

## MIHAI BENIUC

## copac

Se poate că-s de neam copac, un trunchi,  
De-aceea nu m-așez eu în genunchi,  
Iar numără nici rod nici foi nu-ndatin  
Și de mă furi, cel mult din cap eu clatin.

Prea bine nu știu câte am inele  
Sub coajă-nscrise-n anotimpuri grele  
Nici scorburi pentru cuiburi câte am  
Atîtor păsări fel și chip de neam.

Dar una știu : securi și ferăstraie  
Veni-vor într-o zi, ca să mă taie,  
De oameni minuie, care-au stat  
La umbra mea. Și ce-i ? Or fi uitat !

Ci nici atunci nu, eu nu mi-oi pune  
Impreunate crengi a rugăciune  
Și nici atunci nu cad în genunchi —  
Trosnind am să mă prăbuș ca un trunchi.

## NICOLAE TURTUREANU

## tablou votiv

Aceasta-i o zi ne-ncepută  
cum ne-ncepută e apa  
unde se bat munții-n capete  
ne mai rămîne să înălțăm  
zidul ceresc  
și să oprim soarele în genune  
să scape

Aceasta-i o zi cînd îți vine  
să intri în turnul zidirii  
și trupul să-ți urce pe schele  
cum urcă-n florar  
trandafirii

Oare în mine-au crescut  
aceste aripi care deschid zările  
neființei mele de lut,  
aceste hiperbole ale înaltului  
meteorități ai marelui tot  
aprinși pe umeri ca-n clipa saltului  
într-un bazin, răsturnat, de înot ...

Aceasta-i o zi de albastră lumină  
izvorînd peste noi din eterne fîntîni  
ii aștept pe Manole și Ana să vină  
cu tabloul votiv al legendei în mîini.

## in celelalte pagini :

CONST. CIOPRAGA: Nichita Stănescu în două  
oglinzi

AL. ANDRIESCU: Un tradiționalist răsvrătit

MIHAI UNGHEANU: Rebeliunea pădurii îmblînzite

VAL GHEORGHIU: Arlechinada

PETRU POPESCU: Un interviu cu Artur Lundquist



Casa Pogor din Iași în care s-a inaugurat recent Muzeul de literatură a Moldovei

## EMINESCU

Omul din el a rămas în câteva atitudini fotografice, puține, mult prea puține lașă de setea noastră de a-l cunoaște. Strălucire juvenilă, cu plete negre și obraji sănătoși, cu ochi care trec dincolo de ceea ce văd ochii noștri — chip devenit clasic, de neconfundat și de nelocuit. Celelalte chipuri ale lui, ceva mai vîrstnice și frămîntate de suferință, celelalte chipuri rămîn documente și-alta tot, în afara legendei pătimase a Poetului înar, reprezentări neacceptate de credința în Frumos a românilor din totdeauna.

Dar oare mișcarea, dar oare zimbetul, dar oare gestul ?

Nu le știm. Nu le vom ști niciodată.

Omul din el ne vorbește prin literă. O comunicare înfînită, pentru că litera lui n-are moarte. Dar oare glasul, ce modulății o fi avut glasul lui, ce distinctă apăsare a silabei, ce muzicalitate baritonă conformă cu trăsătura virilă a feței ?

## Andi ANDRIEȘ

Nu-l știm. Nu-l vom ști niciodată.

Sînt sigur că fiecare dintre noi ar fi gata de cele mai mari renunțări în schimbul unui singur minut în care să-l vadă pe Eminescu mergînd, înregistrat pe o peliculă nedibace și apăsătoare, mergînd fie și numai cîțiva pași, cu pașii lui, cu trupul lui, real și ireal în același timp !

Sînt sigur că fiecare dintre noi ar da oricît numai să-i poată auzi vocea, câteva clipe doar, murmurîndu-ne nouă și celorlalți lie și o frîntură din colosala lui replică artistică ! Tulburătoare gînduri.

Păcat, Eminescu a trăit puțin prea înaintea tehnicii consumnitive.

Și totuși, avantajul de a-l reconstitui fizic ne aparține prin intermediul fabulos al ființei lui de spirit. Il re-creem prin creația lui,

il păstrăm cu plete negre și obraji sănătoși, cu ochi care văd dincolo de ceea ce văd ochii noștri, cu măreția-i atît de omnească în singularitatea ei.

Eminescu trece din generație în generație, nealterat și simbolic, permanentizîndu-se în conștiințe și permanentizat la rîndul lui de reverberațiile în timp ale acestor conștiințe.

Navigăm în opera lui ca pe un ocean de frumusețe și gîndire. Ape majestuoase ne cheamă și ne recheamă, mereu mai departe de țăm, cu profunzimile lor agitate de întrebări.

Că Eminescu a devenit universal, e un adevăr care îngulește și justifică spiritul nostru autohton. Dar că universalitatea lui ne reprezintă atît de deplin, că ne cuprinde atît de semnificativ, că ne definește atît de intens — această înseamnă neindoielnic că în Eminescu se află unul dintre termenii fundamentali ai existenței noastre naționale.

## in casa Pogor

Istoria literară  
nu are vîrstă

Insoțindu-ne peste tot în viață, obiectele își însușesc cîte ceva din firea noastră, devenind cu alît mai „ale noastre” și mărturisind astfel peste ani cîte ceva despre legătura afectivă dintre noi și cele care ne-au suportat trăirea. Așa dar, nu numai scrisul, ci toate cîte îl înconjoară îl pot reprezenta pe om. Iar cînd amănuntele de interior, uneltele de lucru, obiectele domestice oarecari vin să completeze stilul, prezența creatorului e atît de pregnantă încît parcă îi auzi glasul, îi simți respirația caldă în preajmă.

Un asemenea fericit ostrov de împlinire între stilul propriu zis al oamenilor de cultură ieșeni și moldoveni, de la Asachi încoace, și stilul lor de viață, ni se pare a fi așa numita „Casă Pogor” din Iași, în care s-a deschis recent Secția modernă și contemporană a Muzeului de literatură a Moldovei. E o minune în primul rînd modul în care s-a conservat această casă a junimiștilor în parcul ce o izola de oraș și e o reușită felul în care muzeografil au înțeles să o integreze în circuitul muzeistic al Iașului și al țării, desemnînd-o drept următoarea pagină după Secția de carte veche din Tiparnița lui Dosoftei.

Dar în timp ce sub bolțile mitropolitului cărturar pășești pe virfuri, temător să nu tulburi veghea bătrînului, totul îndemnînd acolo la reculegere și respect; în timp ce la bujduca din Țicău cobori către pătimirea ruralului neadaptat la tirgoveție fariseică și, alături de Creangă, ai nostalgia simplității de la Humulești; pe cînd la Mircești descinzi de fapt într-un cadru ambițios a sugera opera

Aurel LEON  
D. VACARIU

(continuare în pag. 3)



ION GHEORGHE:

## Un tradiționalist răsvrătit

În 1967, Ion Gheorghe, autor cu mai multe volume de poezii pînă atunci (Pîine și sare, Căile pămîntului, Cariatida, Nopti cu lună pe oceanul Atlantic), scrie o carte care avea să șocheze prin noutatea ei rebelă, deși poetul pornea de la sursele cele mai vechi ale literaturii noastre. Volumul, intitulat curios și arhaic Zoosophia, trimitea direct la Istoria ieroglifică a lui Dimitrie Cantemir, păstrînd și amintirea Psalmilor lui Dosoftei, a vechiului Fiziolog sau a altor cărți populare, din care nu pot fi excluse numeroasele apocrife cite se citeau la noi cu cîteva sute de ani în urmă. Ion Gheorghe a avut ideea, de o mare și unică inspirație, să facă din acest material vechi și aparent eterogen, în aliajul căruia intrau și subtile ecouri moderne din Urmuz, Barbu și Arghezi, fericele „colaje”, dacă termenul nu-i cumva impropriu, pentru că transcrierea nu-i niciodată mecanică și personalitatea poetului profund și creator angajată. Cele două surse care străbat această poezie, istoria și folclorul, sînt adînc prelucrate, așa fel încît avem de-a face cu o istorie mistică, literalmente coplesită de elemente fantastice, și cu o mitologie populară trasă din hotarele ei vechi, cu structura simbolică știută, decodată, și prin urmare epuizată poetic, la fărîmul în care această se reincheagă într-o viziune personală. În această alchimie poetică profundă, elementele alcătuitoare devin, pînă la urmă, de nerecunoscut și, din această cauză, s-a vorbit de o tendință de demitizare în poezia lui Ion Gheorghe. Tendința aceasta, dacă ar fi să ne gîndim numai la atitudinea poetului față de miturile biblice din Mai mult ca plînsul, este cea ruralizatoare a zugrăvirilor de icioane pe sticlă, sursă declarată deschis de poet și organic încorporată în viziunile lui naiv folclorizante. Poetul de fapt nu demitizează, ci-și creează propriile sale mituri, fundate pe cele străvechi. Tradiționalist, cum îl afirmă sursele amintite, Ion Gheorghe nu mai copie vechile letopisește, cum au făcut înaintașii săi din secolul trecut și chiar de mai tîrziu, și refuză, cu o încăpăținare la fel de lăudabilă, pastșa săltăreață și facilă a folclorului. Ajutat de textele vechi și de poezia populară, Ion Gheorghe caută sugestia poetică secționînd diacronic limbajul.

Dacă limbajul folosit de poet pare foarte vechi, deși cuprinde multe forme inventate, în schimb modul de a pune cuvintele să comunice între ele este modern. Poetul vorbește în limbajul ingenuu al tuturor începuturilor și a-i cerceta „inadvertențele”, dacă poate fi vorba de așa ceva în poezie, cu dicționarul etimologic și gramatica istorică sau normativă în mîină, ar fi o greșală față de funcția sugestivă a comunicării poetice. În Zoosophia mai ales, reprezentată cu trei piese (Inorogul, Joimărițele, Licorna), în colecția „Cele mai frumoase poezii”, volum care ne sugerează aceste comentarii, dar mai ales în Mai mult ca plînsul, din care sînt reținute șapte piese în această antologie, cuvintele, variantele fonetice arhaice și chiar unele forme gramaticale și sintactice, urcînd pînă la textele maramureșene din secolul al XVI-lea (chiară, vîptu, rostru, arină, burătate, limbe, oame, blem) sînt trecute prin versurile lui Dosoftei: „La riul Vavilonului, / au pe ce tîrim, / doisprezece fiii omului / plînsam / și-acolo-l văzum”, alături de mare îndrăzneală unor elemente latiniste sau numai populare: „N-am fugit / pe malu dreptu- / ne-am adăugit / și ne-am apărut cu cheptu; / popul după popul / prin față-ne cursu- / au trecut ca potopul și nu ne-au rupt cursul...”, pentru ca să se azeze și apoi să dispară în curgerea silabică a unor jocuri infantile, în care abia mai recunoști slove chirlice sau cifre copilărite: „Sfîntul apostol Coresi — / unilichi, / undilichi, unauși / unamesi...” Jocul continuă, firește, în toată poezia Formica, din care am extras aceste exemple.

După astfel de izvoare poetul își alcătuiește un limbaj bizar, nu lipsit de ingenuități poetice, pe care volumul selectiv din colecția „Cele mai frumoase poezii” nu-l cunoaște sub forma lui mai violentă. O poezie ca Formica nu este cuprinsă, poate și din această cauză, în sumarul antologiei. Ai impresia, uneori, citînd atîtea poeme din Zoosophia sau din Mai mult ca plînsul, că poetul se lasă condus de ascunse imperative prosodice cînd alcătuiește astfel de versuri în care cuvintele vechi, culese cu pasiune de arheolog sau de numismat, se alătură unor îngăimări copilărești, în care nu-i greu să recunoști și anumite surse folclorice: „Tenti / enti / regi și crai / la Baia făcuți cai... (Licorna). Joimărițele este o poezie desfăcută și refăcută din mai multe descințe: de dragoste, de boală, de imblînzit fiarele, în care poetul toarnă o tinctură argheziană la care adaugă și ecouri din Barbu. Poema finală din Zoosophia, necuprinsă nici ea în acest volum, răspîndește o voce bună scoasă din surse care se înșiră de la Istoria ieroglifică pînă la Urmuz. Un fel de istoricizare alandala spulberă anecdota și morala reținîndu-ne, cu mijloacele unor jocuri verbale, într-un univers fabulos. Unele apro-

pieri și calambururi din Cocoșul amintesc oarecum de Urmuz, deși, în ansamblu, imaginile, de un grotesc mai subliniat la Ion Gheorghe, sugerează și un Bilci în Aldebaran argezian, un fel de moși în care istoria a devenit anecdotă populară sau legendă apocrifă, o carnavalescă plină de zgomote, de mișcare și de culori, puțin orientalizată și, mai ales, din nou, copilărită, adusă la vîrsta de puritate absolută a jocului.

În Cavalerul trac, poetul, folosind aceleași mijloace, schimbă tonul, evoluînd de la burleștile din Zoosophia către o poezie mai gravă. Culegerea selectivă de care ne ocupăm reține, de altfel, mai multe piese din acest volum (Floarea vîrstei, Calul, Arbora, Mistrețul, Sfera verde), preferințele mergînd, cel puțin numeric, spre volumele Vine iarba și Mai mult ca plînsul. Deși spontaneitatea Zoosophiei pare abandonată în favoarea elaborării mai riguroase, efectele bufone, obținute din ciocnirea care se produce între determinat și determinant, nu lipsesc. La Urmuz se produce o respingere totală între cei doi termeni apropiați fortuit (efecte care nu lipsesc nici din unele cicluri ale lui Ion Gheorghe), pe cînd la autorul Cavalerului trac este vorba de distanța pe care o creează determinarea hiperbolică, după un model adeseori întîlnit în basmele populare. Cităm portretul burlesc a lui Ismail din Pilnia și Stamate alături de acela al lui Manimazos din Floarea vîrstei, pentru a se putea urmări mai bine apropierea și punctele de divergență: „Ismail este compus din ochi, favoriți și rochie și se găsește astăzi cu foarte mare greutate...”; „Manimazos este făcut ca tot omul / din mai multe lucruri perechi: / avea două brațe care creșteau într-o zi / cît brațele altora în șapte; / avea două picioare și coaste / deopotrivă-ntr-o parte / cit în cealaltă; și toate creșteau / într-o zi — cît picioarele și coastele / altora, în șapte”. Dacă personajul clasic se risipește în proza lui Urmuz fără să putem vedea altul care i-ar putea lua locul, în poezia lui Ion Gheorghe personajul legendar sau de basm și chiar istoric este zugrăvit într-o nouă icoană, cu o pensulă care pare a descoperi pentru prima dată plăcerea artei. Din aceleași motive, Ion Gheorghe, care vrea să păstreze toată prospețimea de impresii a artiștilor naivi, scrie voit o poezie redondantă, scofîndu-și de aici toată nouțetea stilului său.

Poetul face din acest misterios Manimazos simbolul unei Tracii mitice în care s-a ivit, printr-o uriașă fecundare a pămîntului și o încrucșare a regnurilor, ramura dunăreană a unui popor care s-a pierdut în substratul nostru autohton. Despre această zămislire legendară este vorba în cele mai multe poezii ale ciclului. Poetul pare impresionat de fecunditate ca primitivii care aveau atîtea zeități pentru a o celebra. În Calul, acest straniu poem al fecundității, se strecoară îndepărtate ecouri priapice în elogierea principiului masculin. Un fluid de senzualism pur, separat de orice lascivitate, străbate aceste pagini în care elementele naturii se caută mereu pentru proliferare, nu pentru nevoi care ar trece dincolo de biologic în luxură. Dragostea lui Manimazos cu teia este pură ca orice tipar mitologic.

Obsesia perechii din Arbora este o lecție oferită de natură. Ion Gheorghe o ilustrează și lingvistic (coarna-cornul, goruna-gorunul, faga-fagul, paltina-paltinul, ulma-ulumul, frasiina-frasinul, mara-mărul), fapt care a trezit cea mai mare nedumerire unor filologi nedepriși să citească sensurile simbolice ale cuvintelor în poezie. În acest grai naiv poetul ivește o lume în care copacii și muritorii se caută pentru un act erotic care este justificarea mitologică a unei Tracii misterioase și arhaice, cutreierată de ființe fantastice ca Manimazos, așa cum o păstrează și imaginația celor vechi. Metamorfozele cele mai bizare (Mistrețul) sfîrșesc într-o identificare cu regnul vegetal ca în Sfera verde. O mitologie în care elementele bucolice, de obicei realiste, nu rup pinza fantasticului, este atrasă spre o etnogeneză la fel de fabuloasă, care lasă închisă lumea în antropomorfismul primitiv și naiv.

Opera lui Ion Gheorghe pare străbătută de două direcții stilistice: una este ilustrată de Zoosophia și Mai mult ca plînsul, iar cealaltă de Cavalerul trac și, după un proces de decantare, de Avatara, volumul din urmă al poetului, asupra căruia vom reveni însă cu alt prilej. Cele două linii nu se opun niciodată și nu trebuie să încercăm să vedem care va învinge pentru că poetul este capabil să ne mai ofere încă multe surprize. Neîntrecut în comunicarea unui tip arhaic, a începuturilor de eră (în Avatara mitizează geneza evului contemporan într-o lume exotică, adusă mereu la scara unor referințe familiare pe care i le oferă un orizont ancestral de viață fărănească), Ion Gheorghe și-a creat, din toate rarele esențe amintite, un limbaj aparte. Autorul Zoosophiei și a Cavalerului trac este, înainte de orice, creatorul unui stil și aceasta spune totul despre locul pe care îl ocupă în evoluția poeziei contemporane.

NICHITA STĂNESCU  
ÎN DOUĂ OGLINZI (I)

Const. CIOPRAGA

Impersonalitatea, în sensul etic pe care i-l dă, într-un excelent poem, Nichita Stănescu, reprezintă un mod al integrării totale în condiția umană. „Poetul ca și soldatul/ nu are viață personală”, — ceea ce vrea să spună că vocea poetului este vocea umanității: „Să nu-l credeți pe poet cînd plînge,/ Niciodată lacrima lui nu e lacrima lui”. Chiar și atunci cînd pare a se lăsa în voia cîntului, poetul Necuvintelor vizează revelația, forțînd, în numele speciei umane, porțile misterului. Limbajul monologic își extinde, așadar, aria. Te simți partener de dialog și martor, anghinat într-un cadru colocvial cu tranziții de la patetic la sarcasm și paradox. Poate că nici un alt poet al generației sale nu are, în același grad, obsesia întrebărilor (O poezie se și numește: **Întrebări**). Excedat de conștiința contradictoriului, reluînd în zeci de variante eternele dezbateri existențiale („Cine suntem? / Unde suntem? De ce suntem?”) Nichita Stănescu e în fond un neliniștit, dar unul care-și proiectează dramele pe un ecran universal, eliberîndu-se oarecum de ele prin raportare la destinul uman în genere. Dezbaterii tragice îi urmează un armistițiu; revoltei îi succede un fel de candoaie, vecină cu resemnarea. În acest timp, ochiul, oboseit, continuă să sondeze „invizibilul răsărit din lucruri”. Senzații, sentimente, mistere sînt, în mare parte, incomunicabile. Cuvintele denaturează. Ce fel de martor e atunci poetul? Unul care, sfidînd obstacolele, alungînd cu mina tenebrele, se vrea un **éclairc**. În concepția sa, poezia este o tentativă de ridicare în absolut, durere sublimată. Puritatea visului, cristalinul, aerianul și altele ca acestea se suprapun programatic, urtului, diformului, teluricului, într-o mișcare de transcendere de o autentică noblețe spirituală. Dicțiunea inspirată din **Oul și sfera**, din **Necuvintele** și celelalte volume reprezentative la Nichita Stănescu (care este un solar, un meridian) o victorie nu numai de ordin lexical. Dincolo de cuvinte, de relativitatea lucrurilor, este posibil un univers recompos la lumină rece, devenit obiect de contemplație. Suportul filozofic al volumelor ultime, **Măreția frigului** (Junimea, 1972) și **Belgradul în cinci prieteni** (Dacia, 1972), rămîne cel cunoscut. În două oglinzi, înclinate diferit, apar unele detalii complementare, însă fondul e același.

Din cele patru esențe care, după cei vechi, intrau în alcătuirea lumii, adică pămîntul, apa, aerul și focul, la Nichita Stănescu primează două. În locul pămîntului găsim piatra, iar focul, în **Măreția frigului**. Lipsiște Poetul se situează în zonele alpine ale inteligenței pure, circulă printre simboluri, aparent neutru. „Nu uitați: acum nu mi-e foame/ nu mi-e sete./ Punctul meu de vedere e punctul pietrei” — ne spune el în **Schimbarea la față**. Statistic, piatra revine în ipostazele cele mai numeroase: „Spune-mi piatră, poate că tu/ poate că tu/ ești Dumnezeu” (**Plus unu mai puțin**). Apoi altă întrebare, la modul general, dar cu același suport: „Oare pietrele pe care calcă roțile și caii/ au ele vreun Dumnezeu al pietrelor?” (**În landa de piatră**). Cel mai frumos lucru al poetului, versul, e comparat cu o piatră: „Crezi tu că seamănă cu o piatră, crezi tu?” (**Arătarea pietrei**). Sentimentele par reprimite, secătuite de palpitul vieții. Nici vorbă, refrigerarea această a tentațiilor echivalează cu o durere în spirit. „Nin-gea fără frig peste semne... / Eu v-am spus vouă să nu zburăți — / le-am zis lor, / de ce ați vrut să vreți?” (**Singură vedere**). Teroriile reci ale crugării, unde inundă „mirosul de zăpadă”, sînt tărîmurile frigului, „putere mare / a lui unu în nerepetare”. Incertitudinea torturează. În **Frigul, sau a doua confesiune a răului visător**, (un exemplu între atîtea altele), ingerul serii pune într-una „întrebările lui friguroase”. Iată, venind prin aerul stîncos, o astfel de întrebare: „— Sînt cinci oglinzi dar numai una / îți oglîndește chipul / Care-i chipul tău? Care?” Iarba, calul, capra, pasărea, ingerul sînt niște elemente ale unui univers fantomatic, odată martori, altădată interlocutori.

