toate elementele necesare pentru demonstrarea unei teoreme şi le-am supus unei validări obiective. În acest fel am înlăturat, pe cît posibil, elementele de subiectivitate şi am atins un prag superior de riguroziate.

Nu este greu de observat că această procedură, care se apropie de idealul demonstraţiei, implică un neajuns de ordin practic, deloc neglijabil. Dacă ne impunem să formalizăm orice demers al gîndirii, demonstraţiile devin excesiv de lungi şi complicate. Chiar cei devotaţi metodei se plîng: „În practică totuşi, această succesă complicaţii considerabile; un cîştig în exactitate şi în corectitudine metodologică este însoţit de o micşorare a clarităţii şi a inteligibilităţii" (A. Tarski). Pe de altă parte, primejdia erorilor nu este înlăturată: „De asemenea dacă formalizarea face să crească securitatea deducţiei, aceasta nu fiindcă sînt mai puţine şanse de a te înşela raţionînd în întregime formal. Riscurile de a greşi pur şi simplu cresc dimpotrivă o dată cu lungimea demonstraţiilor, iar înmulţirea operaţiilor elementare, cît timp nu le încredinţăm executarea unei maşini, este mai curînd primejdioasă decît folositoare" (R. Martin).

De aici consecinţa paradoxală că chiar matematicienii ocolesc în mod obişnuit calea formalizării demonstraţiilor, pe care tot ei au descoperit-o. Cu conştiinţa că aceasta este oricînd posibilă, ei preferă calea mai simplă şi mai directă. De altfel o demonstraţie neformalizată poate fi considerată drept abrevierea unei demonstraţii formalizate. Rezistenţa vine mai ales din partea acelora care acordă intuiţiei un rol preponderent. Se cunosc rezervele lui Poincaré: „(...) dacă trebuie 27 de ecuaţii pentru a stabili că 1 este un număr, cîte ne-ar trebui pentru a demonstra o adevărată teoremă? (...) Logistica ne sileşte să spunem tot ceea ce de obicei se subînţelege: ea ne sileşte să înaintăm pas cu pas, poate că astfel e mai sigur, dar nu e mai repede". Se pare că, dat fiind nivelul performanţelor la care s-a ajuns, *certitudinea demonstraţiilor nu se poate asocia cu simplitatea demonstraţiilor.* Se pot suplini demersurile intuiţiei — pe cît este posibil — dar numai printr-o avalanşă a procedurilor formale.

7. ANTINOMIA TOTALIZĂRII: *închiderea sistemului presupune depăşirea sistemului.* Idealul unui sistem formal este să fie închis din punct de vedere operaţional, să se satisfacă singur pe sine însuşi. Aristotel a specificat această cerinţă cînd a impus silogismului condiţia: „(...) nu mai este nevoie de nici un alt termen dinafară pentru a face consecinţa necesară". Formalizarea continuă aceeaşi linie şi chiar o exacerbează. Un formalism ori este suficient ori se neagă pe sine însuşi.

Meditaţiile atente asupra construirii sistemelor formale au dovedit însă că această pretenţie la autosuficienţă este irealizabilă. Insuficienţa s-a revelat din două direcţii: ca *necesitate a unui suport informal* şi ca *necesitate a unui complement formal de nivel superior.*

Nu se poate construi un limbaj formalizat în propriul său cadru, pentru motivul simplu că acesta nu există încă. Totdeauna se construieşte un limbaj (limbajul obiectual) într-un alt limbaj (metalimbajul), care este dat. Construim de exemplu, limba aritmeticii cu ajutorul limbii române. Fireşte, nimic nu ne împiedică să formalizăm şi metalimbajul. Dar atunci trebuie să operăm aceasta într-un metametalimbaj. Putem astfel urca oricîte trepte de formalizare, *dar va trebui să ne oprim la un moment dat şi ultima treaptă va aparţine unei limbi informale.* „Pe scurt, putem şi trebuie să recurgem la faptul folosirii limbajului imprecis pentru a introduce un limbaj mai precis. Aceasta este similar folosirii oricăror unelte: folosim unelte mai puţin precise pentru a produce altele mai precise" (H. Putnam). Cu alte cuvinte, nu ne putem dispensa de intuitiv pentru a construi formalul.

Afară de aceasta, Gödel a demonstrat că printre propoziţiile indecidabile, care afectează sistemele mai puternice (care conţin cel puţin aritmetica, cum este de pildă, *Principia Matematica*), se înscrie însăşi propoziţia care enunţă consistenţa sistemului respectiv. Ceea ce înseamnă *că nu se poate demonstra necontradicţia unui atare sistem cu mijloacele sale proprii.* Trebuie să facem apel la un formalism superior pentru a pune în evidenţă calitatea fundamentală, necesară oricărui sistem formal: coerenţa internă. Corolarul lui Gödel a primit o confirmare spectaculoasă atunci cînd Gentezn a demonstrat în 1936 necontradicţia aritmeticii. El a fost nevoit să recurgă la inducţia transfinită, depăşind astfel cadrul formal al aritmeticii obişnuite.

Este evident astfel că un formalism nu se poate închide în sine însuşi. Două referinţi exterioare îl însoţesc în mod necesar: către o limbă de bază informală şi către un formalism superior. Se poate spune că un sistem formal dat creşte pe un fundament intuitiv şi se continuă cu un sistem formal mai puternic şi că aceste legături exterioare nu-i pot fi tăiate, atunci cînd deschidem problema fundamentării.

8. ANTINOMIA CONSISTENŢEI: *consistenţa sistemului angajează incompletitudinea sistemului.* Această limitare rezultă iarăşi din teoremele lui Gödel şi atacă deci sistemele formale de la o anumită putere în sus (care conţin aritmetica). S-a demonstrat că dacă un sistem de această putere este necontradictoriu, el conţine propoziţii indecidabile, cum este propoziţia *G*, care enunţă propria sa indemonstrabilitate. În continuare se iveşte un alt aspect supărător. Propoziţia G, deşi indemonstrabilă, este totuşi o propoziţie adevărată, ceea ce se poate dovedi prin mijloace metateoretice: ea afirmă în fond că numerele întregi posedă o anumită proprietate aritmetică bine definită şi pe care fiecare număr o exhibă. Întrucît sistemul formal conţine o propoziţie care este în acelaşi timp indecidabilă şi adevărată, urmează că *sistemul de axiome este incomplet.* Cu alte cuvinte sistemul de axiome nu este destul de puternic pentru a se putea deriva din el toate teoremele. Mai grav încă: maladia incompletitudinii nu are leac. Chiar dacă sistemul de axiome ar fi suplimentat cu noi axiome, de exemplu chiar cu G, sau în aşa fel încît G să devină demonstrabilă atunci se poate constitui o altă formulă indecidabilă şi la fel în continuare. Nu avem nici o ieşire: sistemul formal (dacă este consistent) este prin esenţa sa incomplet şi rămîne incomplet.