Primele versuri reprezintă, în multe poeme, un fel de enunț. Un **Strigăt** începe cu ecouri din Blaga: „Numai pe tine te am / pe lumea aceasta!” Urmează apoi „explicația”. O **Vinătoare** începe cu: „Nici n-ați crede voi că pietrele / sunt copii de aer ai păsărilor”. Cu o introducere similară se deschide alt poem, **Cireșar**: „Nimeni nu ne crede dacă sărutăm / pasărea în zbor, iarba inverzînd”. A face palpabil miracolul, incredibilul, a da un corp senzației fulgurante este, la Nichita Stănescu, suprema calitate a metaforei poetice. Lecția de citire continuă sugestiv ideea lui Blaga din **Rune**: „Scriere este totul. / Pește e literă / în alfabetul mării. / O frază sînt păsările-n zbor. / Totul e scriere. / Totul este de citit. / Piatra poate fi citită, — / iar norii, ne spun o poveste. / Stau singur și în gînduri, Doamne, / iar gîndurile litere îmi sînt”. Finalul are vibrațiile unui psalm argezian: „O, de-aș putea să te citesc, / O, de-aș putea să deslușesc / aceste stranii alfabete...”. În deslușirea sensurilor ascunse, limbajul poetului atinge performanțe. Sintaxa sa poetică e una din cele mai ingenioase. Iată-l făcînd cosmogonie (**Confesiunea răului visător**), adică dînd cuvîntului puteri de logos: „Înainte, nu a fost nimic / Deodată nimicul a adormit / și a început să viseze. / Astfel s-a născut cifra zero. / Nimicul a visat cifra zero. / Cifra zero a adormit și a visat / cifra unu. / Cifra unu a adormit și a visat iarba și capre...”. Deși revelația e „un fapt de jale”, iar curiozitatea „o durere”, sublimul cunoașterii din **Cină** (unul din cele mai bune poeme din volum) tentează neconținut. Absolutul e intangibil, drept care (ca în **Creștii altă iarba**), gîndirea se dezarticulează, versul devenind gingav. Timpul, iubirea, moartea sînt niște aproximări, atîta vreme cît nici cifrele (**Matematică poetică**) nu pot comunica precis, exact. O nostalgia a perfecțiunii însoțește cuvîntul și cifra, motiv de jale intitulat **Doina**: „Putem să ne spunem cuvintele, / gîturile rostitoare, nu și nu. Putem să numărăm jivinele, / Dar numerele, nu...”



# ISTORIA LITERARĂ NU ARE VÂRSTĂ

(urmare din pag. 1)

literară și, fără să vrei, cauți geneza pastelurilor, a Steluței, a Gintei latine — la Pogor e cu totul altceva. Aici nu cobori tu în epocă, urcă vremea spre tine, nu pătrunzi într-un muzeu, ci în casa lui Vasilică Pogor care vine spre noi cu tot ce a păstrat mai autentic, mai îndubitabil, povestind la modul firesc despre niște oameni care au fost, dar o face la modul prezent, ca și cum ei ar mai fi printre noi. E un interior în care orice scriitor contemporan, orice cenaclu literar, orice redacție de revistă s-ar simți bine, deci acasă. Aici „intră cine vrea, rămâne cine poate”, adică pe cât îl ține talentul, indiferent de epocă.

Aici fiecare se poartă precum fi e firea, fără morgă, fără canoane; e aplaudat sau i se aruncă perne în cap; se face tăcere mormintală ori sună vestita talancă. Aici pot sta alături, în cea mai plăcută tovărășie cleștarul cupei eminesciene și burduhosul ulcior humuleștean. Răsucita scară de lemn lustruit, a văzut urcând spre etaj cu egală emoție creștetul luminos al bardului abia picat de la Mircești și fruntea hirsută de gânduri a lui Samsune, barbișonul maioreșcian și zîmbetul tăios al lui conu Iancu, bonomia lui Nicu Gane și privirea pătrunzătoare a lui Conta — toți însă veniți cu preconcepția unei plăcute desfătări. „Anecdota primează” strigă și astăzi neastîm-

la care te obligă sentimentul că inoportunezi. De ce?

★

Fiindcă toți citi au fost, sînt printre noi. Nu în ținută oficială, nici în umbre proiectate din istoriografie meticuloasă, ci sînt la ei acasă, lucrînd și glumind, zîmbind și gîndind.

Toate revistele ieșene înșiruite cronologic descinzînd din același izvor, e firesc să se afle de astă dată împreună, într-o redacție comună dar fiecare cu personalitatea sa. Și, alături de ele, condeierii de astăzi, privind indiscreți peste umărul înaintașilor.

Cei mai retrași par a fi vornicul Al. Beldiman, care transcrie cu slova lui mașcată „Laptopisețul Țării Moldovei” al lui Neculce, și Gh. Asachi, scufundat în redactarea corespondenței. Ii comunică fiicei de la Paris, doamnei Quinet, „novități ieșene”, bine înțeles din cele neapărute în „Albina”. Ii înconjoară mobilier din casle amicilor Costache Negruzzi, Alecu Donici, Costache Conachi, precum și felurite manuscrise primite de la frații Văcărești și de la Al. Hrisoverghi, fermecătorul poet rămas tînăr și frumos așa cum a fost coborît în mormintul din grădina lui Beldiman, chiar peste drum de casa Pogor. În rafturile bibliotecii adusă de la Tîrgu Ocna a lui C. Negri stau publicațiile lui Asachi

toate, fie teatru, fie literatură, fie ziaristică, fie știință, fie chiar arte plastice — dar mai ales trebuia formată o conștiință politică revoluționară.

★

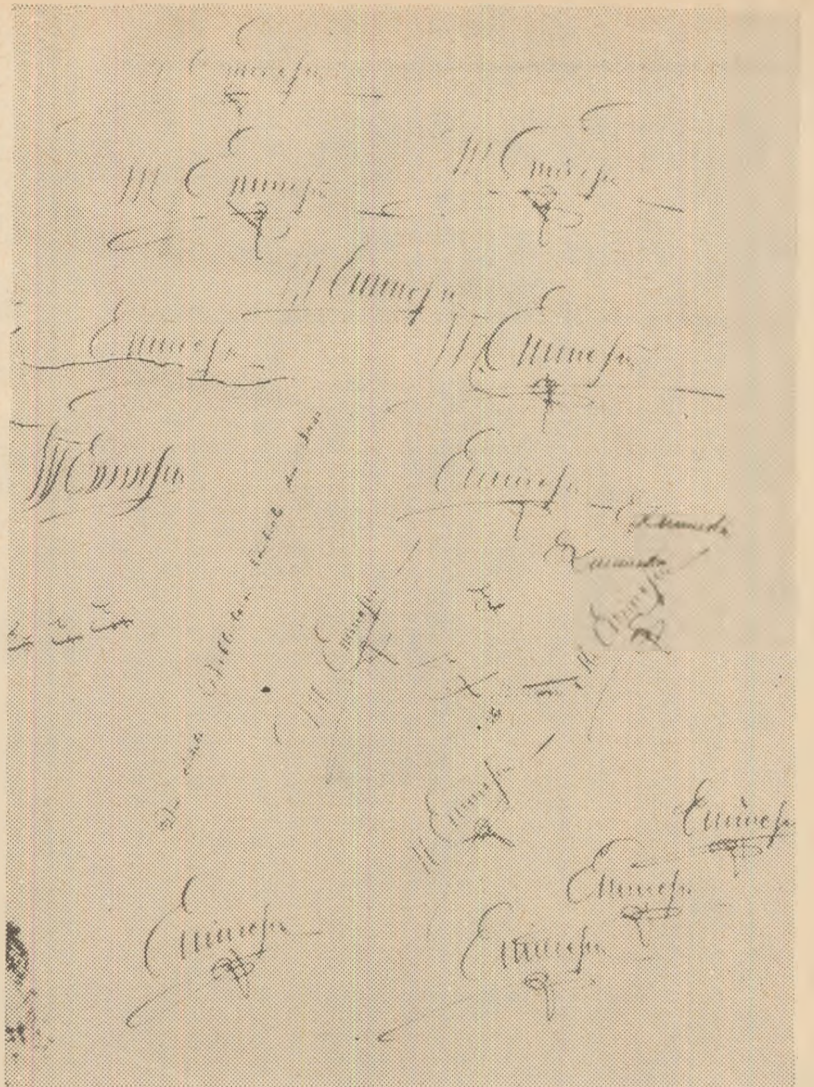
În salonașul bleu cu șemineu de zăpadă, mobilă stil empire provenind de la papa Culiuanu, cu atlasul ușor decolorat și ornamentații pretențioase. Oglindea ovală din garnitura lui Ion Melnik parcă așteaptă să apară în apele ei fără piclă zulufuli dumneaiei Chirițoiaia, în clipa cînd se visează în brațele „ofiserului”. Aceasta fiindcă ne aflăm în universul lui Alecsandri, adică împreună cu Matei Millo, George Șton, Mihai Kogălniceanu, D. Ralet, B. P. Hașdeu, Despot Vodă, Iorgu de la Sadagura, Barbu Lăutaru, amestecați întru cînt eroi „din viață au fost luați și vieții redați”.

★

Salonașul roz e tot cel pe care-l știți, adică locul ședințelor junimiste. Pe masa de lemn sculptat, cu întunecimi de mahon, adusă din casa lui Titu Maiorescu, stau clutuite manuscrise ce urmează a fi trecute prin „ciurul caracudei”. Sînt Ion Slavici, Matilda Cugler Poni, A. Naum, Veronica Micle, N. Gance, N. Volenti, N. Skeletti, Teodor Șerbănescu, Al. Lambrior, A.D. Xenopol, sînt mulți. Pînă să înceapă lectura, secretarul s-a jucat pe o foaie albă scriind „Din cărțile Bibliotecii Centrale Iași” și apoi, la nesfîrșit în cele mai felurite caractere **M. Eminescu, M. Eminescu, M. Eminescu...** Ceasul său de aur stă cu capacul deschis, parcă spre a se confrunta cu ceasornicul montat în marmoră pe care Maiorescu l-a dăruit părinților săi, dar care a ținut să revină la Iași. Pentru a mînuși cîț mai lesne condeiu, secretarul și-a scos și inelul a cărui monogramă M.E. imită pe fond verzui de ametist semnăturile de pe foaia pe care zburdă penița.

Pe o lădiță de lemn sculptat în motive românești, se află prefața originală pentru „Amintiri”, cîteva scrisori adresate lui Maiorescu, diverse dedicații pe manuale școlare, documente privind neamurile de la Pipirig din colecția G. T. Kirileanu, scrisori primite de la fiul său Constantin — e duhul celui care a silabisit slovă după slovă după popa Isaia Duhu, dascălul căruia la Cogeasca Veche lîngă Iași i se zicea Iosif Teodorescu și care a ținut să-și sfîrșească zilele în Tatarasii Ieșului.

Chiar și în corespondența lui Titu Maiorescu către sora sa, așezată pe o etajeră, e vorba



Semnături ale bibliotecarului Mihai Eminescu

mai ales de Eminescu, acest tîmbar cu obraz smead și păr negru, lăsat greu pe umeri, care, rezemat de un scaun din mobila lui T. T. Burada citește versuri ale colaboratorilor revistei, imprumutîndu-le din lumina sa. Creangă ascultă ca un extaz cuibărit lîngă Iacob Negruzzi, pe o canapea venită de la Duiliu Zamfirescu, nu se aude nici mușca, casa întregă e numai urechi, se străduiește să nu uite inflexiunile acestui glas puternic, spre a le putea transmite urmașilor care vor ști să asculte.

În casa Pogor e liniște creatoare. Ascultați!

★

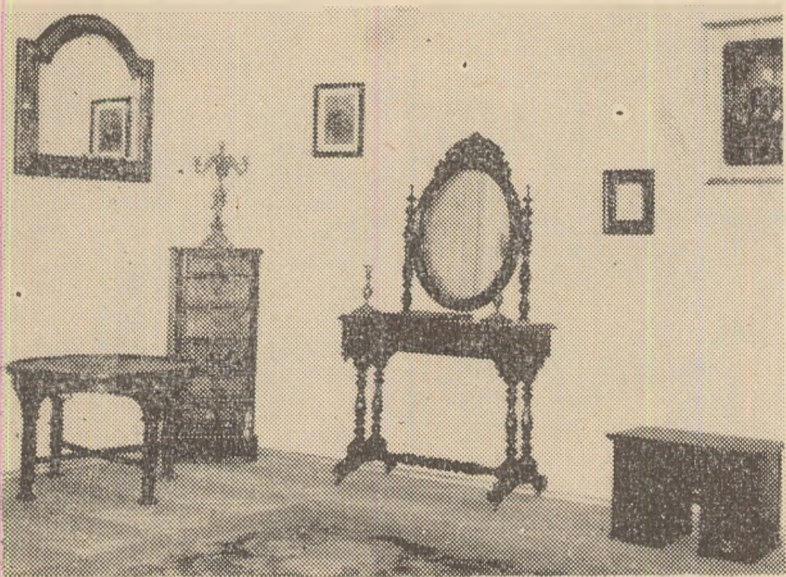
Ce bine îl caracterizează pe Ion Nădejde masa lui de lucru! De fapt nici nu pare a fi birou, mai curînd o masă de tipograf sau litograf cu pagini din „Contemporanul” lipite în voșea, scundă, incomodă, cu felurite capace. A părăsit căsuța din Sărăriu spre a fi prezentă în acest conclave redacțional și nu se simte deloc stîngherită, înconjurată de manuscrise și de colecțiile de reviste, nelipsitele colecții ale fraților și ale Sofiei Nădejde.

Ce evocatoare la modul amplu e în schimb masa de ședințe redacționale a „Vieții Românești”! Biroul lui Ibrăileanu, cel de acasă, lipsit de vrafurile cu cărți și reviste îndoite la anumite pagini, sărăcit de manuscrise, invidiază modesta masă a lui Nădejde. În schimb, „masa umbrelor” dominată de Sa-

doveanu, lîngă care zîmbește în musteață Calistrat Hogăș, e atît de populată încît te miri cum de mai au loc Dimitrie Anghel și Șt. Petică țin tovărășie melancoliei lui Bacovia, Mihai Codreanu picîie din lulea, Topîrceanu se duează din priviri cu Al. O. Teodoreanu, Otilia Cazimir stă cuminte lîngă Lucia Mantu, I. I. Mironescu nu-l vede pe Ștefănescu Galați și e neliniștit, Hortensia Papadat Bengescu își aranjează mereu voalul pălăriei, Cezar Petrescu îi face semn lui Ionel Teodoreanu să vină lîngă el, — doamne, cît mulți mai sînt!

De la Const. Stere și dr. Căntacuzino la Mihai Ralea și Petre Andrei și de la Tudor Argehezi și V. Voiculescu la Demostene Botez și George Lesnea, șirul acesta se prelungește prin „Insemnări ieșene” și „Jurnalul literar” al lui G. Călinescu și cu cît se apropie de zilele noastre crește, devine mai puternic, coboară scara de lemn, se prelinge în stradă, simbolizînd integrarea acestei prestigioase poli-redacții în ritmul și stilul creației literare contemporane.

La Pogor nu vii în reculegere pentru ceea ce a fost „România literară” a lui Alecsandri, „Convorbiri literare” și „Junimea”, „Contemporanul” lui Nădejde; vii mîndru de ceea ce înseamnă azi „România literară”, „Convorbiri literare”, „Contemporanul” și „Junimea”. După ce ai cunoscut măreția fluviului, e firesc să arzi de nerăbdare a gusta din cleștarul izvorului său.



De pe vremea lui Alecsandri

păratul Vasilică, după care „să zică regeior Creangă una de-a lui”. La care, prefăcut rușinatul institutor întrebă naiv: „Cu sau fără perdea?” „Fără”, strigă adunarea în rîsul prelung al tălăncii.

De la acest geam a urmărit Maiorescu, în timp ce Eminescu citea, castanii urcați peste balcon să asculte și i-a desenat pe marginea manuscriselor aflate la Academie; și tot pe ei îi admira Caragiale atunci cînd se amuza dedicîndu-i lui Vasilică stihuri monorimate:

Eu, Pogor  
Mă cobor  
Din pridvor...

Aici, vorba lui Iacob Negruzzi, „prea am avut noi înșine plăcere la lucrările noastre pentru a nu fi adus mulțumire și folos publicului mare”. Cum să îmbătrînească o asemenea casă?

La Pogor poți rămîne cît vrei fără melancolie, fără acea tristețe pe care ți-o transmit exponatele muzeistice, fără stîngăcia



În salonașul roz



Masa lui Titu Maiorescu



M. IVĂNESCU:

## Alte versuri

Poezia lui M. Ivănescu aminteste intrucitva de meșteșugul creatorului anonim care înaltă o biserică dintr-un singur lemn. Și într-un caz și în altul, adică al versului ori al artei cioplitorului, multiplicarea uneia și aceleiași forme materiale este surprinzătoare. Cumularea verbală în perspectivă unei singure viziuni cromatice, asemenea lui Bacovia, poate trezi însă impresia de monotonie. Faptul este perfect adevărat, dar dacă la unii autori mai puțin înzestrați aceasta ar duce la rebuturi, pentru M. Ivănescu este o veritabilă invenție, asigurându-i un loc distinct în poezia contemporană.

Autorul nu pare preocupat de organizarea formală a poemelor, în sensul de compoziție închisă. Intregul volum este o confesiune întinsă, fragmentată în mod convențional prin titluri destinate mai curînd să sublinieze intenția simbolică a totului sau, în alte cazuri, să creeze situații antitetice cu fondul propriu-zis al poemelor. Vom conveni că această lipsă de organizare formală la nivelul secvențelor este totuși intenționată, deci vizează însăși tehnica structurării la nivelul compoziției, procedeul fiind frecvent în poezia modernă. Dar la M. Ivănescu problema poate fi abordată și din alt punct de vedere, fapt care ne-ar dezvălui originalitatea poetică, ca și a viziunii poetice în general. Discursul poetic are o dublă structură, ca și cum o parte ar fi rostită în gând, alta cu voce tare. Când citim poeme care încep astfel: „de pildă, să pleci dintr-un loc în care ai stat mult / să pleci cu pisica în brațe, pisica privindu-te în vremea asta cu frică/ ei de zăpadă răsfrîngîndu-se pe chipul tău mult“ (discreția pisicii); „sau, cu un gest incremenit, ca într-o ilustrație iefină“ (derută mai veche); „pe urmă, ea este foarte clar schimbată/ sesizăm că ele nu sînt continuarea directă a celor anterioare și scrise, ci a altora, care n-au fost și nu vor fi niciodată așternute pe hirtie. Astfel, în mod real, unul și același poem aminteste de momentele cînd omul agitat sufletește țese. Costește dialogul interior cînd în tăcere, cînd cu voce tare. Cu alte cuvinte, volumul Alte versuri constituie doar o parte din monologurile interioare ale autorului. M. Ivănescu n-a urmărit cu ostentație acest mod de exprimare, în schimb a fost interesat de sublinierea dramatismului unor stări afective. Fapt realizat mai întîi prin punerea în paranteze, adică izolarea sau suspendarea unor situații tipice și proiectarea lor într-un orizont cromatic monocord. Această afirmație pare neconcludentă, întrucît autorul dă impresia că preferă variația inegalităților, străuindu-se să schimbe pe regnului: „aș vrea să ies la plimbare, și ea, răsturnată adînc/ în focul de unde privește, prin neștiutarea ferestră“ (cître seară, mă așez la picioarele tale...) sau: „cerul s-a înserat — ca pentru o după-amiază cu mare ninsoare — și chiar începe să ningă (după-amiază de iarnă). Altfel sînt imaginate scene familiale, în maniera poeziei intimiste de altădată: „după-amiază, dacă va începe să ningă,/ e bine să stăm în cameră, să citim/ (să ne prefacem, adică — alunghiți lingă focul mornit, mereu reînceput, că urmărim ce scrie în cine mai știe ce carte prea groasă)“ (lectură în seările de iarnă).

Evocarea elementelor naturale este făcută însă nu cu intenții peisagiste ci pentru realizarea unor simboluri destinate să ilustreze momente de un mare dramatism sufleteș. Lectorului i se propune mereu să-și lămurească dacă un obiect este dat ce real sau ce iluziu, dacă un vers a fost făcut de „ei“ ori de „ea“, în trecut ori în viitor. Astfel poezia lui M. Ivănescu, aparent univocă, dezvăluie o problemă acută, o pluralitate de sensuri poetice, ceea ce o face deosebit de interesantă și atractivă.

FLORENTIN POPESCU:

## Mereu—peregrinul

Obsesia peregrinării lor în mișcătoare decoruri naturale este, în realitate, un minunat pretext pentru neconținute derulări de imagini. Poetul acceptă cu seninătate condiția de călător, despetere, stăruind, cu un oarecare donquijotism candid, să descopere fecioare închise în sălcii și să-și destăinuiască cordial un sentimentalism animistic cu elementar. Instrăinarea nu ia proporții de dramă neobișnuit, cîntecul căpătînd o curgere discretă. Elegii cu preponderență, piesele volumului Mereu—peregrinul împun un fond afectiv sensibilizat muzical, incitînd fantezia lectorului prin reliefuri greu delimitabile geografic, sustrate temporalului. Fără a se individualiza în cercul de aur al Poeziei, Florentin Popescu abordează formule tematice și procedee tehnice uzitate de o întreagă categorie de poeți, tributar cu toții lui A. E. Baconski din perioada Fiului risipitor. Motivația mitică a peregrinării, predilecția pentru cromatica crepusculară deșteptînd reveria romantică, ondularea domoală a versului, totul aminteste de atmosfera tipică liricii peisagiste baconskiene, ca să nu mai vorbim de registrul de imagini din care nu lipsesc zăpezile, cîmii, fîntînele cu cumpănă. Și cum în versuri ca: „Ție mă rog să mă lași lingă drumuri / spițele lanului meu leagă aur pe vînt/ se aude prin el diligența de verde / scuturîndu-și în mine negura“ (Rugă) sau „Imbracă-mă în scutur, iar Lerina,/ ia-ți negurile toate și tăcerea/ din chipul peregrinului oprit la poartă,/ ridică-te și aruncă-i de pe față/ amiaza și cuvintele de taină/ cu care a fost chemat mereu de drumuri“ (Imbracă-mă în sunet, iar Lerina) se resimte ușor fluxul liric al lui Baconski, un efort în sensul individualizării stilistice, al sustragerii din tipare ar fi binevenit.

Scăldate într-o lumină nostalgică, traduse într-un vers dacă nu insolit, cel puțin plăcut fluent, elementele naturiste trec din planul decorativului în acela al simbolicului. Florentin Popescu ne cere rezumă la colorarea afectivă a peisajului, răspunzînd cerinței poeziei moderne de a transforma decorul în obiect de reflecție. Astfel, peregrinarea devine o veritabilă aventură a cunoașterii, imaginația redeschizindu-se spre relieful interioare ale poetului. Este calea spre o spațiu citirii peisajului cu unghiul întors înăuntru, unind în spațiul poemului reprezentarea cu alegoria.