Această insuficienţă a sistemelor formale puternice, cum sînt aritmetica şi teoria mulţimilor, deci inclusiv logica predicatelor de ordin superior, este, din punct de vedere teoretic, de o deosebită gravitate. Metoda axiomatică înregistrează un eşec, care îi poate pune în discuţie însăşi demnitatea de metodă ştiinţifică, deoarece rezultă că metoda nu-şi poate atinge integral scopul: acela de a permite derivarea tuturor teoremelor. După cum remarcă Reichenbach, limitarea derivabilităţii nu prezintă, practic vorbind, importanţă, fiindcă formulele nederivabile nu au însemnătate practică. Dar la nivelul teoriei aceasta se manifestă ca o imperfecţiune formală supărătoare. Condusă pînă la ultimele consecinţi, aceasta se traduce prin *imposibilitatea de a axiomatiza logica şi matematica*, considerate în întreaga lor amplitudine. Metoda axiomatică reuşeşte operînd pe subansambluri, pe dimensiuni modeste, dar eşuează cînd îşi extinde pretenţiile la scara mare, la întreg ansamblul.

Rezistenţa marilor sisteme formale la axiomatizarea deplină constituie şi o lecţie gnoseologică, dar aceasta nu a fost încă descifrată. Poate dovedi că axiomatica nu este cea mai fericită formă de organizare a unei teorii deductive — cum şi credea Wittgenstein, cel puţin cu referire la logică. Poate evidenţia libertatea creatoare a spiritului uman, care reuşeşte oricînd să treacă barierele formale. Poate fi o manifestare a faptului că experienţa — în sensul larg, care să cuprindă şi experienţa intelectivă — este în fond inepuizabilă.

PETRE BOTEZATU

ION GINJU: **„Urători"**

UMANISMUL ARTEI

(urmare din pag 1)

Se ştie de asemeni, cît de mult unificarea Italiei îi datorează lui Dante, ca şi civilizaţia anglo-saxonă operei lui Shakespeare. Ideile, sentimentele, simbolurile vehiculate în opera acestora au exercitat o profundă acţiune morală, cu efecte mai adînci şi mai durabile decît ar fi fost obţinute prin jocul intereselor sau prin metode de constringere.

Fără îndoială, un Dante sau Shakespeare au fost unici şi forţa de creaţie a spiritului lor original s-a manifestat într-o manieră totală, dar nu în opoziţie sau făcînd abstracţie de omenirea din jur, ci intuindu-i trăsăturile ei etern umane, ilustrînd prin opera lor strălucită virtuţile acelei „simpatii simbolice", în care rezidă esenţa emoţiei estetice.

Ceea ce înseamnă că activitatea estetică nu poate fi redusă la înţelesul unui joc gratuit, oricît de ispititoare ar fi această apropiere. Pentru a conferi valoare artistică unui produs al imaginaţiei sînt necesare anumite relaţii pe care jocul nu le reclamă, între eul creator şi societate; o anumită activitate a spiritului care să imprime creaţiei sale capacitatea expresivă, darul de a comunica sentimentul sau ideea care îi este incorporată. Fantezia nu capătă atributele artei decît din momentul în care spontaneităţii creatoare i se adaugă un efort de organizare a materialului, de prelucrare a elementelor, conform unei viziuni directoare şi comunicabile, chiar dacă procesul comunicării artistice are loc în virtutea unor legi proprii, ireductibile la acelea ale discursului raţional. Numai astfel înţeleasă şi practicată, se poate spune că arta, deşi într-un sens nu poate fi subordonată categoriei utilului, reprezintă un maximum de utilitate, întruchiparea celei mai nobile utilităţi, aceea de a servi cauza umanităţii.

Nevoia de comunicare stă la originea tuturor creaţiilor de artă. Se pare însă că tehnica perfecţionată de care dispune arta contemporană în loc să faciliteze realizarea acestui proces, ar avea darul mai curînd, de a-l face din ce în ce mai dificil. În faţa unor produse ale literaturii actuale, de pildă, cititorul încearcă adesea un sentiment penibil de dezamăgire şi dezorientare, ca în preajma unui univers enigmatic, inaccesibil şi dezolant. E adevărat, fenomenul nu aparţine exclusiv culturii contemporane. Aspiranţii la „gloria de a nu fi înţeleşi" — după expresia lui Baudelaire — pot invoca nume prestigioase din trecut, între care, un Rimbaud, Malarmé şi alţii... Numai că, spre deosebire de arta acestora, anumite produse ale literaturii contemporane fac adeseori impresia că la adăpostul „voinţei de obscuritate" se ascunde goana după originalitate cu orice preţ, neputinţa sau manifestarea unui individualism anarhic...

A-şi afirma personalitatea în ceea ce are particular, diferenţiat, este un atribut şi o necesitate a fiinţei umane. Cu cît aceasta e mai evoluată cu atît diversităţile se accentuează. Dar scrutîndu-se pe sine şi tinzînd la o realizare integrală, ca unitate diferenţiată, omul nu trebuie să se complacă în contemplarea voluptuoasă a acestei unicităţi; ci pentru a nu deroga de la sensul adevărat al vieţii spirituale, i se cere un efort de integrare în ordinea supremă a umanităţii.

Ne vine în minte cu acest prilej o reflecţie a lui André Gide, care sub haina paradoxului exprima un adevăr vrednic oricînd de luare-aminte: „Triumful Individualismului constă în a renunţa la individualitate. Un mare artist nu are decît o singură grijă: să devină cît mai uman posibil, mai bine spus, să devină **banal**, — scriam acum douăzeci de ani. Şi lucru minunat, numai aşa el devine personal. În vreme ce acela care fuge de umanitate pentru el însuşi nu poate să devină decît particular, bizar, defectuos..." **(Incidences — 1924 — Paris — Editions de la Nouvelle Revue française — p. 38)**

TRADIȚII ALE LUPTEI REVOLUȚIONARE

Avîndu-și rădăcinile adînc împlîntate în popor și trăgîndu-și seva din devotamentul față de interesele lui vitale, mișcarea muncitorească și socialistă din România — născută în împrejurările istorice specifice evoluției capitaliste a țării din a doua jumătate a veacului trecut — a preluat tradițiile luptei revoluționare și patriotice, le-a continuat și ridicat pe o treaptă superioară, manifestîndu-se ca o purtătoare de nădejde a aspirațiilor spre progres, spre eliberare socială și națională ale maselor. Împletirea organică dintre aceste înalte idealuri avea să devină o caracteristică permanentă a mișcării noastre muncitorești, fiind reliefată pregnant de numeroasele bătălii revoluționare pe care le-a purtat.

Indisolubil legat de dezvoltarea economică, politică, științifică și culturală a țării, de progresul forțelor de producție, de acțiunea legilor sociale obiective și a diferiților factori interni și internaționali care ne-au influențat istoria, procesul de organizare și unire a forțelor proletariatului român a fost rezultatul firesc al adîncirii contradicțiilor sociale, al intensificării luptei de clasă, și al răspîndirii socialismului la noi în deceniile care au urmat înfăptuirii statului român unitar. Sarcina istorică obiectivă care stătea în fața poporului nostru era, atunci, desăvîrșirea revoluției burghezo-democratice și făurirea statului național unitar. Dar faptul că burghezia — aflată în plină ascensiune și „avînd de îndeplinit un rol important în viața socială și politică a României" — pactizase cu moșierimea a dus la dezvoltarea capitalismului pe calea greoaie a reformelor și, implicit, la menținerea înapoierii economice a țării. Acest caracter specific al evoluției României a adus suferințe înzecite clasei muncitoare și țărănimii muncitoare și a adîncit contradicțiile de neîmpăcat dintre masele populare și regimul politic al burgheziei și moșierimii. Prin natura sa de clasă, prin locul său în producția materială, proletariatul devenise exponentul aspirațiilor întregului popor muncitor, interesele sale corespunzînd pe deplin cu interesele tuturor oamenilor muncii, cu cerințele majore ale dezvoltării societății. Pe baza concluziilor propriei experiențe, acumulate în cursul luptelor de clasă, a învățămintelor desprinse din acțiunile revoluționare ale proletariatului din alte țări, partea cea mai înaintată a proletariatului român și-a format convingerea că succesul luptei muncitorilor era legat de unire și organizare, operă înfăptuită treptat, corespunzător dezvoltării numerice a muncitorimii, creșterii conștiinței sale de clasă.

Primele forme de organizare — manifestate încă din deceniile VI—VIII ale secolului trecut — asociațiile profesionale cu caracter de ajutor mutual — în pofida faptului că erau conduse de reprezentanți ai cercurilor radical-burgheze, au avut o mare însemnătate în procesul transformării proletariatului dintr-o clasă „în sine" într-o clasă „pentru sine". Un pas important pe plan organizatoric, după constituirea „Asociației tipografilor din București" (1858) și a celei a muncitorilor din Timișoara (1868), s-a înfăptuit prin înființarea la București, în octombrie 1872, a „Asociației generale a lucrătorilor din România", preconizînd cuprinderea organizatorică a lucrătorilor pe scara întregii țări. Cîțiva ani mai tîrziu, în condițiile intensificării reacției burgheze pe plan european după înăbușirea Comunei din Paris, procesul de organizare a clasei muncitoare din România avea să genereze forme superioare de unire proletară.

Paralel cu asociațiile profesionale, dar separat de acestea, au luat ființă, la Iași, București, Ploiești etc., cercurile socialiste — socialismul dobîndind consistența unui curent. Promotorii lui erau tineri intelectuali receptivi la ideile înaintate ale timpului, însuflețiți de idealuri democratice, nutrind sentimente de adîncă simpatie pentru masele populare, în primul rînd pentru țărănime, revoltați de nedreptatea socială și de alcătuirea economică bazată pe exploatarea „profundelor mase ale poporului". Atașamentul față de idealul socialist s-a exprimat de militanți revoluționari ca N. Codreanu, dr. N. Russel, Eugen Lupu, C. Dobrogeanu-Gherea, Zamfir Arbore ș.a. Între preocupările exponenților noului curent merită relevată și aceea de a forma „un partid socialist". Desigur, accepția conferită termenului nu corespundea ideii de partid proletar, însă ea dădea expresie năzuinței de afirmare organizatorică și mai largă a socialismului, ca un curent de gîndire. Tendința aceasta este confirmată și de apariția primelor puncte programatice în numele cărora mișcarea socialistă se angaja să militeze.

La începutul deceniului al 9-lea al secolului trecut, s-a realizat o apropiere între socialiști și muncitorime. Legăturile care existau inițial pe linia conferințelor și a acțiunii de educare a muncitorilor s-au dezvoltat și au luat forma participării reprezentanților mișcării socialiste la acțiunea de organizare profesională a lucrătorilor. Această apropiere a avut o înrîurire politică — ideologică favorabilă, dînd imbold deșteptării conștiinței de clasă a lucrătorilor și contribuind la clarificarea ideologică din mișcarea socialistă.

Perspectivele creării partidului politic al clasei muncitoare erau strîns legate de pregătirea unor premise ideologice și teoretice, iar acestea — de trecerea mișcării socialiste pe pozițiile marxismului. În răspîndirea ideilor marxiste un rol important l-au avut tipăriturile socialiste, îndeosebi organele periodice de presă. Apreciabil a fost, în acest sens, aportul publicațiilor ieșene pestigiosul Contemporanul, care, vreme de un deceniu a dus o rodnică activitate de popularizare a celor mai înalte cuceriri științifice și **Revista Socială** (1884), în coloanele căreia a fost publicat întîia oară studiul lui C. Dobrogeanu-Gherea, „Ce vor socialiștii români?" — prima încercare de a aplica învățătura marxistă la realitățile din țara noastră.

Influența mereu crescîndă a socialismului științific, conjugată cu creșterea numerică a proletariatului industrial și cu intensificarea exploatării acestuia, a evidențiat necesitatea trecerii la forme de organizare și de luptă mai eficiente, cu țeluri de perspectivă. Aceste eforturi s-au concretizat în apariția, la 1887, a cercurilor muncitorești din București, Iași, Galați, etc., evenimente ce marcau începutul procesului de unire a mișcării muncitorești cu socialismul științific. Cercurile muncitorilor tindeau să dea un făgaș practic mișcării muncitorești, cu un program socialist bine și de perspectivă. Transformarea lor, începînd din 1890, în cluburi ale muncitorilor a însemnat orientarea acestora spre o activitate în cadrul căreia, pe prim plan, se situa acțiunea pentru crearea Partidului unic muncitoresc din România, cerut cu acuitate de stadiul atins de mișcarea muncitorească în pragul ultimului deceniu al secolului al XIX-lea.