Magda URSACHE

Ochi de urs descrie momentul de revoltă al pădurii domestice. Pădurea lui Culi Ursachi este de mult pacificată. Gestul exorcizat, ritual,uciderea monstrului, se situează de mult în trecut. Dar în orice pădure forțele ancestrale zac latent fiind gata să izbucnească cu orice prilej. Culi Ursachi devine un bun teren de desfășurare a perfidei acțiuni a pădurii. El a intrat într-o zodie de nesiguranță și spaimă, e întors deci înapoi pe scara stărilor sufletești originale și primitive, și devine, prin regresivitatea de moment, accesibil primejdiei infiltrării. În pădure s-a trezit duhul ei ancestral ce poate lua diferite intrupări și care se înfățișează pădurarului sub chipul ursului cu obiceiri și ochi omenesc.

„Ochi de urs“ este ochiul pădurii ispititoare, vrăjmaș, prezintă pentru moment din letargia ei seculară. Intre apariția din pădure și numele pădurarului legătura este vizibilă. Mai puțin clară este semnificația ei. Că trebuie să aibă una este indiscutabil. Ursachi era sîntor de familie. Al mamei scriitorului și aplicarea lui aici nu poate fi fără rost. Inrudirea omului cu unele din animalele pădurii a fost una din vechile credințe ale poporului român. Funcția numelui ar fi aici totemică. Tradițiile populare conservă ideea că ursul e un animal sacru și V. Voiculescu a immortalizat dramatic „eresul“ că anumiți oameni au o directă inrudire cu urșii. Ursul și Ursachi ar aparține prin nume aceleiași comunități spirituale, dar omul a pierdut conștiința străvechii legături. Onomastica ne sugerează în același timp că Ursachi e, prin vechia și îndepărtata sa origină, un subiect în care declanșarea forțelor vechi, iraționale are rezonanță. Există o evidentă simetrie între declanșarea forțelor neliniștitoare în pădure și în interiorul lui Ursachi. „Pădurea este locul în care te pierzi, materializește, moralizește“. (M. Brion, Arta fantastică, p. 10). Semnificativ este că fabulația narațiunii Ochi de urs conține o rătăcire. Ursachi pășește pe o drum singur și spune printr-o poartă necunoscută și nu mai găsește drumul înapoi. Labirintul exterior al pădurii corespunde unei interioare stări labirintice. Locurile și vegetația sînt animate de vechiul lor spirit care poate duce pe om la pierzanie. Pădurea și-a declanșat „demonii“ și Ursachi este căruia leagă și strămoșii lui totemici sînt complet uitate, dar nu adormite este victima lor. Intuirea și reprezentarea pădurii ca forță primordială cu funcții specifice e completată cu o altă situație de profunde rezonanțe mitice: vîntoarea rituală. Puterile ascunse ale pădurii s-au dezlănțuit și dovada este apariția ursului, intruparea zoomorfă a funcțiilor uitate. Intre boala lui și starea de rebeliune a pădurii imblinzite, Culi Ursachi stabilește el, e cel mai mare dușman. Delirînd, Culi Ursachi istorisește o călătorie. „Zice c-a intrat printr-o poartă neagră și s-a dus pe celălalt tărîm. Și-acolo l-a ademenit după el Necuratul în felurite chip-uri schimbate. Dar mai ales s-a îmbrăcat acel Necurat în arătare de urs — c-un singur ochi; și tot clipea din acel ochiu ca dintr-un jar și-l îndemna mai afund“. Este călătoria bolnavului prin pădurea

Rebeliunea  
pădurii  
îmblinzite

(II)

Mihai UNGHEANU

malefică și pădurarul rămîne și după boală cu ideea că anume forțe trebuie domesticate, pedepsite. Culi Ursachi are, deci, despre pădure o reprezentare infernală, demoniacală. Aceeași credință și reprezentare o are și nana Floarea știe că ceea ce poate goni înapoi stihia este un act sacral. Iată de ce apelează la apa sfințită și recomandă fiului ei cartea cu slovă chilirică. Ele, în credința populară, au puterea de a alunga demonii. Actul decisiv este însă acela al sacrificiului și izbăvirea omului se va face prin uciderea fiarei. Rebeliunea pădurii imblinzite se termină astfel. Omul luat temporar în posesie de forțele malefice, e eliberat în urma îndeplinirii actului ritual. „In curînd copacii fermecați pe care îi ținea în stăpînire se vor elibera de tirania bestială — diabolică — rînduindu-se în rîndul oamenilor“ (M. Brion — Arta fantastică). O dată monstrul sacrificat rînduiala omului care a supus pădurea se va instăpîni din nou.

★

Pădurile și pădurarii lui Sădoveanu sînt mai mult decît păduri și simpli pădurari. Ochi de urs evidențiază un puternic strat de simboluri și semnificații cu rezonanță și pe alte spații ale operei sadoweniene. Noaptea de sinziere refîne același conflict dintre se află și acolo față-n față cu omul în același război veșnic. Din motive particulare în Noaptea de sinziere învinge însă pădurea.

Uimitoare este identitatea de simboluri și parțial și de situații dintre Ochi de urs și nuvela Ursul de Faulkner. Lupta omului cu pădurea este înfățișată de prozatorul american într-un chip extrem de dramatic. De ani de zile un urs dijmuieste micile ferme din preajma uriașei păduri și de ani de zile o erpedie de vîntori pleacă pe urmele lui. De tot atîtea ori „cruceații“ se întorc fără nici un rezultat. Moș Ben, adică ursul, este de neîncolțit și de neînfrînt. Moș Ben e, de aceea, o figură legendară a finutului.

Sînt pînă acum două simboluri identice cel puțin formal: pădurea și ursul. Există un „ochi de urs“ și în nuvela lui Faulkner. Acest ochi se oprește din cînd în cînd asupra lui

Ike, puberul și apoi adolescentul intrat în breasla vîntorilor. Comună mai e și ideea de vîntoare cu funcția sacrificială. În cele din urmă moș Ben va pieri, ca și în „Ochi de urs“ nu de mina celui a simțit asupra lui „ochiul ursului“. Vrații sînt cei ce acționează decisiv și într-o parte și alta. Tînărul Ike simte o misterioasă atracție pentru legendara fiară și caută să înțeleagă originea extraordinarei ei puteri. Deosebiri trebuie și ele semnalate. Nuvela lui Faulkner este o urmărire, realizează mai ales actul de îndeplinire a sacrificiului, ceea ce dă o tensiune specială narațiunii. Pădurea e descrisă în toată splendoarea vitalității și sălbăticiiei ei: „Pădurea se întindea în jur, gînditoare, neatență, infinită, veșnică, verde; mai bătrînă decît orice hală de fabrică, mai întinsă decît orice ramificație de cale ferată“.

Văța și moartea sunt aici noțiuni fără sens, deoarece pădurea este indiferentă la viață sau moarte, ea înfățișîndu-le pe amîndouă cu egală dărnicie: „privi cele patru borne vizibile acum, albite și mai mult de vremeala iernii, lipsite de viață și izbitor de străine în aceste locuri unde chiar descompunerea era o agitată involburare de ejaculare, tumescență, concepție și naștere, iar moartea nici nu exista măcar“. Ursul este expresia pleneră, regală, a acestor vitalități și imperiale fecundități. „Ii apăruse, înălțîndu-se amenințător în visurile lui înainte de a fi văzut pădurile neatînse de topoare în desigurile cărora își lăsa urma strîmbă, lăptos, îngrozitor, nu rău la fire ci doar uriaș, mult prea uriaș pentru cîinii care încercau să-l incolțescă, pentru cail care încercau să-l răstoarne și să-l calce în copite, pentru oamenii și gloanțele trase în el; mult prea uriaș chiar pentru locul strîmt în care se mișca. Totul se petrecea ca și cum băiatul ar fi presimțit ceea ce simțurile și gîndurile lui nu puteau cuprinde încă: locurile acelea sălbătice sortite pieirii, din ale căror hotare oamenii mușcau mereu cite ceva cu toporul și cu plugul și de care se temeau pentru că erau sălbătice, mîi, zeci de mii de oameni necunoscuți unii altora și fără de nume trăiau pe același pămînt pe care bătrînul urs își ciștigase un nume și pe ale cărui poteci trecea nu o fiară muritoare, ci un anacronism neîmblînzit și invincibil rămas dintr-o vreme de mult apusă, o fantomă, sintetizată și apoteozată a vieții de altădată pe care fravelele fințe umane se îmbulzeau cu înverșunarea silei și a spaimei să o ciopîrțescă asemeni unor pigmei mișunînd pe lingă gleznele unui elefant adormit — bătrînul urs, solitar, neîmblînzit și singur; fără femelă, fără pui și singur de moarte — bătrînul Priam lipsit de bătrîna lui nevastă răpîită, supraviețuind tuturor fiilor săi“. Portretul bătrînului Ben reflectă tensiunea momentului în care pădurea e amenințată de om. Ea nu poate fi cucerită și stăpînită decît atunci cînd dușmanul ei neîmblînzit va fi ucis. Sacrificiul va fi de neînălțurat, și în cele din urmă moș Ben va fi ucis. Pădurea este învinsă și gardurile societății forestiere apar în lumină și înceapă ei: ca un avertisment să înceapă. Ca ploaie de neînălțurat, și în cele din urmă moș Ben va fi ucis. Pădurea este învinsă și gardurile societății forestiere apar în lumină și înceapă ei: ca un avertisment să înceapă. Ca ploaie de neînălțurat, și în cele din urmă moș Ben va fi ucis. Pădurea este învinsă și gardurile societății forestiere apar în lumină și înceapă ei: ca un avertisment să înceapă. Ca ploaie de neînălțurat, și în cele din urmă moș Ben va fi ucis. Pădurea este învinsă și gardurile societății forestiere apar în lumină și înceapă ei: ca un avertisment să înceapă. Ca ploaie de neînălțurat, și în cele din urmă moș Ben va fi ucis.



defrișări, exista micul trenuleț local a cărui funcție ofensivă și distrugătoare o realizează acum băiatul Ike, cel privit insistent altădată de „ochiul ursului”. Ca o verificare a interpretării atât de relevante a lui M. Brion din Pădurea bintuită se desfășoară finalul Ursului. Știm că șarpele, balaurul e alături de orice alt monstru întruchiparea acelei forțe primordiale și indiferente, care este pădurea, în care viața și moartea sînt acte succesive ale actului creației. Pădurea este învinsă și zeul ei ucis. Ike se îndreaptă către mormintele celor ce au participat la ultimul act al tragediei: moș Ben, Sam Fathers și Lion. Pesce tot sînt semnele invaziei, ocupației, cuceririi. Trenul forestier a căpătat definitiv o funcție ofensivă, amenințătoare, împrejurimile societății forestiere au devenit vizibile și impudice. În această ultimă expediție elegiacă Ike întâlnește pe ultimul apărător al pădurii: șarpele. „Nu se încolăcise încă și nu-i auzise șuieratul, se zgîrcise doar, rapid, un nod zvîrlit într-o parte, ca un simplu punct de sprijin de unde capul înălțat ar putea să o pornească ușor înapoi, fără spaimă, și încă neamenințător, mai lung de șase picioare, capul ceva mai sus de genunchi și la o distanță mai mică decît lungimea piciorului său pînă la genunchi și bătrîn, semnele altă dată strălucitoare ale tinereții lui acum întunecate și decolorate concordante cu locurile prin care se tira și stătea la pîndă: bătrînul, străvechiul și cel blestemat pe pămînt, fatal și solitar și acum îi simțea mirosul: mirosul subțire dezgustător de castraveți putrezii și de încă ceva care nu avea nume, amintind de cunoașterea tuturor lucrurilor și de o străveche oboseală și de urgență și de moarte. În cele din urmă se mișcă. Nu capul. Capul înălțat nu se clintea cînd prinse a aluneca îndepărtîndu-se, mișcîndu-se drept și perpendicular ca și cum capul și acea treime a trupului său ar fi fost întregă; o entitate mergînd pe două picioare și în afara tuturor legilor privind masa și echilibrul și trebuie să fi fost așa deoarece nici acum nu putea crede pe

de-a întregul că toată această mișcare și alunecare a umbrei în urma aceluia cap mișcător putea fi un singur șarpe: mergînd și apoi dispărînd”. Descrie aici în lumina sau mai bine zis întunecimea multiplelor sale funcții obscure și infernale, șarpele nu-și realizează menirea de a fi mesagerul fatal al pădurii. Moș Ben e mort, pădurea învinsă și cucerită și, deci, rolul său terminat. Șarpele se retrage în adîncuri.

Intr-un plurivalent studiu al prozei faulkneriene Sorin Alexandrescu în W. Faulkner prelungește și aprofundează o interpretare a nuvelei Ursul care o confirmă pe cea de pînă acum. Pădurea este a indienilor acum dispăruți și exprimă spiritualitatea și civilizația lor. Ea cumulează confruntarea tragică dintre două lumi, două civilizații și două spiritualități. Albi atacă, invadează teritoriul indian și distrug și ultima rezervație a spiritualității lor, pădurea. Sam Fathers e cel ce o știe. Ursul nu e urs în această viziune ci o emanație, o intrupare a zeului. Sam moare o dată cu ursul și simetria este semnificativă: ultimul indian, depozitar al vechilor credințe, piere odată cu ceea ce a reprezentat forța spirituală a unei populații decimate. Nu însă înainte de a iniția pe foarte tînărul Ike în tainele pădurii. Etapele inițierii lui Ike sînt, ne spune Sorin Alexandrescu, exact etapele de inițiere ale unui trib indian. Intre altele el trebuie să stea în pădure pînă cînd zeul i se va arăta într-o intrupare ce va deveni apoi semnul său distinctiv. Tentativele tînărului de a-l întîlni pe moș Ben ar eșua dacă nu l-ar avea de sfătuitor pe Sam. Pentru a participa la misterele pădurii e nevoie să-i accepți codul. Instrumentele care simbolizează antinatura: ceasul, busola, pușca trebuie părăsite. Ike are curajul de a le părăsi și întîlnirea sacră are loc. Ike știe acum că nu va trage niciodată în moș Ben. El devine după dispariția ursului și a lui Sam singurul inițiat, în misterul pădurii veșnice amenințată de toatala distrugere. Ike e sortit de

aceea unei tragice tensiuni. Viziunea lui Faulkner are o complexitate și gradare pe care n-o vom regăsi la Sadoveanu. Marile simboluri sînt aceleași, dar semnele sînt schimbate. Există și pădurea și vînatul și vînatul dar încordarea nu atinge în Ochi de urs, potențarea extremă din Faulkner. Sadoveanu e comparabil cu Faulkner doar fragmentar. Dacă în Noptile de sinziene avem chiar tema pădurii neîmblinzite, Ochi de urs reia tema pădurii din unghiul unei tirzii și scurte rebeliuni. Ursul de aici n-are grandoarea unui zeu grandios și atotputernic ci, deși exemplar rarism, comportamentul unei jivine viclene. Nuvela faulkneriană e închinată integral actului de urmărire și finalmente celui de sacrificiu. Ochi de urs nu pune accent pe tema vînatului propriu zise. Diferențe radicale de viziune și de concepție dictează la cei doi scriitori diferențele de tratare. Pentru Faulkner înaintarea omului în trupul pădurii departe de a fi un act de sacralizare e unul de profanare. Pădurea lui moș Ben și moș Ben și Sam sînt semne sacre. La Sadoveanu pădurea este doar sediul infernal iar ursul o intrupare a demoniului. Înaintarea omului în ființa codrului este la el act sacralizator. De aceea sînt inevitabile și firești inițiativele de aghiezmuire ale nanei Floarea. De aceea util ceaslovul cu rugăciuni moștenit de la bătrîn, care atunci cînd era străbătut de forțele transfiguratoare recurgea întotdeauna la culegera cu slovă veche. Personajele sadoveniene nu mai au în Ochi de urs acea funcție sacră a pădurii cum mai au cele cîteva din Ursul. Viziunea lor e mai prozaică și mai depărtată de eresurile vechi pe care caută să le alunge. Singur Culi Ursachi, ca urmare a remniscentelor ce se pot bănuși, are o vagă revelație a pădurii în starea ei genuină. Este considerat și se consideră bolnav și face totul pentru a se elibera de orice îndoială și nălucire. Culi Ursachi e un om comun în cele din urmă. Tragismul posibil al situației lui este repede îndepărtat. Este poate la acest scriitor nu atît o lipsă de curaj în a aborda tensiunile tragice cît o intuiție a adevărului dintre teritoriul pacificat și îmblînzit al pădurii românești și personajul său.



## ANDREI CIURUNGA

### biruință

Dacă moartea niciodată nu se-ndură,  
ci ne-așteaptă la un capăt undeva,  
cu o singură pecete pentru ochi și pentru gură,  
de nu-i altfel,  
de nu-i altfel și-i așa,

fie-mi inima spre care vin drumeții  
un havuz trandafiriu cu bucurii,  
în grădina suspendată a vieții  
înflorită între două veșnicii.

Numai astfel focul clipei care trece,  
dăinuind în versul meu pînă tîrziu,  
va-ncălzi eternitatea rece  
care-ngheață miinile ce scriu...

### căutare

Eu trebuie să mă întorc din drum.  
Roibul meu a pierdut o potcoavă de-argint  
la foc arcuită, precum  
un șold de fecioară iubind...

Indărăt numai urmele sînt,  
numai iarba e smulsă pe unde-a trecut  
copita de os obosită de vînt,  
cu metalul furat sau pierdut.

Voi plecați înainte, prietenii mei,  
eu rămîn să mai caut oricum,  
că-mi șchioapătă calul numai cu trei  
potcoave de-argint și cu-a patra de fum...

### în numele tău

Niciodată n-au stat mai frumos  
literele-acestea împreună  
decît în albastra treime  
a numelui tău.

Cu ele încep, dacă vreau,  
să scriu în tot locul:  
lumină, iubire și singurătate —  
cele trei elemente indispensabile  
vieții, ca aerul, apa și focul.

Niciodată literele-acestea  
n-au simțit fericirea mai toată  
decît cununat-ntru numele tău —

niciodată...

### focul

Iubirea noastră-n cîntece s-a strîns  
înmirezmind silabă cu silabă  
cu proaspete surisuri care-ntreabă,  
cu vechi răspunsuri descompuse-n plîns.

La focul astfel părăsit în drum  
vor sta străine doruri să se-mbie  
și le va fi la fel de cald ca ție  
tîrziu, de-a lungul timpului postum.

În ape-adînci vor curge galaxii  
și vor descrește toamnele-n surdina —  
noi nu vom fi nici umbră nici lumină,  
ci numai stol de versuri străvezii...

### de nuntă

Numai tu dintre toți  
plîngeai ca o iederă, Ană Ileană,  
măritată cu-n staroste mare de hoji.

Nuntașii treceau în rădvane cu roți  
de foc, peste trupul miresei  
lăcut, pe-ntuneric, o rană.

Ce mămă te-a dat de pomană  
cu inima roasă de cari  
cum roade-n încredere frica?

Dă mîna cu degete lungi de lăstar  
să fugim la bunica...



Iulia HĂLĂUCESCU :

„Bar roman” (Eforie nord)



## PATRIA

Vizionind, la Teatrul de păpuși Iași, spectacolul „Patria”, pe un text al scriitoarei poloneze Krystyna Milobedzka și în regia Cătălinei Buzoianu, mi-am reconsiderat substanțial toate opiniile despre teatrul de păpuși și am înțeles de ce noua conducere a acestei instituții ieșene optează pentru o nouă formulă de teatru și anume pentru un teatru de animație.

Montind această „piesă pentru cei mici” (mai curînd un scenariu fantezist lăsînd loc pentru cea mai deplină invenție regizorală). Cătălina Buzoianu și-a manifestat încă o dată inepuizabila ingeniozitate, realizînd un spectacol încîntător prin ritm, culoare, acuratețe stilistică și accesibilitate pentru toate vîrstele. Spectacolul este un fermecător joc cu cuburi; cuburi-simboluri, bineînțeles, cu ajutorul cărora scena (redimensionată) devine un spațiu fermecat în care prind contur câteva secvențe adunîndu-se convergent în ideea de patrie. Se apelează ingenios la imaginația copiilor, cu ajutorul căreia cubul devine pe rînd un element de bază pentru nașterea tuturor lucrurilor: case, uzine, copaci, pîini, avioane, animale domestice etc. Așa cum explică realizatorul spectacolului în cuvîntul către spectatori, ei și-au propus să „explice” în imagini și culoare felul în care trăiește omul pe pămînt, în societate, trecînd în perspectiva istoriei de la individ la familie, de la familie la popor, de la o jucărie de copil sau de la o căsuță din poveste, la mașini ultramoderne. Ideea că patria este pentru noi toți ceea ce este familia pentru fiecare în parte se impune cu limpezime din încîntătorul spectacol al Teatrului de păpuși.

Ziceam mai înainte că scena a fost redimensionată. Intr-adevăr, nu mai avem a face cu micul ecran obișnuit în teatrul de păpuși, ci cu o scenă mare, tridimensională în care se mișcă actori în mărime naturală, ei amestecîndu-se cu elementele-simbol ale spectacolului, însuflîndu-le dîndu-le sens și mișcare. O contribuție cu totul remarcabilă la ritmicitate și accesibilitatea reprezentației o are muzica semnată de Vasile Spătarelu, precum și scenografia lui Lică Nicolae.

Actorii au, în general, o acuratețe a mișcării, ceea ce trebuie apreciat în mod deosebit dat fiind faptul că nu au fost obișnuiți cu apariția la scenă deschisă, în mărime naturală. Camelia Bujdei, Ortansa Stănescu, Emilia Azamfirică, Const. Ciofu și Const. Amunțencei sînt cei care, sub bagheta magică a Cătălinei Buzoianu, au contribuit la realizarea acestui spectacol deosebit de frumos și de original.

Șt. O.

## ALUNELU, HAI LA JOC

O reprezentație care ține circa 50 de minute a demonstrat încă o dată faptul simplu că, pentru a face un spectacol „de păpuși” (termenul în cazul de față, este impropriu) îți trebuie mai ales un pretext. În ceea ce privește spectacolul „Alunelu hai la joc”, prezentat de către Teatrul de păpuși Iași, pretextul a fost aflat în „Cartea cu jucării” a lui Arghezi, care ar putea fi o succulentă sursă pentru un film de animație. Realizatorii au ales povestea cea mai adecvată teatrului „mic”. Pomul cu păpuși oferă posibilitatea unei călătorii în care lumea își dezvăluie, succesiv, atât miracolele cit și cele dîntii „învățăturii”. Scenariul (mai bine zis comperajul) este o mixare inteligentă pe ideea vîrstelor anterioare ale copilăriei, luminate într-o gradăție firească, încît „ora de teatru” devine pînă la urmă o autentică oră de cunoaștere, prin sine, a copilăriei. Spunem prin sine întrucît acest spectacol este interpretat de copii — elevi la Școala generală nr. 13 din Iași. Pentru ei scena își pierde semnificația obișnuită, devenînd un dreptunghi hașurat cu cretă colorată unde se joacă universalul șotron dar se învață și primele silabe cu semnificație: o—i, oi, o—u, ou, o—m, om; sau fundamentala revelație aritmetică: 1+1=2; unde se spun cele dîntii poezii și se ia cunoștință de originea limbii și a poporului căruia îi aparții. Toate acestea și încă multe altele, care nu se pot povesti, întrucît le-am altera farmecul genuin, pe fondul unor cîntece de mare vibrație afectivă și patriotică, interpretate tot de copii, și pe un fundal de o deosebită plasticitate, creează un spectacol vibrant, sincer și patetic. Este acel patetism inalterabil al copilăriei, inculcat în fiecare gest și în fiecare cuvînt. Este mai întii patetismul culorii. Copiii sînt niște mari colorişti — ne-o demonstrează nu numai cei, de acum celebri, din Vulturești, ci și elevii-interpreți ai acestui spectacol, a cărui plasticitate le aparține.