Constituirea Partidului Social-Democrat al Muncitorilor din România, în 1893, primă organizație politică a clasei muncitoare pe plan național, a marcat un moment de însemnătate istorică în dezvoltarea mișcării muncitorești și a luptelor sociale din țara noastră. Programul adoptat cu prilejul Congresului de constituire sublinia rolul istoric al clasei muncitoare și sarcina social-democrației „de a organiza proletariatul, de a organiza poporul muncitor în vederea emancipării lui sociale", proclamînd necesitatea luptei pentru „desfințarea proprietății private asupra mijloacelor de producție și prefacerea lor în proprietate socială, distrugerea societății burgheze și întemeierea societății socialiste" — expresie a unei înalte conștiințe de clasă luminate de ideile socialismului marxist. P.S.D.M.R. s-a impus tot mai mult în viața social-politică a țării, reușind chiar să trimită deputați în parlament și editînd, timp de patru ani, un organ de presă propriu, „Lumea Nouă". În tot timpul existenței sale, din anii 1893—1899, P.S.D.M.R., pe lîngă activitatea de conducere și organizare politică și profesională a clasei muncitoare, s-a pronunțat asupra unor probleme vitale privind destinele țării: pentru industrializare, pentru progresul tehnic în vederea înlăturării înapoierii economice și creării unor premise materiale, social-economice, necesare creșterii economice a forțelor proletariatului și a dezvoltării luptei de clasă; a militat pentru rezolvarea democratică a problemei agrare, pentru un regim democratic, care să asigure maselor libertăți și drepturi fundamentale cetățenești, a proclamat principiul egalității între poporul român și naționalitățile conlocuitoare, a susținut legitimitatea aspirațiilor formării statului național unitar român.

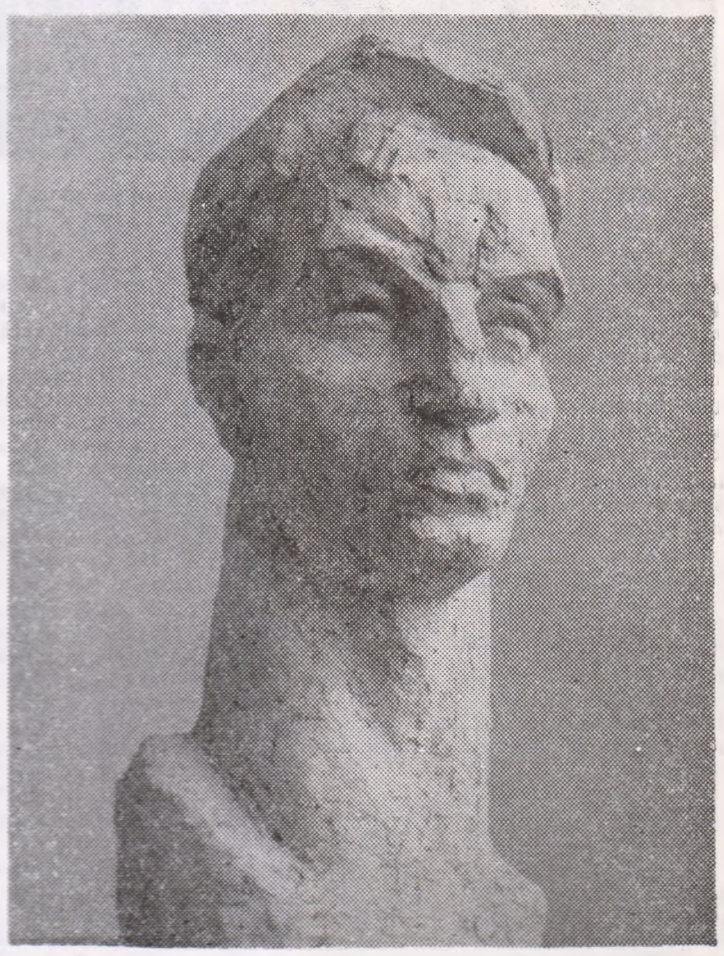
Militînd pentru interesele general-democratice ale proletariatului din țară, socialiștii români s-au aflat, totodată, în permanent contact cu mișcarea muncitorească internațională. Ei au participat la Congresul de constituire a Internaționalei a II-a (1889) și la cele următoare, aducînd o prețioasă contribuție în cadrul Congresului Internaționalei socialiste de la Zürich (1893) unde — pe baza experienței luptelor sociale din România — au prezentat un raport în care susțineau ideea folosirii potențialului revoluționar al țărănimii în cadrul luptei generale a proletariatului pentru eliberare sa. Pe linia cultivării spiritului internaționalismului proletar, organizațiile muncitorilor din România au întreținut strînse legături cu organizațiile similare din alte țări, s-au întrajutorat cu acestea în timpul acțiunilor revendicative, sprijinind pe emigranții revoluționari ruși, polonezi, bulgari, refugiați pe teritoriul României. Aceste manifestări făceau parte organică din lupta și activitatea P.S.D.M.R., care, de altfel, prevedea în programul său că „adînc pătrunsă de solidaritate internațională a tuturor popoarelor muncitoare, social-democrația română va îndeplini toate îndatoririle ce urmează din această solidaritate".

După dezorganizarea vremelnică a P.S.D.M.R. (1899), partea înaintată a proletariatului, în frunte cu militanții revoluționar Șt. Gheorghiu, I. C. Frimu, Mihai Gh. Bujor, Alecu Constantinescu ș. a. a continuat lupta pentru apărarea intereselor clasei muncitoare și refacerea organizațiilor sale. Drept urmare, în 1906, sindicatele din întreaga țară s-au unit în Comisia generală a sindicatelor din România, iar în 1907, cercurile socialiste s-au unit într-o Uniune socialistă, sporind astfel posibilitățile proletariatului de a se reafirma în viața socială și politică a țării ca cea mai înaintată forță. Puternica activizare a mișcării muncitorești în cursul primului deceniu al secolului nostru, dublată de lupta țărănimii ce a culminat cu grandioasa răscoală din primăvara anului 1907, au constituit coordonatele esențiale ale avîntului revoluționar ce a permis reconstituirea, la începutul anului 1910, a Partidului Social-Democrat din România.

Noul partid apărea „ca o adîncă necesitate izvorîtă din frămîntările și luptele proletariatului industrial din România", și considerîndu-se „vlăstar al vechii rădăcini socialiste", ridica pe o treaptă superioară aspirațiile și lupta clasei muncitoare afirmate cu decenii în urmă. Cu toate limitele sale ideologice și tactice, proprii partidelor din Internaționala a II-a, Partidul Social-Democrat s-a orientat, în anii următori, spre acțiuni pentru satisfacerea cerințelor general-democratice ale clasei muncitoare, s-a pronunțat pentru progresul economic și social al țării, împotriva exploatării burghezo-moșierești. Socialiștii români au subliniat mereu caracterul organic al evoluției mișcării socialiste, manifestînd, totodată, un acut simț al perspectivei istorice, năzuința de a asigura mișcării socialiste o linie ascendentă de dezvoltare. Cu ocazia sărbătoririi a 40 de ani de la începuturile mișcării socialiste, în mai 1915, I. C. Frimu afirma: „toate scrierile acestea, chiar programul partidului de acum 30 de ani, arată că socialismul a fost același și că mișcarea noastră nu e decît o continuare a celei vechi. Însuflețiți de munca aceasta și de condițiile economice de astăzi, noi trebuie să găsim, în noi, toată puterea a duce mai departe opera începută".

Idealurile pe care și le propunea tînăra mișcare muncitorească și socialistă din România acelei vremi aveau să fie transpuse în viață și să-și găsească o strălucită împlinire, dimensionate pe trepte calitativ superioare, în condiții istorice noi, sub conducerea partidului consecvent revoluționar al clasei muncitoare, Partidul Comunist Român.

D. VITCU



VL. FLOREA : „Portret"

cartea științifică

ACTUALITATEA EXPERIMENTULUI SOCIAL

Apărută sub redacția lui Gerard și Jean-Marie Lemaine, în colecția Les textes sociologiques *(Ed. Mouton/Bordas, Paris, 1969), lucrarea* Psychologie sociale et expérimentation *cuprinde un număr de 19 studii, aparținînd unora dintre cei mai cunoscuți reprezentanți ai gîndirii psiho-sociologice contemporane, cum sînt: F. J. Mc. Guigan, Robert Pages, Robert B. Zajonc etc. Fiecare din cele cinci părți ale lucrării este precedată de cîte o amplă introducere, în care se găsesc bogate informații asupra unor probleme ce nu sînt cuprinse în textele selecționate, luîndu-se de asemenea în discuție aspecte pe care autorii nu le-au tratat în toată amploarea.*

Călăuziți de ideea de a oferi cercetătorului social sau psiho-social un instrument, o călăuză eficientă, autorii ne prezintă studiile structurate într-o succesiune logică, corespunzătoare, în linii mari, evoluției actuale propriu-zis al organizării și desfășurării procesele de experimentare în domeniul vieții sociale. În acest sens, lucrarea debutează cu o suită de cinci studii ce au drept scop aplicarea unor concepte indispensabile procesului de investigare a fenomenelor vieții sociale, ca: experimentarea, factorii de validitate internă și externă, planul reprezentativ și sistematic al experienței, participarea voluntară etc. Odată definite noțiunile de bază ale investigației sociale, în fața cercetătorului social se impun problemele obiectului cercetării, ale fenomenelor sociale, ale grupurilor sociale de diferite structuri, talii, funcții etc. Răspunsul la astfel de chestiuni poate fi găsit în a doua parte a lucrării, compusă din șase studii, în atenția cărora intră cu deosebire specificul experimentului sociologic, miniaturizarea situațiilor sociale, metodologia studiului grupurilor mici etc. În efectuarea unor astfel de cercetări, un rol important îl joacă desigur dispozitivele și instrumentele de investigație. Din multiplele instrumente necesare unui astfel de travaliu cognitiv autorii se opresc, cu deosebire, în cuprinsul celor cinci studii ale părții a III-a, asupra laboratorului psiho-sociologic (tipuri, moduri de organizare etc.) a rolului magnetofonului, precum și asupra diferitelor roluri ale cercetătorului (experimentator, subiect, observator), a sarcinilor grupului social etc. O atenție deosebită este acordată în această lucrare psiho-sociologiei situației experimentale în cele patru studii din partea a IV-a a lucrării. În acest scop, este analizată programa cercetărilor asupra experimentării în psihologia socială, dimensiunile psiho-sociale ale experimentării în cadrul psihologiei, influența experimentatorului asupra rezultatelor cercetării în psihologie, ca și fenomenul de înșelătorie, fraudă (la tromperie), în experiențele psihologice. În sfîrșit, lucrarea oferă, în cuprinsul părții a V-a, posibilitatea cunoașterii a două studii consacrate cadrului teoretic al simulării în domeniul științelor sociale, precum și tehnicilor de simulare, în lumina studiilor relațiilor internaționale.

Așadar, în centrul problematicii acestei lucrări se află experimentul social cu multiplele sale implicații cognitive și practice. După cum este cunoscut, orice experiment economic, indiferent de domeniul său de realizare (în natură sau societate) construcția activă și punerea în acțiune a unui anumit dispozitiv, simplu sau complex, cu scopul de a face să apară un efect sau fenomen care depinde de situația dată. Observarea fenomenului, care nu are loc decît după aplicarea unui protocol de intervenție bine definit ce caracterizează dispozitivul sau ansamblul condițiilor fenomenului dat, distinctă, orientat de dependența fenomenului prin raportarea la dispozitiv („conditions experimentales"), este capitală în procesul de experimentare. Ea se opune tuturor situațiilor în care nu este posibil a defini direcția relației între fenomene. Aceasta este, printre altele, cazul secvențelor temporale între faptele (A precede pe B) în care nu se poate garanta contra iluziei eventuale exprimată în cunoscutul dicton post hoc, ergo propter hoc, adică al falselor aparențe ale consecvenței cauzale. „Experimentarea — spune Robert Pages, autorul unui studiu din această lucrare — tinde a fi etiologică în aceeași măsură în care ea tinde a constitui între fapte relații de dependență orientată, în care eventuala interacțiune (acțiune în dublu sens), este ea însăși materialmente verificată" (L'experimentation en sociologie).

Cercetările psiho-sociologice contemporane au pus în lumină nu numai asemănările și particularitățile experimentului în natură și în societate, dar și asemănările și deosebirile dintre experimentul realizat în laborator și pe teren. J. R. P. French (1959) și L. Festinger (1959), de exemplu, au furnizat, primul asupra experienței pe teren al doilea privind experiența în laborator, indicații prețioase și abundente despre experimentul în domeniul vieții sociale. Atît unul, cît și celălalt subliniază caracterul intermediar al experimentării pe teren și dificultatea de a asigura manipularea pură a modalităților de tratament a planurilor experienței complexe. Între laborator și teren pare a se stabili însă o relație de complementaritate. Dacă quasi-experimentarea pe teren, în mediul natural, conservă autenticitatea și dinamismul conduitelor și determinantelor conduitei (motivații), ea tinde a se priva de condițiile riguroase ale controlului și inducției. În schimb laboratorul pierde în dinamica conduitelor, deci în conținutul de informare, în timp ce el cîștigă în mijloacele de control ale acestei informații.