Cum reacționează copiii din sală la acest spectacol — este lesne de bănuț. Captivați de culori, de cîntecele și jocurile de care abia se despărțiseră la „intrare”, ei se simt dînt-o dată în elementul lor, fiind gata în orice clipă să urce pe scenă și să se amestece cu interpreții. Care joacă și se joacă de-a copilăria. Pentru acest „joc”, lîngă laudele care se cuvînt copiilor, trebuie să elogiem pe profesorul de desen Ioan Ponta, a cărui contribuție la realizarea corurilor de copii și la plastica spectacolului este meritore, pe profesoara de matematică Alexandrina Murgu și pe cea de limbă franceză Aneta Slătineanu, pentru devoțiunea cu care au urmărit „închegarea” acestui spectacol.

La rigoare, se cuvine să remarcăm acuratețea scenariului și a regiei semnate de Natalia Dăndilă-Brehnescu; pentru scenografie, Petre Petrariu a

avut, cum spuneam, în copii nișae foarte inspirați colaboratori. Singurul actor de meserie din spectacol, Ion Agachi, contaminat de dezinvoltura copiilor, și-a interpretat cu aplomb rolul de „liant” în acest spectacol care rămîne ca o autentică „oră de teatru”.

Nicolae TURTUREANU

## BOABĂ ȘI BOBIȚA

„Boabă și Bobița” sînt fetele unui împărat care, (asemenea... regelui Lear!), suportă consecințele orbirii și înșăurării sale, ajungînd la momente de mare cumpănă, din care, pînă la urmă, îl va salva un simplu cioban. Firește, drept răsplată, ciobanul va primi mina unei fete și jumătate de împărăție, așa cum, în mod absolut echitabil, se întîmplă în toate poveștile de acest fel. Nu vedem de ce povestea lui Alecu Popovici ar fi trebuit să facă excepție de la regulă, chiar dacă, de astă dată, ea are un caracter oarecum umoristico-alegoric, fiind, practic, vorba de boabe și boboțe de struguri, de Bute (Împărat), de poloboace, doage și alte aluzii bahice. Textul — una dintre piesele-divertisment ale apreciatului dramaturg Alecu Popovici — oscilează între soluția estradistică (pentru adulți) și efectul păpușăresc (pentru copii). Dificultatea realizării scenice constă în evoluția, în diverse planuri, a unor personaje-păpuși și a altora-oameni, purtînd măști, cu nuanță voil grotescă, (scenografia Petre Petrariu). Regizorul Constantin Brehnescu face o adevărată risipă de fantezie și ingeniozitate și ceea ce i-am fi putut pretinde ar fi fost doar o mai autoritară armonizare a diverselor compartimente ale spectacolului. Aceasta, deoarece și în montare, ca și în text, se face, după cum spuneam, simțită teanța estradistică, vizibilă și în cultivarea ritmului muzicii moderne și în efectele unei particulare demitizări, operate prin minuirea la vedere a păpușilor. Toate acestea se alătură indeciziilor inițiale ale textului, constituindu-se drept serios handicap, greu de biruit. Din care cauză, spectacolul reprezintă, mai mult decît o împlinire, o voită demonstrație de virtuozitate scenică, de îndrăzneală și spirit inovator. În acest context, actorii-minuitori realizează momente sau, dacă vreiți, decupaje remarcabile, dar mai puțin roluri propriu zise, individualitatea posibilă a personajelor dizolvîndu-se parțial în arhetipurile vehiculate scenic. După cum spuneam și cu alt prilej, sînt astfel puse în valoare disponibilități interpretative inedite, dar nu mai puțin unilaterale. Rezervă din perspectiva căreia se cuvine să subliniem dăruirea cu care întreaga distribuție se înscrie într-o dinamică narațiune scenică. Să-i menționăm, în acest sens, pe Ion Agachi (Măscăriciul Coarnă), de o susținută vervă, pe Simona Agachi (Bobița), într-o interpretare de un relief mai modest decît cel cu care ne-a obișnuit remarcabilul ei talent, Nicolae Brehnescu, Emil Petcu, George Zaharia și Eliza Florescu — în roluri care le pun mai mult în valoare experiența decît disponibilitățile artistice. Ilustrația muzicală — Sergiu Tudose.

Al. I. FRIDUȘ



Clement POMPILIU :

„Cap de fată”

## Piatra Neamț

Propunîndu-și ca prin Anuala 72 să aniverseze împlinirea unui sfert de veac de la proclamarea Republicii, membrii Cenaclului Piatra Neamț din cadrul U.A.P. n-au mers către festivisme, ci s-au străduț să surprindă plastic mai ales momente principale ale revoluției sociale din acești ani. De aceea, Galerile de artă din Piatra Neamț găzduiesc o manifestație unitară, sinceră prin calitățile și chiar prin defectele ei.

După ce ne oferă cîteva pregnante notații de drumetrie, în acea acuarelă robustă și de mare sensibilitate ce-o caracterizează, Iulia Hălăucescu realizează în ulei trei poeme cu metafore limpezi, luminoase, inspirate din nașterea țării: **Drumul luminii, Orașul meu și Șantier naval**. Specific pentru etapa de evoluție a artistei ni se pare a fi **Orașul meu**, în care pastelarea cromatică înfrumusețează jocul volumelor aflate parcă în permanentă mișcare.

Mihai Mădescu are o contribuție majoră de grafician sigur pe mijloacele de exprimare și gîndind îndelung ideile tematice de bază. De aceea, cele cinci xilografuri au continuitate de album, fiecare însemnînd o altă pagină de istorie socială: **Abolirea monarhiei, Energie, Germinație, Intrecutere, Evoluție**. Remarcabilă generozitatea tușei largi și includerea funcțională a spațiilor albe în valorarea desenului. Nu în același mod procedează Zenaida Mădescu, preocupată prea mult de amănuntul ilustrativ, totuși elocventă în cele două lucrări — **Naționalizare și Avînt** — datorită eposului pe care îl respiră mișcarea de ansamblu.

Nicolae Milord e plener reprezentat în compoziția **Manifestație**, în care orașul își strigă entuziasmul sub ploaia petalelor roșii de stindarde, iar prin contrast Gh. Iliescu e atît de odihnit în **Peisaj de iarnă**, realizat în paletă sobră, fără efecte căutate. Pîndit de pericolul autorepetării, Petre Petrescu place totuși în **Luminile orașului** pentru specularea reverberațiilor cromatice acordate la o anumită dominantă. În grafică pare a nu fi scăpat de obșesii. Inegal Teodor Varahil Moraru, practicînd în **Sediul ilegal** și în **Lacul de la Bitca-Doamnei** peisajul tradițional, dar fără verva de altă dată, după cum prea zgîrcit față de promisiunile anterioare Gh. Diaconu cu **Schimburi**.

Grafician, Arpad Kolombian își clăustrează elanul și forța în tonalități sumbre, deși o deschidere a gamei i-ar fi utilă.

Din rest, o surpriză desenul cu virtuți ce amîntesc basorelieful, semnt de Safta Pompei (**Republica și Premianta**), variantele baladestii ale lui Mihai Cușmir, tușul lui Vasile Ulian și o acuarelă de Gh. Trăistaru.

Sculptura e bine reprezentată de Clement Pompiliu, care evoluează vîdit spre un monumental al lemului de o nebanuită vigoare și cu mare forță de sugestie. **Coloana** sa pare o cariatidă din frontul casei pe care ne-o imaginăm închinată Republicii.

Un amănunt: catalogul de sală supărător de anonim și expeditiv.

AL. ARBORE

## Bacău

Cele aproape o sută de lucrări de pictură, sculptură și grafică expuse, dovedesc un climat de generoasă emulație, un acut simț al realității contemporane și al responsabilității sociale integrale pentru actul creației.

Lucrările în tehnică mixtă și ulei ale lui Ilie Boca aduc în prim-planul suprafeței cromatice culorile șoc, roșul violet și galbenul pur, contrastele inteligent căutate ale expresionismului, „nu de dragul expresiei, ci ale unui expresionism permanent care a existat în artă”, după cum se exprima însuși autorul în discuția pe care am avut-o.

Un suflu eroic amplu al momentelor istorice contemporane se conturează în lucrările sale **Elan și Tribuna, sintetice** ca structurare a compoziției în jurul faptului și al ideii, sau gestica pură a sportivilor, impresionantă prin tensiunea elanului, fin insinuată în linii și culori (**Judo, Sportivi**).

O lume densă ca sentiment, un adevărat orgoliu al densității cîmpului ideatic în lucrările **Tensiune, Așteptare și Moment dramatic** denotă înclinația autorului spre psihologie prin soluții plastice mereu noi, mereu altele.

Nu mai puțin apreciat de critică și public este Constantin Doroftei, la care trebuie subliniate notele expresioniste și tentația simbolisticii fantasticului în lucrările **La Botoșani, Plat, Compoziție și Zare**. Uleiurile și ceracolorurile sale îndeosebi, structurate într-o manieră personală, transpun meandre ale memoriei afective, stilizate pînă la abstract, dar păstrînd un înefabil aparte.

Interpret al peisajului citadin contemporan, ca și al celui cîmpenesc, un adevărat poet al rodului este Vasile Crăiță-Mîndră. Pe lîngă cele cîteva uleiuri expuse, grafică sa îl reprezintă de această dată prin acuratețea filigranării în tuș, prin atmosfera bucolică a scenelor rodului (**Dantelărie, Rodul, La cules**) și optimism funciar.

Lețiția Opreșan aduce în prim plan întreaga suprafață cromatică prin euritmia vibrației totale în tempera și ulei (**Ziua Republicii, Interior de uzină**), clarificîndu-și dialogul cu evenimentele istoriei contemporane, cu oamenii și faptele lor.

Poeți ai peisajului și omului contemporan sînt și Gheorghe Mocanu (**Coloanele cerului, Liniște**) și Didina Solomon-Ciobanu (**Tractorist, Gest matern, Mișcare de dans**), preocupată de transpunerea într-un mod personal a imaginilor retrăite.

Dîntre cei mai tineri membri ai cenaclului, oucerește prin profunzimea viziunii, deși încă nu îndeajuns limpezită, pictorul **Iancu Săndel**. (**Orașul copilăriei, Moartea unei statui, Plouă în oraș**), într-o gamă cu predominări de griuri.

Alte prezențe: Ștefan Pristavu, îndeosebi cu acuarelă, Marius Sorian, Mihai Zarzu și Gheorghe Aron.

Încercătura ironică densă a tușurilor lui Constantin Ciosu se însinuează în desenele sale permanente (**Fără cuvinte, 1—4**) spre triumful eticului și al virtuților. Traducînd în limbajul semnului grafic ipostaze ale existenței umane, nu lipsite uneori de înclăștări comic-dramatice, desenele lui Constantin Ciosu trăiesc prin cele cîteva linii subtile insinuate.

Puțin reprezentată, sculptura. Se rețin lucrările Alinei Enache (**Victorie, Omagiu patriei**) și ale lui Petru Pinca (**Figură culcată, Personaj**), ca posibilități certe ale figurativului.

Exigența selecției în actuala expoziție de la Bacău impune tînărul cenaclu, integrîndu-l în contextul artei contemporane ca o grupare cu reale posibilități de afirmare.

C. Sandu ILIE



Cu privire la foștii săi elevi, teoreticianul, compozitorul și pedagogul francez André Gédalge scria în 1923:

„Tuturora am căutat, întotdeauna, să le respect tendințele, arătându-le însă neîncetat că, cît vrei să te eliberezi de reguli, cu atît trebuie să le cunoști mai bine, să le stăpînești substanța și să le gîndești. Iată de ce, toți acei care au învățat cu mine meșteșugul lor au fost în stare să creeze opere cărora să le dea, în lipsa ideilor originale și într-adevăr personale, o întorsătură de expresie mai mult sau mai puțin singulară. Singurul dintre toți, care, după părerea mea, are o personalitate adevărată și nu-mi dă de loc impresia că deformează ideile curente pentru a le face să pară mai noi, este Enescu. În fond, și iată tot gîndul meu, el este singurul care are într-adevăr idei și suflu“.

(De notat că autorul rîndurilor de mai sus i-a avut elevi printre alții și pe Florent Schmitt, Maurice Ravel și Arthur Honegger!).

Azi, după jumătate de veac de la emiterea acestei opinii, ne putem da seama în ce măsură s-a dovedit clarvăzătoare și-n ce măsură marele nostru compozitor este demn să ocupe un loc de frunte în conștiința muzicală a lumii contemporane nu numai prin valoarea intrinsecă a creației sale ci și prin înalta și nobila ținută etică a întregii sale vieți de om și artist.

Deși vehiculată din ce în ce mai des în sălile noastre de concert, atît în cadrul cit și în afara prodigiilor manifestări muzicale care sînt festivalurile „George Enescu“, creația enesciană continuă să fie o piatră de încercare pentru orice interpret ce-o abordează în domeniul său specific.

## Concerte de muzică românească

Bogată în sensuri și complexă ca scriitură, ea solicită executanților (fie ei dirijori, instrumentiști sau cîntăreți) o tehnică superioară, o foarte riguroasă logică constructivă, profunzime de gîndire și o mare maleabilitate expresivă.

Iată o sumă de argumente care ne îndreptățesc să socotim ca o îndrăzneală deosebită interpretarea într-un singur recital a celor trei sonate pentru vioară și pian nr. 1 în Re major (op. 2), nr. 2 în fa minor (op. 6) și nr. 3 în caracter popular românesc (op. 25) de către violonistul Ștefan Lory și pianista Elise Popovici. Totuși nu aspectul de performanță se cere în cazul de față al realizării. Recitalul celor doi instrumentiști a fost pregătit cu evidentă minuțiozitate, cu competență și — ceea ce-i mult mai de preț — cu mult, mult entuziasm și sinceră dorință de a sublinia și transmite bogăția și vigoarea ideilor muzicale enesciene, suflul larg al dinamicii lor interioare. A fost o execuție vie, pasionată, inspirată, convingătoare în toate articulațiile ei. Fiecare din-

tre cele trei sonate s-a impus ascultătorului în felul său propriu, fapt care face, credem, inutilă o analiză de detaliu, eventual comparativă. Muzica a trăit și a emoționat pe cei ce-au recepționat-o. S-ar putea cere ceva mai mult? Este știut că loc pentru „mai bine“ este oricînd și la orice nivel...

Concertul de muzică vocală românească (lieduri, arii, coruri) prezentat de curînd de studenții Conservatorului „George Enescu“, merită a fi menționat în special prin aportul artistic adus de corul secției pedagogice dirijat de asist. Virginia Spătăreleu.

În execuția celor numai nouă piese incluse în program (printre care trei prime audiții) s-a simțit grija pentru acuratețea intonațională, pentru o emisie de o cît mai bună calitate, pentru o frazare justă și o dicțiune clară. Este adevărat că acest control permanent suprapus unei anumite timidități a coriștilor aflați poate la primul contact cu scena, a frinat într-o oarecare măsură elanul comunicării mai ales la început. Că atît dirigoarea cît și corul sînt în măsură să realizeze interpretări de o reală valoare s-a văzut din felul în care au sunat corurile „Peste virfuri“ de Sabin Pautza (a cărei subtilă polimetrie a fost reliefată în sonorități transparente, mînuite în arcuiri sprinten-fluide), „Păstoriița“, piesa atît de expresivă a lui Marțian Negrea sau „Lino, Leano“ și „De doi“ de N. Ursu.

De ce atunci aceste rare apariții? De ce corul Conservatorului nu devine o prezență permanentă în viața de concert a Iașului? De ce o dirijare cu atît de evidente calități tehnice și muzicale urcă pe scenă doar odată la cîțiva ani?

Liliana GHERMAN

crochiu

## ARLECHINADA (II)

Val GHEORGHIU

Cîteva pagini din Nathalie Sarraute. Scriere ambițioasă, tenace, cu suflu egal, reluări sirguicioase de momente, repetări de portrete, ticuri, zgomote, încrîncenare în menținerea demersului epic, nu, nu epic, pentru că tocmai oprirea în același stadiu, întreruperea timpului este aici totul; mai degrabă o descriere oarecum repetată a aceluiași obiect, care poate fi un om, o statuie, un cambodgian, un hohot de ris, o stare, totul, absolut totul făcut cu o simplitate impresionantă, cu un firesc al discursului, fără invenții de topică, fără metafore, dacă nu întreaga proză e o mare metaforă, dar nu, aici poezia e de altă natură, e o altă natură a poeziei, poate cea ideală, aflată tănuț în lăuntru, ascunsă, nu la îndemîna oricărui versuitor plîngăreț. Maturitate, spus exact. Iar după ce ai citit despre aceste voci, aproape de nedeslușit, rămîn culori. Culorile vocilor, într-o compoziție gîndită magistral.

În fața ferestrei un automobil nins. Un fel de cămilă adormită în nisipuri.

Dintr-un caiet galben, un început: Două cupe enorme, aurii, sprijinindu-se una pe alta, într-o rotire continuă, de perpetuum mobile, ca două cupe de înghețată intrate pe mîna unui copil dement. Sub ele, ca și cum ar fi fost susținerea lor, un jet de apă, iar de jur împrejur iarbă, multă iarbă, rece și pufoasă, cu boabe mari de rouă și cîteva sălcii pitice. Cîteva bănci verzi și cîteva alei: un parc și nimic mai mult, ca toate celelalte, dar lui parcul acesta i se păru imens, îl văzu mai mare decît însuși orașul în care picase de o oră. Coborise din tren, se uitase în dreapta și în stînga, să vadă pe cineva cunoscut, de unde să vadă, dacă plecase de aici de zece ani mari și lași l, trecuse pe la esplanada cu taluzi galbene, pe lîngă sala Brahms, nume dat așa, odată, într-un joc frumos, cu o fată, clădirii din corpul scărilor, a urcat spre marea bibliotecă și a rămas cu ochii pe cupele aurii. Invenție a unui edil extravagant, instalația căpătă în ochii lui dimensiuni colosale. Orașul întreg, părăsit acum zece ani, i se păru a sta sub semnul celor două cupe.

Un pictor avantajat de reproducerea fotografică în culori: Tuculescu. Materialul ignobil de care s-a servit freneticul artist, grăbit să spună totul pînă să-l fure neantul, se convertește în fascinante structuri de pietre prețioase.

Iată, zăpada ascunde, un timp, culorile și geometrizează suprafețele. Cerul și pămîntul compun, pentru un moment, un cristal. Cu ce uimire mă gîndesc la viziunea temerară pe care o trăia Coandă, cu cîteva ora înainte de a muri: cosmosul — un cristal!

expansiunea imaginii

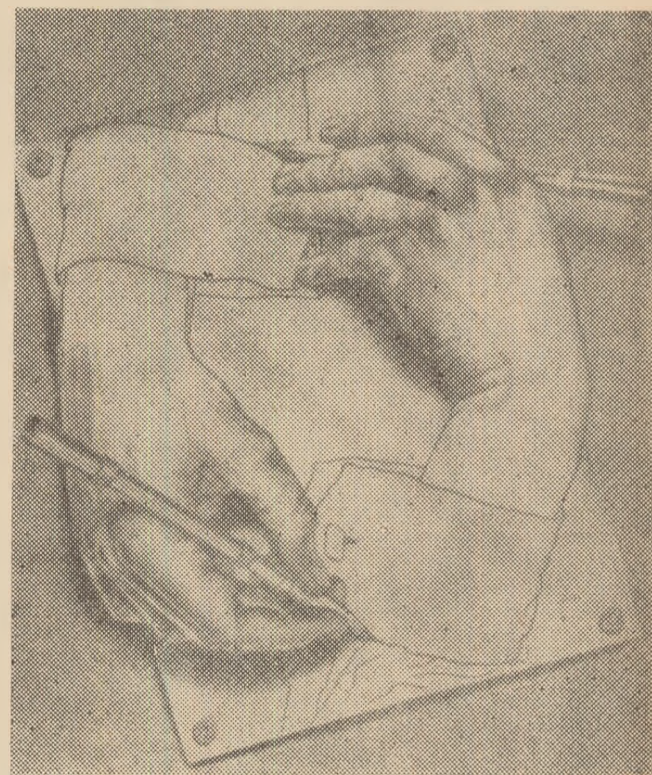
## „SALA CU OGLINZI“

Pictura modernă a ambiționat către învingerea unei dificultăți care este mai mult de natură organic umană decît de tehnică și disponibilitate creativă. Anume formarea acelei deprinderi de a vedea în spațiu. Ca și în geometrie, această disponibilitate este esențială pentru înțelegere și receptare. Expresia plastică văzută în reprezentare, ne-finită, conduce la concepția conform căreia există o infinitate de variante — adevăruri — artistice echivalente. Acest mod de accepție, la rîndul său generează concepția cinematică, conform căreia un cîmp plastic poate naște în mișcarea sa un cîmp complementar. Așa cum mișcarea de translație a unui punct duce la nașterea unei linii. Dar formarea deprinderii de a vedea în spațiu se corelează cu posibilitatea umană de variație a reprezentării unei figuri, facultate mai puțin comună întrucît ochiul omenesc este construit ca o axă de simetrie.

Chestiunea simetriei apare deseori în *The history of the theory of human proportions in Meaning of the visual arts*, a lui Ervin Panofsky — New York, 1957. Simetricul unui punct este un punct de proiecție corespondentă. Dar ce aduce nou raportul de simetrie? Vorbim de o simetrie simplă, de ochi, ca axă de simetrie sau prag de simetrie. În cazul cînd privim un tablou (ca de altfel orice altceva) nu sîntem conștienți că realizăm raportul de simetrie, deși, realmente, mecanismul de percepție este acela realizat de oglindă. Sintem, senzorial, realitatea simetriei permanente ca o antiteză conciliantă a exteriorului. Mecanismul cerebral primește impulsurile exteriorului prin intermediul aceluiași forme. Astfel încît putem conchide: receptorul uman este un complex de funcțiuni de simetrie prelucrative. Și aceasta este noutatea în manifestarea simetriei la om; prelucrarea datelor captate și, de aici, ruperea deliberată a simetriei, prin abstracție și sinteză către creație.