Bogată în informații asupra actualului stadiu al investigațiilor sociologice și psiho-sociologice și cu un pronunțat caracter metodologic, lucrarea Psychologie sociale et expérimentation *se înscrie printre valoroasele realizări în acest domeniu. Ea reprezintă un instrument util pentru toți cei ce inițiază sau desfășoară cercetări pe diferite paliere ale vieții sociale, pentru cei ce participă direct sau indirect la ampla și complexa acțiune privind perfecționarea formelor de organizare și conducere a proceselor vieții sociale. Tocmai ținînd seama de calitățile acestei lucrări și mai ales de actualitatea experimentului social, credem că traducerea ar fi oportună.*

VASILE C-TIN CIOCÎRLAN

SCULPTORI OLANDEZI CONTEMPORANI

„În toate timpurile și civilizațiile, au fost oameni care n-au putut rezista tentației de a reprezenta invizibilul. Prin sunete, culori și forme, ei au vrut să exprime, în semne durabile, sentimentele ce-i animau; au vrut să concretizeze o realitate aproape incomunicabilă ,fapt care a determinat acțiunile lor creatoare și renovatoare. Uneori aceste semne sînt copia fidelă, ușor de recunoscut, a realității materiale care ne înconjoară, alteori această realitate nu servește decît drept punct de plecare, alteori ea este în mod conștient negată. Cu toate acestea, totdeauna realitatea metafizică este aceea pe care artistul o trăiește și care joacă rolul principal în actul creator. Măsura în care artistul reușește să facă această realitate tangibilă, s-o releve sieși și celorlalți, determină în fond, valoarea operei sale".

„Numai voi înșivă puteți ști dacă înțelegeți *semnele* ficăruia dintre acești artiști. Răspunsul vostru depinde de măsura în care lumile lor vă sînt familiare și dacă recunoașteți în ele o parte din propria voastră lume" — sînt cuvintele, rostite cu un prilej oarecare, ale lui M. Th. H. Bot, ministrul Învățămîntului, al Artelor și Științelor, despre sculptura olandeză contemporană.

WESSEL COUZIJN : „Scaun de plajă"

WESSEL COUZIJN

Opera lui Wessel Couzijn, artist născut la Amsterdam în 1912, frapează prin individualitate și originalitate. În general, simțim cu toții, în cazul operelor abstracte, o vagă legătură cu percepția senzorială a realității. Inutil să căutăm o asemenea legătură la Couzijn. El își creează formele punînd inspirația la originea întregii sale arte, care e adevărată tensiunea interioară — datorie sacră. Mă gîndesc aici în particular la „Corporate Entity" („Entitate încarnată"), comandată în 1958 de Unilever pentru a orna noile sale birouri din Rotterdam. Couzijn a lucrat cinci ani la realizarea acestei opere. E remarcabilă prin faptul că artistul a creat mai mult decît un simplu bloc sculptural plasat în apropierea unei opere arhitecturale, ci mai curînd un ansamblu ce, parțial, contribuie la efectul pe care-l produce întregul edificiu în fața căruia este așezat. În această creație, trei elemente independente formează o unitate indisolubilă, descifrabilă în structura suplă și echilibrată a elementelor sale.

Operele anterioare evidențiaseră deja concepția sa foarte personală despre artă. Astfel, „Strandstoel" („Scaun de plajă") din 1949, demonstrează că artistul disprețuiește valori, total inutile ochiului său, ca: proporțiile, modelul, lumina.

Monumentul marinei comerciale (1948—1949), destinat orașului Rotterdam, reprezintă, într-o manieră originală, istoria vîntului, a norilor și a apei (în partea orizontală), precum și luptele, hărțuiala și perioada de rezistență (în corpul vertical al monumentului). Din nefericire, monumentul n-a beneficiat niciodată de un loc fix. Același lucru s-a întîmplat și cu alte opere ale sale. Singura lor eroare este aceea de a-și fi devansat epoca și de a nu se face înțelese de comisiile de specialitate, fapt ce nu împiedică totuși ca Wessel Couzijn să fie considerat în Țările-de-Jos drept o veritabilă notorietate.

JAAP MOOY

Jaap Mooy, contemporan cu Couzijn, este pictor și sculptor. El își începe cariera ca pictor suprarealist. Începînd din 1950, el se lansează în montaje de fotografii, obiecte și texte „cu vitrines".

Realizează primele construcții decorative în fier în cursul anului 1956. Cineva spunea: „Arta începe pe gunoi". Pentru Mooy, ca și, mai tîrziu, pentru Tajiri, se poate parafraza: „Arta începe de la un morman de fier vechi". Cu mult rafinament, Mooy sudează și slefuiește fierul vechi în așa fel, încît „războinicii" lui, rupți și cîrpiți, reușesc să transmită efectiv mesajul lor penetrant. În ciuda aspectului supraîncărcat, datorat inevitabil fierului vechi, toate operele sale au același laitmotiv: omul.

Mai tîrziu, el revine la tratarea suprarealistă a subiectelor. Utilizarea produselor industriale rebutate (roți dințate, faruri de automobile, tevi etc.) îi permit să facă lucruri uimitoare.

În afară de om, animalul, în special insecta, joacă un rol determinant în opera lui Mooy. Drept exemplu servește opera sa „Hommage à Bleriot", din 1961. Expresia sa devine din ce în ce mai abstractă și mai lipsită de artificii.

Începînd din anul 1964, el creează tablouri spațiale plecînd de la deșeuri metalice sudate și plasate într-un cadru metalic. Execută, de asemenea, forme organice de metal neted și lustruit care nu se mai cer a fi plasate pe un soclu, fiind simple obiecte utilitare. Sînt forme mobile, unele în comparație cu celelalte, care dau uneori spectatorului impresia că este, el însuși, creator.

Mooy a început să folosească, în mod egal, în construcțiile sale artistice, culoarea.

ANDRE VOLTEN

Opera lui André Volten are o cu totul altă înfățișare. Ea se înscrie în întregime în perimetrul țării, al regiunii în care s-a născut artistul. Cel care a văzut pînzele tîrzii ale lui Mondriaan sau operele lui Rietveld, și cunoaște calvinismul olandez, sau a traversat polderele Olandei Septentrionale — acela nu va întîmpina greutăți în înțelegerea operei acestui artist.