Dar judecarea cinetică se aplică în egală măsură picturii manieriste. Expresia plastică aleasă de

artist este în fond o imagine impusă. Această alegere a fost condiționată de adevărul artei și nu al naturii, în timp ce analiza merge în virtutea adevărului naturii. Judecata estetică continuă transformarea mediată a imaginii în posibilitatea corespondentelor ei. Prin translația circulară a unghiului de vedere, avînd în centru expresia plastică impusă, ni se relevă multiplele posibilități ale acesteia. Fiecare punct de pe cerc este un corespondent simetric al expresiei impuse. Desființarea simetriei, în urma permutării prin toate punctele circumferinței reclamă desființarea expresiei unice ca infirmitate, ca ceea ce nu este decît incompletitudinea ochiului și înțelegerea acestei expresii ca variantă în nefinit. (Normal, ne referim la judecare și nu realizare tehnică). Înțelegerea aceasta se dezvoltă ca o mișcare în interior și în aceasta constă elasticitatea capacității de reprezentare a receptorului; întrucît patrimoniul judecării este ceea ce se relevă și în mai mică măsură ceea ce se presupune. În artă tentația de a face judecări asupra ipotezei, a fost quasifulă, în general lipsită de un suport. Leonardo da Vinci trăia cu mirajul unei săli cu oglinzi în care perspectiva asupra modelului să fie integrală. În 1434 Jan van Eyck picta „Portretul soților“. În spatele personajelor oglinda întregă ceea ce simțul comun intuiește doar; adică acea simetrie a inconștientului. Autoportretul este expresia completă a simetriei conștiente. Istoria autoportretului ne arată că tentațiile de realizare coincid cu perioada de investigare a profunzimii eului. Am să menționez aici o afirmație a lui Max Bense cu o valoare ce nu necesită alte comentarii: „O mașină realizată prin artă nu este o mașină privită parțial“. De altfel mirajul oglinzii a unit picturii privită parțial. De altfel mirajul oglinzii a unit pictorii în toate timpurile sub semnul căutării completului. Pictorul care pictează un peisaj se pictează pictînd peisajul. Deci el se reprezintă pictînd. Respectînd realismul el îl pictează pe pictorul ce pictează ș.a.m.d. Prin apropierea limitelor judecata artistică avansează către cea filozofică. Tendin-



Mirajul simetriei mediate — M. Escher: „Stîng și drept“

ța către esențializare și sinteză a dus la pierderea rolului determinant al culorii la transferarea artei adresată ochiului, în artă adresată minții. Așa cum cuvintele devin semne și coduri în comunicarea sensului, expresia plastică capătă tot mai accentuat acest rol, doar forma de exprimare diferă. Departajarea constă în semnalizarea diferențiată în drumul către sens. În acest drum decorativismul a fost depășit. În pictura modernă tendința de a dispune cîmpul plastic astfel încît să se realizeze reprezentarea complementarului este tot mai accentuată. Descoperirea mișcării interioare, atributul de preț al cunoașterii, ascunde efortul simțului comun de a recrea grație proprietății sale de simetrie.

Doru KALMUSKI



# „LACUL”

D. IRIMIA

Limbajul poetic este un element de esență în structura poeziei. Creația poetică este conținut și formă. Limbajul însuși este deopotrivă conținut și formă. Intre cele două nivele, distinse doar metodice, al formei și al fondului, în terminologia mai nouă (și mai proprie) al *expresiei* și al *substanței*, la marii creatori se instaurază o corespondență perfectă; adică distingem noi o corespondență, pentru că, în realitatea creației poetice, cele două nivele, mai exact *componente* (care se presupun și se condiționează reciproc), sînt *contopite*, fond și formă fiind una. *Expresia* este, în poezie, nu atât o *modalitate de susținere a conținutului*, cât un *mediu de constituire a semnificației* poetice prin solidaritatea cu *substanța*. Și mai este expresia, pentru interpretul de poezie, o *poartă de intrare* spre conținut, spre substanța ideii poetice. În limba literară, expresia este un mijloc de transmitere a unei informații; în limbajul poetic expresia este o componentă a ideii poetice, o condiție a ei. Făcută din această perspectivă interpretarea creației poetice are șanse mai multe în a se apropia de esența ei. Să ne oprim, de exemplu, la poezia *Lacul* (apăru-

tă în *Convorbiri literare*, la 1 sept. 1876), o poezie eminesciană de dor. Dorul, sentiment complex, adună la un loc realul cu irealul, posibilul cu incertul, dorința cu regretul, amintirea cu nostalgia, trăiri cu contururi, în general, difuze.

Poezia își constituie semnificația lirică din alternarea a două perspective, una a certitudinii, cealaltă a incertitudinii. Prima e reală, a doua e ireală dar posibilă. Poetul își așteaptă iubita într-un cadru natural specific eminescian, ale cărui componente fundamentale sînt *codrul și lacul* (alteori *izvorul*). Legănarea între certitudine și incertitudine, între real și ireal, trece, la nivelul expresiei (sau se manifestă la nivelul expresiei...) prin *alternarea modurilor verbale*. Natura-cadru se înscrie în perspectiva certitudinii, a realului. E aceasta o particularitate nu numai a poeziei eminesciene, ci a însăși spiritua-

tremură o barcă”. Trecera spre incertitudine, spre ireal, e lentă, se face mediat; indicativul, mod al certitudinii este însoțit de un adverb modal al aparenței: „Și eu trec de-a lung de maluri, / Parc-ascult și parc-aștept”. Începînd cu versul 7 și continuînd în următoarele două strofe, se conturează un al doilea plan al poeziei, cel al irealului, al visului, al închipuirii. Această convergență a posibilului cu nesigurul, în sfera fără contururi precise a unei alte „realități”, una *imaginată*, realitatea irealității, realitatea visului, se materializează (impropriu spus) în prezența exclusivă a conjunctivului verbelor în toate cele 10 versuri: „Ea din trestii să răsară / Și să-mi cadă lin pe piept; / Să sărim în luntrea mică, / Ingînați de glas de ape, / Și să scap din mînă cirna / Și lopețile să-mi scape; / Să plutim cuprinși de farmec / Sub lumina blîndeii lune- / Vîntu-n trestii lin foșnească, / Unduioasa apă sune!”. Urmează o ultimă strofă, revenirea în real... Din nou natura, din nou certitudinii — vechea certitudine: natura și o alta: a zădărniceii visului de dragoste... Verbele-predicat sînt toate la indicativ: „Dar nu vine... Singur / În zadar suspin și sufăr / Lîngă lacul cel albastru / Încărcat cu flori de nufăr”.

În acest „joc” între certitudine și incertitudine, în procesul apariției acelei zone de manifestare a certitudinii, ideea poetică devine mai complexă. În structura ei lăuntrică, natura — componentă de bază — își modifică în mod esențial contururile, se schimbă perspectiva din care e privită, pentru că e

altfel simțită. În strofa întâia natura era văzută, simțită, trăită dinamic: verbul central era la indicativ prezent: „Nuferi galbeni îl încarcă”; prezentul este doar timp al duratei și al mișcării. Același verb, în ultima strofă, înconjurat de aceleași elemente lexicale, este la participiu, mod (timp) al stărnirii, al mișcării oprite, înghețate; perspectiva s-a schimbat fundamental, e statică acum: „Lîngă lacul cel albastru / Încărcat cu flori de nufăr”.

Senin, încrezător în venirea iubitei, poetul trăia în prima strofă viața, certitudinea naturii; natura fremăta în juru-i, îi era aproape. Dominat de stări sufletești contrarii, poetul se simte, în ultima strofă, străin. Îi este străină natura, care rămîne undeva departe; verbul la participiu i se alătură (compunînd aceeași sugestie) articolul adjectival *cel*, instrument de precizare dar și de distanțare: „Lîngă lacul cel albastru / Încărcat cu flori de nufăr”.

Dar alternarea realului cu irealul, a certitudinii cu incertitudinea traversează și structura limbajului figurat (desprins tot doar metodice de limbajul nefigurat...). Realul este perceptibil și este perceput vizual. Posibilul dar nesigurul, incertul este, în general, „perceptibil”, sau mai exact, se întuiește altcumva și în primul rînd, din perspectivă auditivă. În închipuire, Eminescu în primul rînd aude... În continuarea planului realului, epitetele sînt cromatice: lacul *albastru*, nuferii *galbeni*, cercurile de apă *albe*... În celălalt plan, al închipuirii, predomină epitetul moral: *blînda* lună, să-mi cadă *lin* pe piept, *vîntu-n trestii lin*

foșnească, să plutim cuprinși de farmec, epitete și imagini auditive: *Ingînați de glas de ape, vîntu-n trestii lin foșnească, unduioasa apă sune*.

Fără îndoială că asupra acestei poezii se pot face încă multe comentarii. Se poate sublinia, de exemplu, frecvența absolută a lexicului popular, predominarea netă a raportului sintactic de coordonare, armonia deosebită a versului. Toate acestea sînt însă note caracterizatoare pentru întreg limbajul poetic eminescian, nu sînt elemente specifice poeziei *Lacul*, nu reprezintă căi imediate de constituire a semnificației acestei creații. Importantă în interpretarea unei creații literare (și, în primul rînd poetice) este tocmai identificarea căilor fundamentale de constituire a semnificației lirice, a ideii poetice. Aici, în *Lacul*, axul central îl formează, la nivelul limbajului nefigurat, alternanța modurilor verbale între sensurile „real-ireal”; la nivelul limbajului figurat, alternanța imaginilor vizuale cu cele auditive (și morale).

*Lacul* nu este o capodoperă, nu este nici o creație dintre cele de mari și tulburătoare adevărate; este, însă, una din micile bijuterii eminesciene, una din micile bijuterii ale literaturii române. Pentru cine vrea să se pătrundă de esența scrisului eminescian, poezia „probează” încă o dată că pentru Eminescu expresia nu este un vehicul (mai potrivit sau mai puțin potrivit...) al ideii; ea este celălalt pol al unității dialectice reprezentată, în artă, de semnificația poetică. Raportul dintre expresie și substanță este același ca în cazul oricărei alte unități dialectice.

antract

# PERMANENȚA EMINESCIANĂ

N. BARBU

Acum 123 de ani se naștea Eminescu. Nu-i o „cifră rotundă” și de altfel nici nu amintesc de acest moment în numele vreunui ritual comemorativ, fie el cit de îndepărtat de convenționalism.

Eminescu este prezență perpetuă. Cînd îl citești — a cita oară? — ai impresia că el este dintotdeauna. Spiritualitatea românească pare că nici nu a putut fi în afara acestei sinteze unice. Eminescu s-a născut, de fapt, odată cu poporul român. Gine îl citește și azi, ca și ieri, este atins ca de o vază, de rezonanța unei melodii care se insinuează prin cuvinte și trece dincolo de cuvinte, spre tărîmuri altfel greu de pătruns, cu toate că sînt ale noastre: cele mai ale noastre.

Poetul a citit în adîncurile sensibilității noastre ca neam, a pătruns tainele dorului — această intraductibilă noțiune — din doine și balade, a înțeles altfel jalea, a îmbrăcat legenda în plămîni fantastice și a filtrat din istorie sensul etern și gestul aproape hieratic al întemeietorilor și apărătorilor de țară. El intuiește, stimulat, evident, și de sursele istorice și filozofice ale culturii sale, acel *Volkgeist* propriu românilor. Vechile cronici, descoperind un trecut de legendă, își amplifică, în nota romanticilor fantastici, ramificațiile, viziunea istorică se însoțește de mituri și de alegorii, atitudinile fundamentale — în plan liric — fac din poezia sa operă de vizionar, dezvoltînd permanențe.

Il amintim, așadar, pe Eminescu avînd conștiința perpetuității noastre ca neam ca și pe aceea a perenității poetului. Concepția sa teoretică și filozofia practică, privind acțiunea socială în general și rolul artistului în particular — înseamnă un întreg. La fel și poezia sa.

Unii au văzut aici o ruptură, o separare, între poezia postumă și cea autumă, ca și cînd ceea ce a dat la iveală autorul din proprie inițiativă, filtrînd totul prin excepționalul său scrupol artistic nu ar fi crescut, firesc, din același pămînt al gestațiilor lente, deci din nestematele aceluiași laborator lăuntric. Eminescu este unul și este unicul, necontra-

dictoriu, în poezia naturii ca și în poezia de concepție, în erotică sau în satiră, iar ceea ce ar mai fi dat decantînd ascunsele seve care apar poate mai impetuos în unele postume, deși apar fragmentar, neîntegrate procesului selectiv care nu-i numai de ordin artistic ci și de ordinul nuanțării în concepție, nu putea contrazice aceeași unicitate. Acordul între lirica sa, crescută din adîncurile sensibilității unui popor, și ideile în numele cărora a militat nu poate fi pus sub semnul îndoielilor.

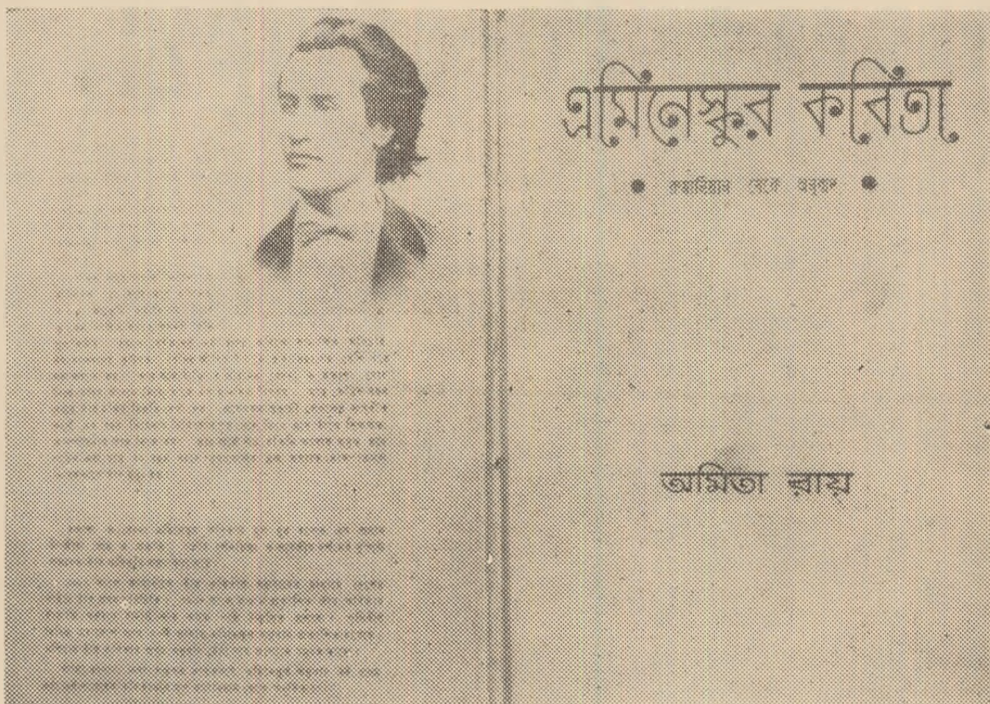
Nu de mult, adresîndu-se scriitorilor vremii de astăzi, secretarul general al P.C.R. cita o frază a lui Eminescu referitoare la relația literaturii cu poporul pe care aceasta (literatura) îl exprimă, și adăuga: „dacă ar trăi acum Eminescu, cred că această frază ar putea figura în programul partidului nostru”. Nu constituie oare, această afirmație, încă o dovadă a spiritului vizionar al poetului? El a pătruns, precum puțini alții în epoca sa, realitățile vieții trăite, și și-a făurit opera pornind de la ele, avîndu-le veșnic prezente în suflet. Nu a ilustrat, se-nțelege, epoca, precum un autor de instanțanee fotografice, dar a venit în întîmpinarea ei, cu corectivul unei viziuni care s-a înfiripat din acorduri ca și din contraste, prin dezvoltarea și cîntul la unison cu permanențele și prin opoziție cu aparențele, cu superficialitatea și interesarea păturilor „superpuse”.

Îbrăileanu observa mai de mult, drept una din caracteristicile creației lui Eminescu din prima sa fază, simbioza între „sentimentul iubirii” și „sentimentul naturii”. Observația rămîne însă valabilă pentru întreaga operă a poetului. După cum erotica e împletită cu sentimentul naturii, într-un lirism de esență superioară, conducînd la un original și pregnant sentiment al existenței, — tot așa putem vorbi și de un lirism al meditației filozofice, ale cărui unde răzbat învăluitor în afară, și nu datorită profunzimii de esență rațional-obiectivă, ci tocmai prin implicarea omului, a subiectului. Tema filozofică a Glossei, de exem-

plu, sau cea a poeziei *La steaua, la fel cu cea din Scrisoarea I nu comportă soluții în sfera teoretică, dar sînt subordonate sau chiar nasc acel farmec specific, acel lirism plutind dincolo de concepte și care ne învăluie și ne modifică sufletește. Pe această cale se atinge și eficiența superior umanistă a literaturii eminesciene. Nu-i vorba de simplismul literaturii declarative, de efect totdeauna îndoielnic. Eminescu poartă în sine cea comoară a sensibilității și a iubirii căreia numai ge-*

*de suflet”. Tablourile sugerate, ritmica, întregul ritual al serii-participă la instituirea aceluia farmec, a acelei stări de vază care esențializează permanențele unui spațiu și ale unei simțiri, ambele ale noastre, ale poporului nostru. În locul naturii, altădată copleșitoare, aici codrul e aproape idilic, convențional, așa cum poezia pastorală e convențională, — dar ce vibrație unică răzbate de aici!*

Il amintim deci pe Eminescu nu pentru că s-a născut acum 123 de ani, ci pentru



Eminescu in limba bengali. Volum tradus de Anita Ray.

niul său îi putea da aripi. Poetul reprezintă astfel intruchipare a unui ideal superior, impresionînd adînc și transformînd sufletele. Să ne gîndim la un pastel. Sara pe deal este, la prima vedere, un pastel. Dar niciodată sentimentul erotic nu s-a bucurat de o tratare mai pur rarefiată, niciodată peisajul nu a fost mai deplin asimilat sensibilității umane, nici chiar la romanticii care cultivau peisajele „stări

că îl simțim totdeauna aproape. Il simțim împreună cu noi, în orice moment, la bucurii, așa cum l-am simțit și în clipele de restriște de altădată. Și îl simțim mai ales acum cînd, prin încordarea comună, ne pregătăm să facem alți pași decisivi spre viitor. Eminescu înseamnă, astfel, și viitor, dăinuire, pentru că și viitorul participă la permanență.



# CONDIȚIA LIRISMULUI

I. D. ZAMFIRESCU

Din interacțiunea dintre personalitatea sa și a istoriei timpului său s-a ivit opera poetică a lui Eminescu, unitară și vie, funcția ei creatoare fiind alfit de covârșitoare încît pare că el este cel ce oferă istoriei timpului său propria sa istorie și nu invers. Setea cu care Eminescu își însușea universul culturii umane, implicit cultura vremii, s-a suprapus fericit pe disponibilitățile lui spirituale și sufletești al căror registru rămîne irepetabil. Intr-un manuscris mai amplu ca dezbateri teoretică, compus în perioada vieneză, și în care poetul concepe raporturile dintre cultură și știință, el dezvoltă ideea relațională a caracterului individual al culturii față de acela general pe care îl are știința. El conchide că chestiunea culturii depinde hotărîtor de individ. Un atare program teoretic îi va fixa definitiv decizia: „Nu mă opresc deloc pentru a constata procesul revoluționii mele interne între deciziunea de a scrie și d-a nu scrie”<sup>2)</sup>. În consecință, Eminescu va întreprinde, începînd din această epocă, operele și proiectele sale, a căror grandoare este — fără echivoc — comparabilă numai siesi. Este o tentativă lirică și spirituală de mari proporții de a înțelege și a problematiza procesul transformării în timp a realității, de a desface harta existenței în care găsea circumscrisă condiția umană. În sfera acestui travaliu spiritual trebuie să încadrăm și suma și sensul conducător al tuturor proiectelor sale artistice sau de altă natură, mai mult sau mai puțin terminate, adică opera. Expresia poetică sau numai lingvistică a acesteia are, tocmai de aceea, și un fel propriu de a fi, de a se manifesta. Dacă spunem că specificitatea lirismului eminescian determină și rezonanța foarte aparte pe care poezia sau chiar numai un vers al său o are asupra cititorilor, nu am afirmat decît un adevăr topit în generalitatea lui. Credem în consecință, că lirismul eminescian trebuie conceput ca acea soluție dată de creator întregului său edificiu în așa fel încît părțile și elementele lui să se dezvolte — prin mișcarea și destinația lor — într-o necontenită contribuție la desăvîrșirea întregului. În acest caz, întregul (la Eminescu) este nevoit să revină și revine întotdeauna la forma nedesăvîrșitului, manifestînd, deci, vocația de a fi mereu neîmplinit, neperfectat încă în raport cu toate elementele sale quasiautomome de compoziție și de măsură a comunicării ce li se destină. Prin aceasta, nu numai formele de compoziție (genurile, speciile etc.) sau de tehnică, ci și unitățile lingvistice și poetice se supun exclusiv comunicării și, deci, dezvoltării întregului.

În acest fel, în cultura universală, manifestarea artei și a principiului ei estetic își găsește realizarea cea mai deplină la Eminescu.

Lirismul eminescian, devenit un curs de o mare amploare a manifestării spirituale, însumînd și devansînd domeniile limitate, este totuși mereu produs poetic particular în care procesul de elaborație îl aflăm în așa fel, încît poezia pare să nu fi avut nevoie de semne absolut proprii pentru a se putea diferenția sau numi „Atît de fragedă” spre deosebire de o alta „Dormi”. Dar încredințarea că opera lui Eminescu configurează un univers poetic și spiritual, sub forma quasiconvențională a unei scene uriașe, în care atomii și structurile acestui univers, ce se vrea satisfăcut, se compun și recompun într-o confruntare (conflict) fără odihnă, nu este numai de natura sentimentului sau a intuiției noastre. Sentimentul sau intuiția constituie doar acea presimțire justă di-

naintea unei prospectări sigure într-un teren aurifer.

Stăpînirea și subordonarea absolută a mijloacelor pe care le presupune arta literară în general, și cea poetică în special, conferă, așadar, acestora valori mai înalte decît cele exclusiv instrumentale. Sintem fericiți să constatăm că în fața unei atari opere limba nu se mai arată ca un mijloc ce opune rezistență, tocmai prin faptul că este un intermediar, ci — dimpotrivă — ea este aceea prin care obiectele, sentimentele, sensurile apar în felul decodificărilor fără istovire. De fapt, aceasta și este esența limbajului uman.