Întocmai ca și Mooy, își începe cariera artistică în calitate de pictor. Mai tîrziu, către 1950, el suferă puternic influența lui Mondriaan și a grupului „de Stijl". În 1955 el se concentrează definitiv asupra artei tridimensionale, pe care o consideră unica în stare să exprime ceea ce-l pasionează. El realizează primele sculpturi utilizînd materiale ca: fierul, arama sau acrylul. Sînt opere ce nu vor avea soarta obișnuită a operelor de artă, blocuri de piatră și metal concepute în scopul de a fi plasate într-un loc determinat, în parcuri sau piețe publice. De loc întîmplător Volten locuiește la Amsterdam — Nord, între docuri și macarale. Aici se simte acasă, „la el". El încearcă să exprime în opera sa viața mașinii, industrializarea — pe care o consideră drept caracteristica timpului nostru. Sculpturile sale au nevoie de spațiu, ele impunîndu-se astfel în mod expres atenției spectatorilor. Operele sale ulterioare se disting prin aceea că sînt compuse din elemente egale. Acestea sînt: benzi de oțel, plăci de aluminiu, profiluri laminate și tăiate în bucăți. El le asamblează sau le așează în stivă. Remarcabil în aceste creații metalice este elementul ritmic.

CAREL VISSER

De la André Volten la Carel Visser nu e decît un pas, cel puțin dacă încercăm o comparație a operelor celor mai recente ale acestora. Totuși, Visser este mai sobru în formele sale. Primele realizări pot fi considerate ca aparținînd unui naturalism abstract. Un exemplu excelent îl constituie lucrarea intitulată „Cheval", din 1951, realizat dintr-un coș de sobă, o găleată cu cărbuni și alte elemente analoge. La fel, „Hondekar" („Șareta cu cai"), din 1952 — un ansamblu de metal amintind vag de Carele Soarelui aparținînd Vikingilor — cu deosebirea că această operă se plasează mai ales în plan spiritual. În cursul anului ce urmează, el va reprezenta păsări, într-o manieră subliniat originală. În lucrări ca: „Het luchtschip" („Navă aeriană"), din 1954, și „Familie", din 1955, el se îndepărtează tot mai mult de naturalism. Operele sale devin mai detașate, realizînd o abstractizare completă și un volum mai mare, acel „vorm en tussenvorm" („formă și fază") din 1956. În 1964, creează „When the Saints go marching in".

JOOST BALJEU

Alături de Volten și Visser, se cuvine să-l cităm pe Joost Baljeu (1952). Apartenența sa la Țările-de-Jos nu poate fi negată, dată fiind influența atît de frapantă a lui Van Doesburg și Mondrian asupra operei sale. Dintre acestea, cităm „Construcție 1958"

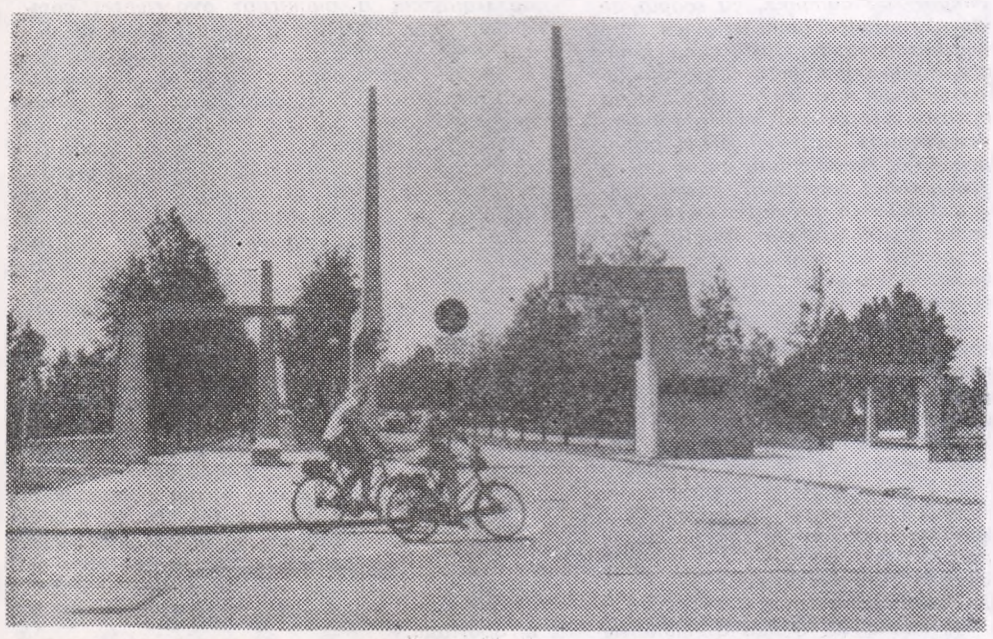
CONSTANT NIEUWENHUIJS („CONSTANT")

Constant Nieuwenhuijs, cel mai ades numit „Constant", s-a născut la Amsterdam în 1920. El e constructorul Noului Babilon: planul mediului și modului de viață al omului de mîine, al omului care nu va mai trebui să muncească. În 1953, el face probele în spațiu și realizează o serie de construcții în aluminiu, în fir de fier și în plexiglas. El modelează materiale moderne, creînd forme deschise, dinamice.

Pentru el, contează nu numai spațiul, ci și mișcarea. În acest sens, cităm lucrarea sa intitulată „Nébuleuse mécanique" („Nebuloasă mecanică"). El realizează pentru pavilionul olandez al Expoziției de la Bruxelles din 1958 o lucrare în aluminiu și plexiglas. Cîțiva ani mai tîrziu, se exersează într-o nouă lucrare — o comandă din partea orașului Amsterdam, care suna cam așa: „Faceți un monument la intrarea pe stadionul Ookmeer". Pentru aceasta, folosește un material nou, neutilizat de el pînă atunci — betonul.