Utilizarea limbii române de către Eminescu (inclusiv în articole și studii istorice, ideologice, epistole etc.) ilustrează felul cum se nasc, într-o deplină libertate, forme și resurse de exprimare a realității, pe care limba română le-ar avea acum ca dintotdeauna. Felul în care Eminescu e stăpîn pe mijloacele lingvistice și logice de exprimare creează puternica impresie că el n-a cunoscut lupta ori n-a avut a se lupta cu „materia”. Dar rezultatul confruntărilor sale cu limba noastră, deci lupta cu începutul, pentru că materia este începutul, a fost găsirea și dezvoltarea spiritului ei activ, de unde abia începe adevărata luptă, în așa fel încît nu putem aprecia prea distinct (și nici nu este absolut necesar) cine este cuceritorul și cine cuceritul.

Există o limbă eminesciană, fie și artistică, sau marele poet, prin lucrarea sa divină, reconstituia chiar edificiul limbii române? Intuiția bate și ea „la poarta vieții”: ar fi posibil ca Eminescu să ofere, împreună cu opera, un dar ce nu poate fi decît zeiesc? Abstracția colosală a substanței unei limbi sau, ceea ce este același lucru, ființa ei pură de universalitate? Chiar dacă întrebări ca cele formulate pot fi mai mult sau mai puțin justificate în alt plan decît speculativ filozofic, ele cată a spune că există o măsură ce poate fi determinată, în care geniul unui creator se identifică cu geniul limbii poporului său.

Expresia poetică eminesciană este, astfel, viața acesteia, iar într-o formulă tehnică, un nucleu generativ marcant și corespunzător textului. Spiritul limbii noastre se știe la largul său în travaliul eminescian tocmai pentru că limba este supusă la solicitările de constituire a edificiului eminescian ca întreg ce-și urmează eterna dar imposibila cale de a se satisfăce ca tot: „Afară-i toamnă, frunză-mprăștiată / Iar vîntul zvîrle-n geamuri grele picuri; / Și tu citești scrisori din rose plicuri / Și într-un ceas gîndești la viața toată //; Se pare cum că alte valuri / Cobor mereu pe-același vad. / Se pare cum că-i altă toamnă, / Ci-n veci a-celeși frunze cad.

Surprindem, cum arătam mai sus, un consens cu totul aparte între ceea ce este gîndirea și simțirea lui Eminescu și ceea ce se lasă a fi limba ca mijloc și sistem al comunicării lor. Lirismul lui Eminescu este, din punctul de vedere al limbajului, comunicare descătușată, iar expresia, arta acestuia — semnul cîntecului eliberîndu-se...

Pentru aceasta, arta eminesciană este întotdeauna expresia înaltă a dezvoltării libere a conflictului, a dramaticului, a celei rare vocații de a-i sesiza și dezvoltării felului și mișcarea lui în toate împrejurările și formele vieții și ale lumii: „Și a-ceiași pomî în floare / Crengi întind peste zăvlas / Numai zilele trecute / Nu le fac să fie azi.

Surprinderea vivace a unui conflict oarecare nu este suficientă artei marelui poet. Acest conflict, această contradicție

este lăsată să înflorească pînă la dispariție, în așa fel ca pe ruina a ceea ce a fost să răsară întotdeauna zorii unei realități noi. Forma sau metafora edificatoare în acest sens are această structură, extrem de clară: „Și apa unde-au fost căzut / În cercuri se rotește / Și din adînc necunoscut / Un mîndru tinăr crește”.

Modul specific de convergență a „poeticului” cu „filozoficul” constituie nucleul de foc al creației și al spiritualității eminesciene. Astfel că tot ce scrie Eminescu, începînd, evident, cu epoca de la Viena, nu este numai poezia a ceea ce scrie, ci și expresia descoperirii acestui teritoriu care este gîndirea: „Un șir întins și luciu dar fără de sfîrșit”. Poetul este conștient de grandoearea gîndirii umane în general, ca și de aceea a propriei gîndiri: „Cum în fire-s numai margini, e în om nemărgînire”: În această ordine de idei, aprecierea lui Titu Maiorescu devine exactă: „Rege el însuși al cugetării omenești, care alt Rege ar fi putut să-l distingă?”<sup>3)</sup>. Sigur că Eminescu nu este un creator de sistem filozofic, dar prin continua aplicație de a călători prin propriile-i reprezentări („Vezi tu, închipuirea în veci îmi e tovarăș” — Icoană și privaz — 1872), el detronează filozofia pentru poezia însăși. Aceasta din urmă devine „filozofică”, ceea ce face ca și filozofia să se „reabiliteze”. Totodată Eminescu operează o distrucție subtilă între aceste două inseparabile: fantazarea sau numai reprezentarea obișnuită și calea grea, dar creatoare pe care o întreprinde gîndul său liber în imperiul descoperit. Libertatea, în acest caz înseamnă în exclusivitate alegerea constrîngerii ce străjuiește edificiul operii întregi: „Una-i lumea-nchipuirii cu-a ei mîndre flori de laur, / Alta unde cerci viața s-o-ntocmești precum un faur”.

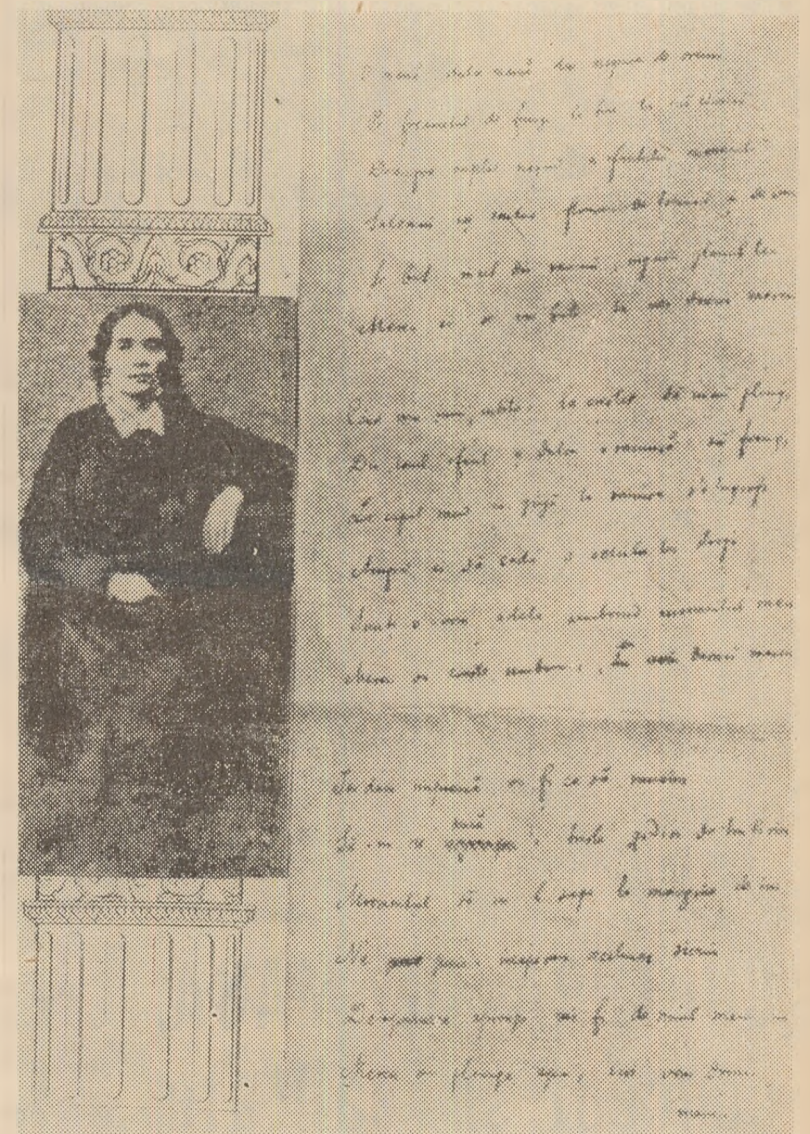
Nicăieri poetul nu afirmă supremația poeziei față de altă activitate spirituală; în atîtea locuri el ironizează, dar nu poezia, ci poezii... („O, salahori ai penei...”). Totuși crezul său fierbinte rămîne acela că poezia are unicul privilegiu de a îngloba suma activităților spirituale, pentru că ea guvernează fără a fi nevoie ca cineva s-o inventeze.

Poate niciunde în alt registru poetic nu ne întîmpină ca la Eminescu înfruntarea surdă dintre eternitate și timpul destinat unei vieți. Această înfruntare transformă lumea într-o scenă uriașă, în care spectatorii și spectacolul se disting cu greu și numai temporar. De aceea, credem că felul general, propriu, de manifestare a sistemului liric eminescian este teatru, nu ca gen (din acest punct de vedere este neîmplinit), ci ca viziune și concepție. El este în același timp și formula quasiliterară la soluția întregului de care vorbeam la început. Pe de altă parte, se știe că numai din perioada de la Viena datează atîtea proiecte dramatice concepute și lăsate într-o formă în care, ca și în toate celelalte proiecte ulterioare, dalta continua lupta cu piatra. Astfel poezia „Mortua est”, trimisă din Viena revistei *Convorbiri literare* este un fragment — afirmă Călinescu<sup>4)</sup> — dintr-o piesă istorică despre Mihai Viteazul. În compoziția dramei, un tinăr deplîngea moartea iubitei sale folosind versuri din *Mortua est*. Evident că aprecierea mai largă a lui Tudor Vianu este foarte justificată<sup>5)</sup>: „Eminescu a scris mai multe poeme dramatice, dar m-a terminat nici unul din ele. S-a mulțumit (!) să rețină din ele cite un singur moment, tirada sau cîntecul unui personaj, devenit astfel o poezie lirică de sine stătătoare. Lucrarea poeti-

că trece tot timpul la Eminescu prin reflecție. Factorul rațional este foarte puternic în munca lui literară”. Cu toate acestea, Tudor Vianu interpretează motivul teatru ca fiind simplă comparație și, deci, figură de stil, utilizată și de alți artiști sau filozofi ai culturii universale. Ar fi desigur extrem de exagerat și absurd să vedem cu orice preț în conținutul poemelor eminesciene „cîntecul unui personaj”, proiectul acestuia sau chiar — în cazul formelor mai mari — o piesă de teatru sau numai un fragment constrînse — ca să ne exprimăm astfel — să dispară pentru a lăsa în urmă-i doar ecoul lor surd: poezia. Și totuși, această viziune axată pe conflict, fundamental dramatic, ca de teatru dar antiteatrală, adaugă, cum am văzut, lirismului eminescian o specifică luptă lăuntrică, un conflict intern de o mare acuitate. Aproape fiecare poezie poartă, în faldurile ei, semnul de noblețe că ea provine din concepția unui întreg pe care-l slujește: „Iar te-ai cufundat în stele / Și în nori și-n ceruri nalte / De nu m-ai uita încalte / Sufletul vieții mele”.

condensarea și liberarea unui conflict. El constituie expresia cea mai adecvată gîndirii însoțite de travaliul curiozității intelectuale și a cercetării unei existențe în continuă modificare.

Arta poetică a lui Eminescu presupune cu necesitate prezența universului, a cosmicului, de fapt omniprezența ființei „fără margini”. Această prezență ne întîmpină în haina filozofică descinsă din astronomia matematică a timpului, dar și într-un fel mai aparte, sub formă mitologică, ca pretext foarte important de a popula natura, de a o determina să se a-rate neînstrăinată omului, așa cum făcuseră grecii sau dacii. Poetul însuși poate fi atunci „— amantul blondei Ledea”. În consecință, *codrul, apele, ființele pămîntene* devin transfigurare, pătrunse de acea claritate pură cu totul neîntîlnită în alt registru poetic, pentru că sînt văzute de un ochi călătorind prin întinsa întocmire a firii: „El tremură ca alte dați / În codri și pe dealuri / Călăuzind singurătați / De mișcătoare valuri”. În această ordine de idei, credem că este impropriu să se



Manuscrisul poeziei „O, mamă” cu fotografia mamei lui Eminescu

Dar și simpla alteritate generează, în poezia sa, un mobil al confruntării, al dialogului ce se declanșează năvalnic ca semn al conflictului ctreierător:

„Optzeci de ani îmi pare în lume c-am trăit  
Că sînt bătrîn ca iarna, că  
tu vei fi murit”

Faptul că Eminescu nu și-a terminat proiectele sale propriu-zis de teatru nu înseamnă doar că a renunțat — din nu știm ce motive — să scrie dramaturgie, ci numai că el a sporit și potențat condiția liricii sale și, prin această îmbogățire, arta sa poetică devenea cu totul suverană față de celelalte. Eminescu și-a întronat singur noua sa artă: poezia ca unica și supremă instanță a minfestrării spiritului în cîmpul tuturor artelor literare. La aceasta a contribuit în mod decisiv patriotismul lui fierbinte, cultura și adîncimea filozofică, vocația de a surprinde „petreacerea” lucrurilor și a oamenilor, curiozitatea elenică de a afla firele metamorfozelor în univers.

Credem că analizele conduc firesc la aprecierea că lirismul eminescian se caracterizează prin

spună că lirismul eminescian însușește, pe linia romantismului etc., și elemente ale fabulosului. Civilizația contemporană corijează puternic acele limite prea pămîntene de pe terenul cărora Eminescu va părea întotdeauna romantic... Lirismul lui Eminescu este, în ultimă analiză, expresia idealului uman în drumul spre desăvîrșire. Și atunci iubirea va rămîne veșnic neîmplinită, cunoașterea mereu insuficientă, iar viața numai un crîmpei minunat dar și propriu omului și posibilităților sale de a-l perfectă continuu.

Opera lui Eminescu este, așa cum a voit marele nostru poet național, un edificiu liric suveran ce-și proclamă peste lume, tot mai viu, cîntecul său etern.

<sup>1)</sup> „Mihai Eminescu despre cultură și artă” — Ed. Junimea, 1970 p. 271—292.

<sup>2)</sup> Idem. p. 241.

<sup>3)</sup> M. Eminescu: *Poezii*, ed. 1889, p. IX.

<sup>4)</sup> Ediție de poezii îngrijită de George Călinescu.

<sup>5)</sup> T. Vianu: *Literatură universală și literatură națională*, Buc. 1955, p. 177.



# DEMERSUL SEMIOTIC

Petre BOTEZATU

Logica este, în timp, cea dintâi știință, dacă înțelegem prin aceasta cunoașterea adunată în sistem și nu doar informații ocazionale. Ne dăm seama astăzi că silogistica aristotelică (sec. IV î.e.n.) este primul sistem axiomatic, făurit cu cel puțin jumătate de veac înaintea geometriei lui Euclid (sec. III î.e.n.). Miracolul se repetă, în veacul acela, căci logica propozițională a lui Chrysipp (sec III î.e.n.) izbutește să îmbrace aceeași formă riguroasă. Fragmente importante din două mari diviziuni ale logicii formale, logica claselor și logica propozițiilor, răsar astfel dintr-odată — nu cu noștem precursori — într-o formă superioară de organizare, care presupune o surprinzătoare întuire a idealului științei. Adăugând și Elementele lui Euclid, metoda deductivă era constituită în esență.

S-a dovedit astfel că logica formală este o teorie deductivă — deși această lecție a fost abandonată vreme îndelungată, fiind reluată abia la finele secolului trecut prin efortul suferit de G. Frege. Știm prin urmare cum să construim logica; s-ar părea că nu sînt în acest sector teme de dispută. Proliferarea sistemelor logice după canonul metodei deductive poate să fie un semn că lucrurile merg strălucit.

Cu toate acestea, există un aspect neliniștitor, manifestat în căutări febrile, în multiplicarea procedurilor de construire a logicii. Rămînînd în cadrul deducției, s-au relevat divergențe puternice, dispute aprige, s-au înmulțit excesiv școlile și curentele, subșcolile și subcurențele. Sintem nevoiți să recunoaștem că orientarea în problematica actuală a metalogicii a ajuns dificilă și incertă. Apar formații hibride, dezarmante: intuiționismul face casă bună cu formalismul, nominalismul cu ontologia ș.a.m.d.

Situația s-a complicat și datorită unui spor de conștiință. Cei vechi, e adevărat, au edificat logica și geometria pe cale deductivă. Dar ei n-au reflectat critic asupra metodei folosite, nu s-au întrebat care este valoarea uneltelor puse la lucru, dacă ceva nu lipsește sau poate prisosește. Astăzi spunem că anticii au practicat o axiomatică intuitivă, cu alte cuvinte s-au lăsat călăuziți de bunul simț. De pildă, ei nu s-au întrebat suficient ce inferențe folosesc în cursul deducțiilor și

care este valoarea lor, neîndoindu-se că judecata cotidiană este o cale sigură.

Astăzi noi ne supunem cerințelor severe ale axiomaticii formalizate. Pretindem să fim conștienți de absolut toate demersurile gândirii deductive, să alcătuim de la început un inventar complet al instrumentelor, să nu lăsăm nimic pe seama intuiției, a bunului simț.

După ce s-a pornit pe acest drum anevoios, — și aceasta este o evoluție relativ recentă — s-a constatat îndată că dificultățile se acumulează repede că ele răsar de unde nu se aștepta nimeni. Cu scopul de a învinge aceste obstacole, logicienii și matematicienii au adus numeroase perfecționări metodei deductive și i-au descoperit noi variante. Așa se face că astăzi procesul de construire a logicii formale, care părea să fie simplu și uniform, s-a dovedit a fi extrem de complicat și diversificat.

Să încercăm, totuși, să facem puțină ordine.

Semnala de alarmă, care a atras atenția că ceva nu merge bine în logică și matematică, a fost tras în anul 1902. În timp ce volumul al doilea din Grundgesetze der Arithmetik era sub tipar, G. Frege a primit o scrisoare de la tînărul B. Russell, prin care acesta îl anunța că a descoperit o contradicție în logica claselor, care se afla la baza aritmeticii lui Frege. Este celebrul paradox referitor la mulțimea mulțimilor care nu se conțin pe sine înseși.

Nimic nu ne împiedică să dividem mulțimile în două mari clase: mulțimi care nu sînt propriul lor element (numite mulțimi normale) și mulțimi care sînt propriul lor element care nu sînt normale. De pildă, mulțimea tuturor cărților nu este o carte, dar mulțimea tuturor bibliotecilor este o bibliotecă. Să considerăm acum mulțimea tuturor mulțimilor normale

(care nu se autoconțin). Ajungem la o situație inextricabilă, deoarece nu putem decide dacă această mulțime este sau nu este normală. În cazul că această mulțime este normală, adică nu-și aparține sieși ca element, ea intră în clasa mulțimilor normale, și deci este o mulțime anormală. Iar dacă ea nu este normală, deci își aparține ca element, trebuie să conchidem că este normală, fiind un element al acestei clase.

Acest paradox l-a afectat profund pe Frege, care, din această cauză, a și abandonat ulterior cercetările de logică, închipuindu-și că situația n-are ieșire. A reușit că în limba științifică există expresii redutabile, cum sînt „toți”, „fiecare” — ce apar, de exemplu, în sintagma „mulțimea tuturor mulțimilor”. Logicienii și matematicienii au început să se întrebe dacă nu ar fi recomandabil să renunțăm la asemenea expresii, care generează contradicții în discursul științific.

În mod firesc atenția cercetătorilor a fost captivată de problemele limbajului științific. De aici n-a fost necesar decît un pas pînă la credința că logica nu este altceva decît un limbaj. De altfel ideea nu era nouă, fiind explorată în mod inteligent de Hobbes (1655) și de Condillac (1780). Acesta din urmă declarase hotărît că știința nu este decît o „limbă bine făcută” și că a raționa înseamnă a calcula.

Programul a fost reluat și dus la perfecțiune în cadrul mișcării neopozitiviste, în special de Wittgenstein, Carnap și Tarski. Carnap o spune cu fermitate: „Un astfel de sistem [de logică simbolică] nu este o teorie, adică un sistem de aserțiuni asupra unor obiecte oarecare, ci o limbă, adică un sistem de semne cu reguli pentru folosirea acestor semne” (R. Carnap, Einführung in die symbolische Logik, 2. Aufl., Wien, 1960, § 1a).

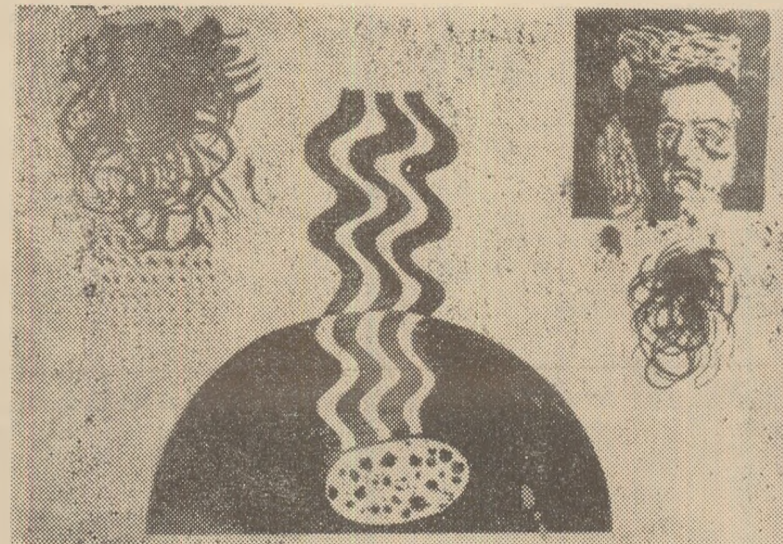
Astăzi, din perspectiva timpului care s-a scurs, ne dăm se-

ma că au fost două serii de impulsuri care au prilejuit această cotitură. Firește au acționat în acest sens preferințele specifice neopozitivismului, înclinația sa bine cunoscută către convenționalism și nominalism. Logica se desprinde astfel de psihologie și de filosofie și se apropie de gramatică și de matematică. Antipsihologismul a jucat un rol hotărîtor. Dacă operăm cu judecări, respectiv cu conținutul spiritual al enunțurilor, numeroase probleme psihologice și gnoseologice, greu de stăpînit, ne asaltează și ne țin pe loc. Limitîndu-ne la propoziții, adică la enunțul verbal, dificultățile acestea sînt ocolite cu abilitate, calea cercetării pare să se deschidă mai ferită de ascunzișuri.