SHINKICHI TAJIRI

În sfîrșit, Shinkichi Tajiri — artistul neerlando-japonez înzestrat cu un talent remarcabil prin expresivitate și varietate. Își lucrează operele tot în fier vechi. El întrebuințează, pentru majoritatea lucrărilor, deșeuri provenite din topitoriile de bronz, fapt ce-l scutește de o muncă pe care ar trebui s-o fi făcut singur. Dar lucrează, în mod egal, și cu materiale ca: fier alb, aramă, țevi metalice. Prin folosirea unui fel de cărămizi poroase, întrebuințate ca tipar (formă), suprafața bronzurilor sale capătă o structură particulară. Acest efect este accentuat uneori prin băi de acid după fontă ori prin tratamente cu piatră de tocilă sau pilă etc. Primele sale sculpturi din fier vechi au un aspect deschis, cu tentaculele ce par a tăia spațiul. Mai tîrziu, simbolurile fertilității, ca, bunăoară, semințele, vor ocupa un loc important în opera sa. Nimic uimitor în asta, la un artist care se simte intim legat de natură. În 1961, el abordează o nouă temă: „le fort" („omul puternic"). Realizează construcții cubice, prevăzute cu ghimpi, în scop de apărare. El continuă să caute, ca și ceilalți artiști citați, acele materiale și forme care le convin în gradul cel mai înalt.



CONSTANT : „Intrare la stadionul Ookmeer"

*) sol format după retragerea apelor mării

R. C. VOGEL
Trad. de D. FLOREA

GEORGE EMIL PALADE

De la străbunicul său microscopul lui Antoine van Leuwenhöck din Delf (1677) — un fel de lupă montată pe piese de alamă — și pînă la tipurile de microscop electronic recent realizate — funcționînd sub o tensiune de 500 000 — 1 milion volți, și permițînd măriri de peste 2 milioane — un drum lung a fost parcurs. Printre inițiatorii și pionierii utilizării microscopului electronic în studiul celulei, lui George Emil Palade îi revine un loc de frunte, ceea ce justifică prestigiul internațional de care se bucură în probleme de bio-patologie celulară. Astfel, recent, revista „Triangle" (nr. 6/1970) face o succintă prezentare a personalității sale, menționînd de la început caracterizarea făcută cu prilejul decernării premiului Albert Lasker (1966): „Explorator al unei lumi noi, al cărei cartograf principal devine".

Fără a avea intenția de a face un inventar complet al importantelor contribuții ale omului de știință, rîndurile de mai jos încearcă doar să schițeze cîteva dintre principalele preocupări ale savantului.

Lucrînd cu microscopul optic și folosind tehnica centrifugării diferențiate, care permite izolarea componentelor celulare din homogenate tisulare (lucrare publicată în J. Biol. Chem., 1948, împreună cu Hogeboom și Schneider), autorul aduce progrese decisive în studiul mitocondriilor. Continuînd cercetările asupra compoziției chimice a mitocondriilor astfel izolate, Palade și colaboratorii au arătat că acest organit celular este depozitarul enzimelor respiratorii și ciclului lui Krebs. Odată cu introducerea microscopului electronic în cercetare, acum 20 ani, s-a ridicat o problemă tehnică dificilă, aceea a fixării celulelor. Contribuția lui Palade constă aici în perfecționarea tehnicii de fixare cu tetraoxid de osmiu, metodă cu ajutorul căreia a studiat ultrastructura mitocondriilor (dubla membrană, crestele). Concluzia acestor cercetări a fost că funcția mitocondriilor, adevărate „mașini biochimice" după expresia lui Green, depozitare a enzimelor respiratorii, este transformarea energiei rezultate din oxidări în molecule adenozintrifosfat, cu alte cuvinte în fosforilarea oxidativă.

Împreună cu Porter, Palade a descris reticulul endoplasmatic, un sistem intracelular compus din canale, vezicule și cisterne (un fel de aparat circulator al celulei) și care face legătura între mediul extracelular și spațiul perinuclear.

Cercetările sale asupra constituției celulei vii l-au dus la izolarea unui nou organit celular: o particulă de 150 angströmi diametru, încărcată cu acid ribonucleic și participînd la sinteza proteinelor. Aceste particule, denumite inițial „granulele lui Palade", parte libere, parte fixate pe membrana reticulului endoplasmatic, conținînd ribonucleoproteide, au primit, în 1958, numele de „ribozomi". Cercetări făcute împreună cu Siekewitz pe de o parte, cu Kirsch pe de altă parte au completat descrierea morfologică cu cea biochimică, convergînd spre ipoteza că ribozomii ficși au sintetiza proteide „de export" (un substrat de enzime), în timp ce ribozomii liberi a- sintetiza proteidele „neexportabile" (sedentare), utilizate de celula însăși. Pentru a aprofunda studiul transportului proteinelor sintetizate în celulă spre exterior, metoda autoradiografiei (încă o tehnică de pionierat) a fost adaptată microscopiei electronice în laboratorul lui Palade. S-a afirmat că identificarea ribozomului constituie descoperirea cea mai importantă a lui G. E. Palade.

O trăsătură generală, comună cercetărilor științifice ale lui Palade o constituie tendința de a uni morfologicul cu biochimicul, structura cu funcția, în lumina actualei dezvoltări a biologiei moleculare.

Meritele științifice ale lui G. E. Palade au fost răsplătite prin numeroase distincții: premiul Passano 1964, premiul Ducketi Jones 1966, premiul Albert Lasker 1966. Profesor de biologie celulară la Universitatea Rockefeller (New York), membru a numeroase societăți științifice americane (Asociația pentru progresul științei, Asociația artelor și științelor, Academia națională de științe), Palade duce o fecundă activitate la „Journal of Cell Biology", printre a cărei membri fondatori se numără.

Personalitatea științifică a lui George Emil Palade ne este aproape pentru două considerente: 1) Palade s-a născut în România, la Iași, în 1912 (tatăl profesor, mama învățătoare), în acest oraș petrecînd și primii ani ai copilăriei; 2) activitatea sa la catedra de anatomie umană a Facultății de medicină din București (al cărei absolvent este), în calitate de apropiat colaborator al distinsului profesor Grigore T. Popa.

Prof. dr. C. NEGOIȚĂ

cronica

săptămînal politic, social, cultural

Colegiul de redacție:

AL. ANDRIESCU, N. BARBU (redactor șef adj.), CONST. CIOPRAGA, ION CREANGĂ, AL. DIMA, ILIE GRĂMADĂ, DAN HAIMANU, MIRCEA RADU IACOBAN, GAVRIL ISTRATE, LIVIU LEONTE (redactor șef), GEORGE LESNEA, P. MILCOMETE, ȘTEFAN OPREA (secretar general de redacție), CR. SIMIONESCU, CORNELIU STURZU, CORNELIU ȘTEFANACHE (redactor șef adj.), NICOLAE ȚAȚOMIR

Prezentare grafică
VALER MITRU

Tiparul: Întreprinderea Poligrafică Iași—str. V. Alecsandri, nr. 6

Redacția și administrația: — Casa Presei — Str. V. Alecsandri nr. 8 — telefoane: 15879—15847