Cea ce s-a uitat astăzi este faptul că această motivație a fost la origine materialistă, așa cum se vede că ea acționat în doctrina lui Hobbes și în con-

cepția lui Condillac. Predilecția pentru o logică a limbii în loc de o logică a gândirii nu constituie doar o doleanță subiectivă a pozitivismului, ci crește și pe temeiuri obiective, pe voința lucidă de a construi logica prin metode științifice. Spre deosebire de gândiri, cuvintele, scrise ori rostite, sînt fapte materiale, concrete, accesibile unei analize riguroase, cu rezultate care pot fi controlate. La aceasta se adaugă împrejurarea fericită că în procesul exprimării verbale ideile, de multe ori confuze și fragmentare la început, cîștigă o formă precisă și se întregesc. Cum a remarcat excelent Bochenski, procesul exprimării în limbă are caracterul operei de artă, care se finisează chiar în cursul înfăptuirii. (J. M. Bochenski, The Methods of Contemporary Thought, Dordrecht-Holland, 1965, p. 32).

De altfel se poate înțelege situația și în alt chip, poate mai adecvat. Adam Schaff crede că aspectul revoluționar constă în revelarea faptului că limba este și un obiect de cercetare a logicii (A. Schaff, Introducere în semantică, București, 1966, p. 42). Este o descoperire simplă, dar genială, care poate să pară astăzi un loc comun, tocmai fiindcă a ajuns repede să facă parte din principiile științei contemporane.



Mihai MĂDESCU :

„Germinație”

În dezbaterea „Cronicii”

## CULTURA DE MASĂ, concept și realitate

Expresie cu un întins registru de accepțiuni, „cultura de masă” face obiectul unor vechi și mereu reluate confruntări de opinii însoțite de cele mai diverse atitudini — de la venerația pentru panaceul tuturor tarelor și carențelor pînă la disprețul pentru un mediu de proliferare a poncifelor. Partizanii și adversarii își dispută granițele vagi și instabile dintre cultura de masă și cultura populară, activitatea cultural-educativă, animația culturală sau socio-educativă, educația permanentă sau continuă, educația adulților, andragogie, pedagogie socială, propagandă culturală, reciclare, educație informală sau pasivă și cultură transmisă prin mass-media. Imprecizia conceptuală își află o explicație în abundența formelor și formulelor cu care se încearcă a se răspunde solicitărilor și urgențelor impuse omului contemporan de o realitate tot mai complexă și mai trepidantă. Desigur, între oscilațiile conceptuale și labilitatea acțiunilor este o reciprocitate care vadește stringența unei viziuni unitare și a unei strategii unitare în aria de organizare teoretică și practică a ceea ce continuă a se numi cultură de masă.

Este această cultură de masă un act de caritate, un corelativ al timpului liber, o inflație de subproduse culturale? Este un Shakespear „pentru toți” dintr-un buzunar de salopetă mai puțin Shakespear decît un „in-folio 1623” colbuit pe un raft de mahon?

În societatea pe care o clădim, cultura este una singură, iar valorile ei superioare sînt singurele disponibile, în condițiile unei depline democratizări a destinației lor. Afară de cazul în care se subliniază o evidentă apartenență, finalitate sau o anumită funcționalitate, cultura de masă devine, în viața noastră socială, un pleonasm.

Termenul apare inadecvat în contextul contemporanei-tății noastre românești. Imi pare inacceptabilă ideea că la

noi, ar exista o „cultură” și o „cultură de masă”, în raport de subordonare, coincidentă parțială sau exclusivitate. Cultura noastră este a maselor, făurită de mase și pentru mase. Astăzi, în societatea românească, nu cultura este de masă, ci accesul la ea, dreptul și îndatorirea față de ea și de creșterea ei neîncetată.

Cine iese la marginea Iașului, pe dealul Repedeia, descoperă o rocă uiașă de calcar. Sînt acolo mii de tone consolidate din depunerea lentă și tăcută, de o multimilenară persistență, a miriade de scoici. Dacă le privești mai de aproape, le poți distinge, mai mari și mai mici, straturi—straturi de generații de scoici care și-au cimentat existențele infime în acest grandios monument al naturii. Tot astfel este și cultura românească, acest tot în continuă înălțare, ivit din truda atîtor individualități de dimensiuni diferite, din cheltuirea tăcută sau furtunoasă, înlăcrimată sau încrunțată, scrișnindă sau exultantă, a atîtor generații. În restrînsa istoriei, cîți Eminescu, cîți Brîncuși, cîți Hulubei sau Coandă nu s-au irosit sub copitele hoardelor, în jenerice, sub jugul iobăgiei, în analfabetism și molimi — neîmpliniți, dar, din anonimatul lor cimentat în zidirea pe care de atîtea secole, neînterupt, o închinăm umanității, îndreptățiți totuși și ei să proclame: *exegi monumentum!*

Nu, nu avem o cultură de masă, ci o cultură de la mase și, totodată, nu o oarecare cultură „octroiată” maselor, ci, astăzi mai mult ca oricînd, „Cultura” pentru mase.

Se pot face numeroase și importante disocieri și distincții pe plan culturologic sau axiologic; dar, întrucît privește organizarea accesului actual la cultură, multe dispute teoretice și multe dibuiri practice cred că s-ar lîchida, dacă s-ar adopta o optică pedagogică față de ceea ce s-ar putea denumi mai propriu „educația maselor pentru cultură”. Recunoașterea esenței educaționale a acestei efervescențe „de masă” corespunde exigenței de educație permanentă pe care o ridică viața contemporană și, cu precădere, viața în societatea noastră. Referindu-se la sarcinile unora dintre instituțiile culturale, tovarășul Nicolae Ceaușescu sublinia, la Plenara din 3—5 noiembrie 1971, necesitatea ca aceste instituții să desfășoare o activitate multilaterală, care să cuprindă milioane de oameni, contribuind în mod activ la educația socialistă a maselor. Există în documentele și în măsurile adoptate de Partidul Comunist Român în ultimii doi ani cu privire la cultura și educația socialistă a poporului nostru argumente, motive și direcții peremptorii pentru orientarea profund pedagogică a raportului dintre cultură și mase. Această orientare des-

chide o problematică vastă, complexă și totodată unitară, privitoare la obiectivele, conținutul, formele, metodele și personalul educației socialiste a maselor.

Inclin să cred că obiectivul numărul unu al unei strategii organizatorice în cadrul acestei viziuni pedagogice unitare este constituirea unui corp de educatori specializat, pregătît anume pentru procesele educaționale specifice dezvoltării culturale a maselor. Subscriu întrutotul la cerința — formulată de pedagogul ieșean Ștefan Bărsănescu — ca persoanele angajate în marea operă de educație să fie „oameni de competență și conștiință pedagogică”. Educația maselor nu este nici o sarcină suplimentară printre alte cîteva, nici o muncă de organizator de spectacole sau de administrator al unui local de divertisment, nici o sinecură. Cu cît competența și conștiința pedagogică — îngemănate cu pregătirea politic-ideologică comunistă — se vor fi extins în sfera activității cultural-educative de masă, cu atît această activitate se va diversifica în conținut și metodologie și se va amplifica în eficiență.

Intr-o cercetare privitoare la problemele educative ale forței de muncă, pe care am efectuat-o în mai multe localități din zona Bahlui—Iași, am avut fericitul prilej nu numai de a constata, numeric, o creștere continuă a „foamei” de cultură a celor ce muncesc, dar și cerința multora dintre cei care fac educație maselor de a primi o pregătire cît mai adecvată în această privință, de a beneficia de acea „educație a educatoilor” pe care conducerea noastră de partid și de stat o statutează ca o problemă de însemnătate superioară.

Această educație a educatoilor maselor ar trebui să vizeze, în primul rînd, dezvoltarea capacității de imersiune în vasta zonă a latențelor poporului și pricepera de a aduce la lumina împlinirilor filioanele lui de crea-tivitate, iar aceasta nu numai în planul manifestărilor artistice și, în special, folclorice.

În condițiile socialismului, educația maselor pentru cultură devine un ecran radar care depistează toate sursele potențiale de valori, un „dispecerat” care împiedică risipa de inteligență românească prin ignoranță, prin hazardul situației în afara nodurilor de relații propulsatoare sau prin tardive recunoașteri postume. De asemenea, educația continuă a maselor pentru cultură constituie o garanție contra obturării canalelor de promovare cu reziduurile stagnante ale unor „drepturi cîștigate”, ea acționînd ca un factor de permanentă împropășare, de continuă depășire de sine.

Simbolul educației maselor pentru cultură este același cu al ființării poporului nostru: coloana lui Brîncuși.

Tiberiu POPESCU



# Un fir al Ariadnei prin labirintul

## psihanalizei \*)

**P**ână când ordinatoarele ne vor stabili cu răceală, însă mai exact, numărul publicațiilor cu referire la psihanaliză, acesta este azi estimat la 100.000, ceea ce înseamnă nu numai posibilitatea existenței unor comentarii derutante prin divergența lor, dar și un semn sigur că descoperirile lui Sigmund Freud, ca și ale discipolilor, revizionistilor, ori reformiștilor teoriei sale au un destin științific particular. O aproape fatală și multiplă dihotomie, variate conflicte ale lui Freud cu cei mai apropiați discipoli, deveniți „eretici” („și tu, fiul meu...”), exagerări, alături de rezerve și ezitări, o istorie pur și simplu complicată, apoi, dificultatea în sine a înțelegerii teoriei (numai Freud a creat peste 120 neologisme tehnice pentru „echiparea” doctrinei, după opinia unor contemporani fiindcă nu știa suficientă psihologie), astfel încât psihanaliza așteaptă pentru o mai limpede descifrare, un Champollion al său. „Introducere critică în psihanaliză” de Victor Săhleanu și Ion Popescu-Sibișiu (editura „Dacia” Cluj, 1972) reprezintă o scriere de necesitate pentru cei dornici să-și apropie psihanaliza, lărgindu-și orizontul cultural. Autorii „Introducerii critice...” sînt, cel puțin aparent, capabili de o promițătoare simbioză: primul, prin prezența publicistică și editorială demonstrând o excepțională amplitudine intelectuală, iar al doilea fiind unul din cei mai buni cunoscători de la noi ai psihanalizei. Cu precizarea că, într-un ipotetic clasament al lecturilor dificile, volumul în discuție poate ocupa locul întâi pe 1972, vom încerca să apreciem în ce măsură psihanaliza va deveni, în adevărata sa față datorită acestei cărți, mai apropiată cititorului autohton.

Un comentariu amplu ar putea subzista urmărind cu rigoare cum împlinesc autorii multele exigențe consemnate într-un „Cuvînt înainte”, de fapt un autentic program. Ceea ce de altfel vom și încerca, dar „o panoramă a direcțiilor de gândire „psihanalitice”, adică a acelor care pun accentul pe importanța inconștientului și pe însemnătatea nevrozelor (interpretate drept consecințe ale neacordării dintre acest „adînc” al nostru, mai greu de înțeles, și persoana aparentă, de suprafață, care nu reprezintă desigur totalitatea persoanei noastre” („Introducere critică...”, p. 8) incită la o diversitate de comentarii care pot fi limitate eventual doar de obsesia necesară a coerenței.

**O** intervenție semnată de Victor Săhleanu în „Lupta de clasă” nr.5, din mai, 1971 (cu aproximație, pe vremea cînd cei doi autori depuneau manuscrisul „Introducerii critice...” la editură) sub titlul „Psihanaliza: pro și contra” (p. 76—84) are același caracter programatic, susținînd în esență necesitatea abordării critice a psihanalizei deoarece „Cercetătorul marxist nu poate rămîne indiferent nici la aserțiunile psihanaliste, nici la ceea ce a însemnat și înseamnă psihanaliza în cadrul culturii secolului nostru și al mentalității curente”. Dacă vom alătura intenția exprimată în „Cuvîntul înainte” (op. cit., p. 6) de a face „o operă de informare, o operă critică de istoria culturii și a științei — și numai în măsură redusă, o expunere de specialitate psihologiei ori medicală” putem conchide că volumul a fost scris în primul rînd în perspectiva limpezirii mentalității comune: nu este greu de recunoscut confuzia, întreținută la nivelul publicului larg de frecvențarea în intenția informării a unor surse din cele mai discutabile și, în esență, de absența la noi a unei interpretări marxiste a psihanalizei în ansamblu. Gîndul accesibilității se exprimă, evident, întîi în reducerea masivă, în general fericită, a terminologiei speciale care minează de la început

orice contact (chiar în cazul medicilor și psihologilor!) cu psihanaliza. Totuși un glosar s-ar fi dovedit extrem de util, mai ales că nu era prea greu de actualizat antecedentul „Vocabular medico-psihologic (pentru termenii tehnici)” cuprins în cartea amintită a doctorului-docent Ion Popescu-Sibișiu. Altmînterî, cu toată renunțarea la unele „freudisme” mulți cititori care vor încerca altceva decît „moderna” lectură în diagonală, vor căuta zadarnic unii termenii în dicționare. Este drept, pentru o serie de cuvinte cheie dezlegarea se află în text, dar o carte cu un asemenea grad de dificultate trebuie completată la o eventuală reeditare un un glosar de termeni specializați. Nu este nici o contradicție între această constatare și aprecierea clarității unor capitole sau pagini. În materie de psihanaliză, însă, claritatea dinții trebuie să fie cea ideologică; este de fapt momentul esențial într-o judecată a lucrării. La noi însă, adesea cărțile științifice mai degrabă sînt semnificate, decît comentate critic. Nesperînd la o critică a cărții științifice care să egaleze în virtuți pe cea literară, sperăm însă ca prin inițiativa „Cronicii” să se cultive sistematic o asemenea critică, dacă nu pentru toate aparițiile reprezentative, cel puțin în cazul celor deschise unui public ceva mai larg decît clanurile hiperspecializate. După această divagație necesară, vom aprecia că adoptarea de către autori a metodologiei marxiste este evident exprimată atît în sensul descifrării rădăcinilor complexe doctrine psihanalitice, cît și al valorii sale metodologice, euristice și științifice în general. Primul capitol, intitulat „Premise biografice ale unei doctrine” pornind de la ideea că „între viața lui Freud și unele detalii ale operei sale (în ce privește problematica dar și interpretările) există relații semnificative” (p. 9), autorii reiau chiar amănunte (am zice, la modul... psihanalitic, deși nu știm dacă nașterea savantului, „la ora 6<sup>1/2</sup> seară”, are semnificație), evident sub influența lucrării lui Ernest Jones „The Life and Work of Sigmund Freud”, Basic Books, New-York, 1953, în trei volume. „Studiul acestei opere, mărturisesc autorii într-o notă de subsol (p. 233) a constituit punctul de plecare al monografiei de față”. Poate, uneori, în prea mare măsură. Opera respectivă nu este chiar necunoscută cititorului de la noi, din moment ce fragmente din ea au fost publicate în traducere chiar într-o revistă studențească sub titlul „Autopsia lui Freud” (prezentare și traducere de Ș. Tamburlîni, în revista „Aesculap”, anul IV, nr. 12—13, 1971, Tg. Mureș, pp. 12—14). Reținem din capitolul despre viața lui Freud aprecierea că acesta reprezintă un caz rar „de reușită științifică în domenii extrem de depărtate la prima vedere — cum sînt anatomia microscopică și psihologia” (p. 14) în mare măsură, însă, mai mult pe plan teoretic, pentru că în experiment profesorul vienez nu a obținut rezultate concludente. O idee convingătoare susținută este „schimbarea evolutivă de opinii” apreciată ca „o caracteristică însemnată a gîndirii științifice a lui Freud” (p. 31). Următorul capitol, intitulat „Spre o psihologie a adîncurilor” se concentrează îndeosebi asupra apariției celebrei „Traumdeutung”, în care Freud consideră visul cea mai importantă cale — via regia — spre cunoașterea inconștientului. Este subliniată, în aceste pagini, intenția lui Freud de a folosi în psihologie concepte deterministe. „Meritul lui Freud (...) este de a fi investigat clinic, empiric, inconștientul și de a fi stabilit, într-o primă aproximație, particularitățile sale funcționale, pe baza unei metodologii pînă la el, inexistentă” (p. 65). După o asemenea constatare fundamentală evaluarea critică a contribuțiilor lui Freud în capitolele următoare, chiar dacă (predestinată cititorului nespecializat, uneori dificil de urmărit) — este posibilă, categorisirea lui

Freud drept materialist-mecanicist fiind, în general, bine susținută. Opera savantului vienez, împreună cu discipolii și continuatorii săi „se înscrie într-o vastă mișcare de idei (medicală, științifică și filozofică) menită să ajungă la o fundamentare realistă a atitudinii față de problemele sexuale” (op. cit., p. 153). Această mișcare științifică de formulare deschisă și curajoasă a problematicii vieții sexuale, expresia sa pe plan epistemologic constînd în apariția sexologiei, este explicată prin „afirmarea capitalismului, dezvoltarea mișcărilor socialiste, devalorizarea credințelor religioase, reacția împotriva preceptelor morale inconsecvente sau ipocrite, individualismului, emanciparea femeii și numeroși alți factori” (op. cit., p. 153), pentru ca la finele capitolului „Avtaturile sexualității” cei doi autori, într-un continuu și dificil efort interpretativ să conchidă: „Integrată, dar amendată critic, sau mai curînd depășită (dar nu ocolită), opera lui Freud și a urmașilor săi este de o reală valoare pentru cunoașterea omului și chiar a omenescului din om” (op. cit., p. 170).

„Amendarea critică”, pentru a folosi expresia autorilor, trebuie să vizeze nu numai imixtiunea sexualității pînă la rangul de pansexualism în cele mai diverse domenii ale vieții umane, ci, așa cum mai limpede se exprima V. Săhleanu în articolul mai sus citat din „Lupta de clasă”; „În conceperea anistorică a relațiilor dintre ceea ce este biologic și ceea ce este social în om, se găsește una din marile greșeli metodologice ale multor psihanalizști, cu Freud în frunte”. Cu toate acestea, psihanaliza este și în consens „cu spiritul metodologic al marxismului, călăuzind cercetarea concretului în toată bogăția sa de aspecte contradictorii”. În același timp nu se poate afirma, însă, că orice investigație amănunțită a realului dobindește virtuți metodologice marxiste. Cititorul se convinge, e drept cu multe eforturi, de aceste adevăruri. Uneori textul este extrem de rezistent la tentativa de a înțelege, iar altelei chiar autorii au tendința alcătuirii unor neologisme. Cît de convingătoare? Rămîne, probabil, de văzut. Un capitol curajos se intitulează „O interpretare critică a culturii”, accentuîndu-se în special faptul că, depășind speranțele sale de tehnică utilitară și teorie clinică, Freud gîndea psihanaliza „o filozofie a vieții și a personalității, o concepție despre lume” postulînd printre altele „antiteza dintre persoana umană (gubernată de „principiul plăcerii”) și elementele civilizației”. Urmează comentarea unor opere esențiale ale lui Freud, dar și o trecere în revistă a cîtorva dintre criticile ce s-au adus interpretărilor critice ale lui S. Freud și psihanalizștilor în general. Deci o critică a criticii, fenomen derutant de frecvent în cazul de față. Din nou se remarcă faptul că „La un om de știință de talia lui Freud, inadmisibilă este mai ales nefolosirea științelor sociale moderne pentru calificarea unei interpretări critice a culturii” (op. cit., p. 193).

Afirmația lui Freud că „cercetările lui Marx asupra structurii economice a societății și asupra tuturor domeniilor vieții omenestă au cîștigat în timpul nostru o autoritate de necontestat” îi conduce pe autori la concluzia: „Freud se declară de acord cu principiile materialismului filozofic marxist” (op. cit., p. 193). Nu este oare prea mult?

Extrem de polimorfe, uneori sincretice, din motive de sinteză mai ales, sînt capitolele care se referă la marile didactice, precum și la discipoli, revizionizști, reformiști.

**C**apitolul „Destinul unui om și al unei doctrine” este premergător celui final, intitulat „În loc de concluzii”. Autorii speră în ultimele pagini că virtualii cititori vor aborda „cu mult spirit științific lumea vieții noastre subiective — și cu mai multă fermitate ideologică, teoriile și modelele privitoare la fenomenul uman”. (op. cit., p. 365). La capătul unei incursiuni dificile, urmare a efortului incomparabil mai de proporții depus de Victor Săhleanu și Ion Popescu-Sibișiu, cititorul este îndiscutabil inițiat în teritorii cu o istorie extrem de contorsionată și fără nici o îndoaială orientarea sperată se întîmplă. Mai rămîne, însă, ca la o viitoare ediție să se insiste mai mult asupra clarității; apoi, în text există multe greșeli (de tipar) care ar putea fi interpretate (psihanalitic). „Introducere critică...” mai stîrnește însă o limpede întrebare: Pe cînd o ediție critică din principalele opere ale lui Sigmund Freud, ca și ale tuturor psihanalizștilor mai reprezentativi? Marxismul, realitatea a demonstrat-o mereu, a permis prin consecvența sa metodologică, prin caracterul esențial ale dialecticii, o valorificare critică științifică a posterității spirituale din toate timpurile.

Valeriu RUSU

\*) Victor Săhleanu, Ion Popescu-Sibișiu: „Introducere critică în psihanaliză”, Editura „Dacia”, Cluj, 1972.

carti

I. ȘANDRU-V. BĂCĂUANU  
AL. UNGUREANU

## Județul Iași

(Ed. Academiei — 1972)

Scurta monografie geografică a județului Iași, recent apărută în colecția Județele patriei, inițiată de Institutul de Geografie al Academiei R.S. România, este pe cît de utilă masei largi de cititori, pe atît de importantă în cunoașterea realităților din acest colț de țară. Documentația bogată, — cartografică și fotografică, — ce însoțește textul, ușurează foarte mult înțelegerea conținutului științific. Merită o apreciere deosebită harta fizico-administrativă, în culori, a județului Iași, — la scara 1:200.000, — completată cu o schiță de hartă economică, adăugată la sfîrșitul lucrării, din care se desprinde clar atît diversitatea formelor de relief și localizarea geografică a tuturor centrelor locuite, cît și ponderea mare industrială pe care o are în etapa actuală orașul și județul Iași.

În prima parte a lucrării se face o prezentare succintă, dar temeinică, a elementelor fizico-geografice (relief, climă, hidrografie, vegetație, soluri, faună), în care se insistă în mod special asupra particularităților pe care le au diferitele unități și subunități ale reliefului, clima și hidrografia (riuri și iazuri), fiecare cu aspectul lor economic bine definit.

Din conținutul părții a doua reține atenția precizarea că în acest județ densitatea medie a populației (cca. 125 loc/kmp) este mare, județul Iași ocupînd locul al doilea pe țară (după jud. Prahova)

În progres evident este și creșterea procentului de populație urbană (peste 32 la sută din totalul populației). În viitorul apropiat, acest procent va înregistra o nouă treaptă, cînd pe lîngă actualele orașe (Iași, Pașcani, Hirleu și Tg. Frumos), vor mai putea fi incluse în categoria localităților urbane, — pe baza sistematizării și a dotărilor succesive pe care le vor primi, — și alte centre populate din județ, ca: Belcești, Bivolari, Cotnari, Lespezi, Mircești, Movileni, Podu-Iloaiei, Ruginosa, Răducaneni, Strunga, Scînteia, Șipote, Tîbănești și Vlădeni.

În ceea ce privește economia județului, este scos în evidență ritmul puternic de dezvoltare și diversificare a industriei, a eărei valoare globală era în anul 1970 de 22,3 ori mai mare ca în 1960, iar în 1975 va fi dublă față de 1970.

Marea majoritate a unităților industriale sînt de tip republi can, iar ponderea producției lor reprezintă aproape 91 la sută din valoarea întregii producții industriale a județului.

Între realizările noi din agricultură, se arată că suprafața terenurilor irigate a depășit 13.000 ha, iar pînă în anul 1975 vor mai intra în sistemul de culturi irigate încă 16.500 ha. În lunca Prutului și a Jiției au fost scoase de sub pericolul inundațiilor peste 16.500 ha teren agricol. S-au construit multe iazuri, dintre care unele, ca cel de pe valea pîriului Bahluieț, din apropiere de Podu-Iloaiei, se folosesc și ca sursă de apă pentru irigat culturile.

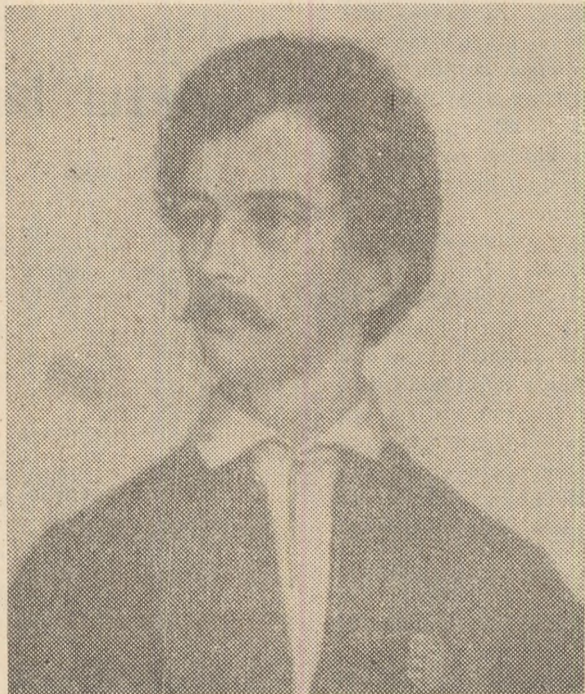
Județ cu veche tradiție în culturile viti-pomicole, acestea au luat o mare și sistematică extindere în anii orînduirii socialiste: peste 14.500 ha vii și cca. 10.000 ha de livezi organizate în cadrul I.A.S.-urilor și a C.A.P.-urilor, loc deosebit ocupînd podgoriile de la Cotnari și din jurul orașului Iași (Bucium, Copou, Sorogari).

Față de trecut, cînd accesul în acest județ era pe alocuri extrem de greu de realizat chiar cu mijloace de transport cu tracțiune animală, astăzi lungimea șoselelor modernizate (asfaltate) se apropie de 500 km, autobuzele de călători putînd ajunge în cîteva ore pînă în cele mai îndepărtate sate și țîrguri, — pe ori ce fel de vreme.

Lucrarea se încheie cu un capitol util tuturor locuitorilor de aici, ca și călătorilor de pretutîndea, intitulat: obiectivele turistice. Descrieri amănunțite, fotografii numeroase și o hartă bine documentată, dă cititorului puțința să constate marea bogăție de obiective turistice de ordin istoric, cultural, natural, industrial și agricol din acest județ.

Prof. I. GUGIUMAN





poezilor veacului al XIX-lea

Trufaș să nu cuteze nimeni  
De corzi a se apropia,  
C-o trudă grea se-mpovărează  
Cel care lira-n mini o ia.  
Durerea ta și bucuria-ți  
De știi doar să le pui în cint,  
Atunci de tine nu-i nevoie,  
De-o parte pune lemnul sfint.

Noi rătăcim prin pustă-asemeni  
Cu Moise și cu-al său popor,  
Le dase Domnul călăuză  
Un stîlp de foc în fața lor.  
In vremi mai noi, drept stîlpi de flăcări  
Poezii-s puși de Dumnezeu,

Spre a călăuzi poporul  
In drum spre Canaan, mereu.

Poeți de sînteți, cu poporul  
Pășiti prin apă și prin foc,  
Blestem celui ce-aruncă steagul  
Poporului și stă pe loc!  
Blestem celui ce plin de frică  
Sau lene, dă-napoi, ferit,  
Cînd luptă asudînd poporul,  
El lingă umbră s-a oprit.

Prorocii mincinoși, cu ură,  
Vestesc că drumul l-am slîrșit  
Și am putea să stăm, c-aicea-i  
Pămîntul cel făgăduit.  
Minciună, aprigă minciună!  
Nu milioane chinuiesc  
Flăminzi și însetați, sub soare,  
Pe tot întinsul pămîntesc?

Cînd fiecare-o lua din coșul  
Belșugului cît o să vrea.  
Și cînd la a dreptății masă  
Decopotivă va șede,  
Cînd fiecare geam de raza  
Învățăturii-o fi pătruns,  
Atunci să ne oprim vom spune,  
Că-n Canaan am și ajuns.

Dar pîn-atunci? Odihnă nu e  
Și lupta pururi să se dea,  
N-o să plătească viața poate  
Nimic pe-atita trudă grea,  
Dar moartea ne va-nchide ochii  
Cu un sărut sfios și blînd  
Cu un șiaș de flori pe-o pernă  
De-atlaz ne-or pune la comînd

prorocie

Spu, mamă, că o mină sfîntă  
Ne zugrăvește-al nopții vis,  
Că somnul este pentru suflet  
Un geam spre viitor deschis?

Un vis avui azi-noapte, mamă,  
Mi-l tălmăcești tu lămurit?  
Aripi aveam și-am mers cu ele  
Prin ceruri pînă-n nesfîrșit.

„Copile tu, iubite suflet,  
Al vieții mele licăr sfînt,  
Fii vesel că-ți menește Domnul  
O viață lungă pe pămînt”.

Copilul crește... Tinerețea  
Fierbîntea-i inimă-a aprins,  
El cîntecelor și-o închină  
Cînd fierbe singele-i încins.

Și mîna lui luă o liră,  
Simțurile în ea și-a pus,  
Pe aripile lor de cîntec  
Ca pasărea se-avintă sus.

Vrăjitu-i cînt la cer se suie,  
Desprinde a mării stea,  
Cunună-și face din luceferi  
Pe fruntea-i de poet să stea.

Dar miera cîntului - venin e,  
El lirei sale-i hărăzi  
Și inimă și flori din suflet  
Și orice floare e o zi.

E prada focului din suflet  
Poetul, foc în iad schimbat,  
Din pomul vieții doar o creangă  
Il ține de pămînt legat.

Pe pat de moarte, iată-l, zace  
El, pruncul veșnicului dor  
Și-aude mama-n deznădejde  
Grăind cu glas tremurător:

„O, moarte, nu mi-l lua din brațe!  
Băiatul drag să nu mi-l iei,  
Trai lung îi prezisese Domnul,  
Ori n-au nici visele temei?...”.

Ba visele nu mint, măicuță,  
Chiar de se-nchid și ochii-mi reci,  
Slăvit e-al fiului tău nume  
Trăiește, mamă, azi și-n veci!

În românește de N. I. PINTILIE

Byron izbucnește în poezia europeană a începutului de secol al XIX-lea, spărgînd tiparele unui lirism care părea pierdut în apele calme și monotone ale sentimentalismului. Imensa influență byroniană asupra romantismului european se explică numai prin conlucrarea a doi factori: opera sa, ca fapt artistic ce venea să declanșeze virtualități de spirit deja existente în epocă și faima unui destin ieșit din tiparele comune.

Dacă preluăm dihotomia operată de Blaga în cadrul noțiunii de influență, a-nume influență modelatoare și catalizatoare, putem afirma că influența byroniană se manifestă — în funcție de condiții și personalități diferite — sub acest dublu aspect. Pentru unii dintre romanticii europeni Byron a fost un model, impunînd necesitatea: „Fii ca mine!”. Este cazul unei părți din activitatea și opera lui Musset (supranumit „mademoiselle Byron”) sau al lui Espronceda (care își pastșa prea de-aproape maestrul încît oricine era întrebare dacă-l agreează pe Espronceda — putea să răspundă că-l citește pe Byron în original...”). În cazul lui Pușkin, Mickiewicz și — mai ales — al lui Lermontov, influența byroniană este la început una modelatoare, trecînd — odată cu maturizarea uneltor artistului — spre o acțiune catalizatoare.

Mai concis exprimate, tipologiile byroniene pot fi reduse la trei mari tipuri universale: titanismul, geniul, îngerul căzut (luciferismul), evident, fiecare dintre acestea avînd interferențe sensibile cu satanismul, demonismul, faustianismul etc.

Pînă la personajul de atitudine titanică, seria evolutivă a lui Childe Harold ar fi următoarea: Childe Harold — Ghiaurul — Corsarul — Lara. Seducția tipului de personaj demonic s-a manifestat în aproape toate variantele naționale ale romantismului, care atestă fiecare — cu deosebiri mai mari sau mai mici — sigiliul byronian. Adam Mickiewicz își schițează personajul Konrad Wallenrod din poemul dramatic „Străbunii” avînd în minte eroul byronian. Numai că poetul polonez aduce modificări prototipului: Konrad, revoltatul lucid, purtător al durerii colective, este dublat de Gustav, reprezentînd durerea individuală, rătăcită. Konrad depășește eroul byronian prin patos și atitudine prometeică. Figura lui Konrad va reapare, pe un plan mai realist de astă dată, în „Pan Tadeusz” în figura călugărului Bernardin Robak. Mickiewicz știe să-și plaseze eroul, de tip incontestabil byronian, într-o intrigă și o țesătură lirică mult mai complexă. Aceste noi valențe, adăugate atitudinii byroniene, provin din matca folclorică, pe care Mickiewicz o pătrunsese adînc.

Mai byronian încă ne apare celălalt mare reprezentant al romantismului polonez: Iuliusz Slowacki. Mai aplecat spre experiența formală, avînd nostalgia purității muzicale a frazei poetice, aflat ca destin literar, aproape mereu în umbra lui Mickiewicz, Slowacki se apropie mai mult de sensibilitatea byroniană. S-a observat că eroii săi sînt frămîntați sufletește, aducînd în jur nu numai blazare dar și adierile unui fatum, asemenea tragediilor antice.

Tema titanică parcurge la Byron un drum care, analizat, ne trimite la lecturile copilăriei din „Moartea lui Abel” de Gessner ca și la personajul miltonian. Mutația Manfred—Lucifer a însemnat ri-

este mai apropiată între Lermontov și Eminescu, decît între amîndoi și Byron. „Demonul” lermontovian își păstrează dualitatea maniheistă, neputința izbăvirii fiindu-i adusă tocmai de triumful feței supuse lui Thanatos, duhul morții. Hiperion și Cătălina simbolizează aceeași imposibilitate a unirii celor două destine prin iubire, dar Eminescu opune finalului lermontovian alît de ortodox în spirit, un final al conștiinței lui „vanitas vanitatum”. Nu sînt deosebiri numai de fabulație, ci și de structuri lirice și — mai ales — de viziune filozofică. Contradicția byroniană, aceea rigiditate a situațiilor, ce duce la un conflict fără ieșire, este ocolită de Eminescu. Exemplul clasic îl constituie

pectivă cosmică, în același spirit dualist byronian, și-au găsit expresia artistică în „Sfîrșitul Satanei” sau în vasta „Legendă a veacurilor”. Este incontestabil faptul că puternica personalitate a lui Hugo a parcurs, ca — de altfel — aproape toți reprezentanții romantismului european, o etapă inițială a byronismului. Era epoca reînvierii cultului pentru Shakespeare, a marii bătălii romantice în teatru. Era vremea cînd revolta byroniană avea ecou în incendiarele „Châtiments”. Dar geniul lui Hugo a refuzat modelul byronian, considerat oarecum monocord. Trebuie să ținem cont de un fapt de maximă importanță: influența byroniană pe continent a însemnat uneori doar o potențare a unui sistem de idei și sentimente preexistente.

Uimitoarea audiență europeană a romantismului englez se datorează, credem, în primul rînd perfecte corespondențe a personalității umane byroniene cu opera ca atare. Epoca era pregătită să primească mesajul lui Byron, conlucrînd în acest sens alît evenimentele social-istorice cît și climatul filozofico-estetic. Omul problematic al începutului de secol XIX se găsea dintr-odată față în față cu o realitate ostilă. Noua dimensiune a timpului istoric și interior cerea spiritului reflexiv o întoarcere asupra sa și asupra lumii. Imaginația este ridicată la nivelul unui instrument de cunoaștere, sondînd spații altă dată interzise rațiunii apolinice.

Perspectiva cosmică, patosul revoltei, tragismul solitudinii și al îndoielii, dat și de o neînfîrțată aspirație către libertate și împlinire — iată ce a adus Byron drept însemne ale sale în romantismul european.

Byron, a reprezentat mai mult decît o modă trecătoare în spiritualitatea epocii. A fost, parafrazînd inscripția dedicată lui Shelley, conștiința conștiințelor, sfinția ce a trezit pe mulți din greul somn dogmatic al secolului luminilor.

În contextul poeziei romantice, byronismul a fost, fără îndoială, un filon de importanță majoră, disponibil în egală măsură inovațiilor ca și continuărilor fructuoase.

Inițiativa Editurii „Junimea” din Iași, care a publicat recent un volum de traduceri, este, în virtutea acestor date, un act de dreptate. Versiunile românești existente pînă la această oră sînt cu totul insuficiente pentru crearea unei imagini judicioase asupra operei byroniene. Cartea publicată acum (în traducerea nuanțată și exactă a lui Șt. Avădanei și Al. Pascu) este, sperăm, un început ce se cere continuat.

Neonila NEGURĂ

BYRONISMUL,  
FENOMEN EUROPEAN

dicarea conștiinței artistice byroniene la cea mai deplină maturitate. Lucifer mai păstrează încă o ciudată rigiditate, chiar la întîlnirea sa cu Cain. Cain crede că Lucifer îi va da adevărul, supremul adevăr. Dar acesta este moartea. Fratricidul comis nu-i va deschide porțile adevărului și Cain va rămîne pe veci cu stigmatul, plecînd la „răsărit de rai” să-și poarte destinul neînteles. Dincolo de orice surse maniheiste, pe care Byron le-a negat, tema este universală.

„Demonul” lui Lermontov nu reprezintă neapărat o influență byroniană sigură. Mai mult decît Pușkin, Lermontov a avut de luptat cu tirania maestrului care i-a deschis porțile marii poezii. Byron va reveni ca o obsesie în paginile jurnalului, dar — după 1831 — Lermontov își găsisse sunetul propriu. Peciorin, alături de personajele dramaturgiei lermontoviene, se află în aceeași galerie tipologică byroniană. „Demonul” lermontovian se înscrie în istoria literaturii universale alături de „Luceafărul” eminescian, „Eloa” al lui Vigny, „Tragedia omului” a lui Madách, Luciferimul poetului rus avea adînci rădăcini naționale, de aici și rezolvarea diferită pe care o dă conflictului. Poemul a fost conceput sub influența tipologiei byroniene, dar este finisat într-un moment cînd Lermontov, ca și Pușkin, nu mai simțea influența modelului, ci îl admira ca pe un spiritus rector al sensibilității europene. Legătura

soluțiile date de cei doi poeți în „Luceafărul” și „Manfred” sau „Cain”. Byron nu putea găsi structural drumul spre armonie, el osîndindu-și eroul să-și poarte suferința la nesfîrșit. Același conflict, pe teren eminescian are o finalitate cuprinsă în dualismul specific structurii eminesciene: tensiunea dintre revolta titanică și renunțare. Conflictul va fi subordonat teoriei geniului, cu alte rădăcini ideatice și cu alte motivări estetice și etice. Revolta titanului byronian este o revoltă rece, fără iubire, cu înspăimîntătoare țîșniri de lavă înghețată. Luciferul byronian a impresionat sensibilitatea epocii tocmai prin această atitudine iconoclastă, de sfidare a tuturor puterilor. Mickiewicz, în spiritul tradiției folclorice, dă un scop precis revoltei lui Konrad: acela al mesianismului național. Lermontov menține dualitatea structurală demonică, fiind, într-un fel, mai aproape de tipologia romantică. Decepția sa amară, demonul său învins de sine însuși, anunțau deja vacuitatea speranțelor din „Un erou al timpului nostru”. Eminescu, mai mult decît oricare romantic european, adîncește perspectiva cuprinderii lirico-filozofice a temei titanice, însoțind-o de o a doua mare temă generoasă a romantismului: soarta geniului.

Franța a primit resurrecția romantică pe baricade ca, de altfel, majoritatea țărilor europene. Uluitoarea putere de creație mitică a lui V. Hugo, neconținută pers-



**HENRI CHARRIÈRE**

## Primii pași ai libertății

Intr-o dimineață de august 1944, porțile temniței se deschid în fața lui Henri Charrière. Astfel începe BANCO — continuarea lui PAPILLON, — volum masiv de peste patru sute de pagini, apărut de curind la editura Robert Laffont din Paris, în care fostul ocnaș ne istorisește aventurile-i de după eliberare, la capătul cărora avea să devină, așa cum se știe, autor de celebritate mondială.

Oferim cititorilor noștri, în traducere, primele două pagini din BANCO.

— Noroc, Frances\*! Din acest moment sînteți liberi. Adios! Și, după ce ne-a făcut cu mîna un gest de rămas bun, ofițerul temniței El Dorado ne întoarce spatele.

Nu-i tocmai simplu să părăsești așa lanțurile, pe care le-ai ținut după tine treisprezece ani... Cu picolino la brațul meu, facem cîțiva pași pe panta care, de la malul fluviului unde am fost lăsați de ofițer, urcă spre satul El Dorado... Chiar și acum, în bătrîna mea casă din Spania, în anul 1971, în noaptea de 18 august precis, mă revăd cu o exactitate de necrezut pe drumeagul în pantă, și nu numai că vocea ofițerului îmi răsună în urechi în același chip grav și limpede, dar fac același gest de acum douăzeci și șapte de ani: întorc capul.

E miezul nopții, afară e întuneric... Ei bine, nu! Pentru mine, pentru mine singur, soarele strălucește, e ora zece dimineața și sînt pe cale de a privi cei mai zdraveni umeri, cei mai zdrăvăni spate pe care l-am văzut vreodată: acela al temnicerului care se îndepărtează și simbolizează astfel sfîrșitul supravegherii care, zile, nopți, minute, secunde, n-a înecat de treisprezece ani să se exercite asupra mea.

O ultimă privire către fluviu, o ultimă privire, pe deasupra umerilor temnicerului, către ocna venezueleană situată pe insula din mijlocul fluviului, o ultimă privire către oribilul trecut care a durat treisprezece ani, în care am fost călcat în picioare, înjosit, strivit.

Repede, pe fluviu, în vîlul de aburi care se înalță din apa supraîncălzită de soarele tropicelor, imagini au aerul de-a voi să se închege, pentru a-mi revedea, ca pe un ecran, drumul parcurs... Refuz de-a asista la prezentarea acestui film, îl înhăț pe picolino de braț, întorcînd spatele străniei pînze, și cu un pas vioi îl trag după mine, după ce mi-am scuturat umerii pentru a mă debarasa definitiv de mocirla trecutului... Libertatea? Dar unde? Într-un capăt de lume, în inima platourilor Guyanei venezueleze, într-un cătun împîlnit în cea mai exuberantă pădure virgină care se poate închipui...

Cînd terminăm urcușul, înainte de-a apuca pe platoul pe care începe satul El Dorado, ne oprim o clipă, pentru ca apoi, încet, încet, să ne continuăm drumul... Îl aud pe picolino respirînd și, ca și el, respir adînc, trăgînd aerul în fundul pămînilor pentru a-l da afară lent, ca și cum mi-ar fi teamă de-a trăi prea repede aceste momente minunate, primele ale libertății.

Marele platou se deschide în fața noastră, avînd, la dreapta și la stînga, căsuțele sale foarte curate, foarte înflorite.

Ținci ne-au zărit, știu de unde venim. Fără o atitudine ostilă, dimpotrivă drăguți, se apropie și merg în tăcere alături de noi. Par a înțelege seriozitatea momentului și o respectă.

Chiar în fața primei case, o negresă voinică vinde cafea și prăjituri de porumb, *arepas*, pe o măsuță de lemn.

— Bună ziua, doamnă.

— *Buenos dias, Hombres.*

— Două cafele, vă rog.

— *Si, Senores.*

Și buna negresă ne servește două delicioase cafele, pe care noi le sorbim în picioare, căci nu există scaune.

— Cit vă datorăm?

— Nimic.

— Cum așa?

— Îmi face plăcere să vă ofer prima cafea a libertății.

Versiune românească de Ionel BANDRABUR

\*) Francezi (în text în limba spaniolă).

Într-un amplu eseu, citat adesea ca lucrare de referință de adepții educației active și ai pedagogiei prospective, Robert Dottrens stabilește aliniamentele instituției specializate în formația profesională sau cultural-artistică prin analogie cu întreprinderea productivă. Evident, absolutizarea unei asemenea mișcări de translație și căutarea de identități depline poate determina construirea unor modele deformate. Căci deși au devenit larg răspîndiți termeni ca **tehnologie didactică**, **producția**, **productivitatea și randamentul educației**, există o esențială deosebire calitativă — **materialul uman** care înseamnă personalitate distinctă, creativitate, capacitate de autoeducare, deci cu totul altfel de condiționări în prelucrare decît materia inertă.

Analiza rămîne însă foarte utilă pentru delimitarea unor stadii și sfere noționale. Ne vom circumscrie parametrilor definitorii ai transferului de valori pe traseul **concepție — experiment — stație-pilot — practică generalizată**.

Marele avantaj al promotorilor acțiunii cultural-educative de masă în noile condiții istorico-sociale ale socialismului îl constituie faptul că politica și strategia culturală fac parte integrantă din ansamblul politicii promovate de partid și de stat. Corolar important — cercetătorul fenomenului educațional și cultural construiește pe temelia unui sistem de concepție și legități fundamentate pe știința marxistă, poate corela evoluția conținutului și formelor educației culturale cu ansamblul dezvoltării în perspectivă a construcției socialiste. Sînt necesare, categoric, cîteva cercetări fundamentale pentru elucidarea problematicii referitoare la educația permanentă — conținut, sistem, structură, principiile legitățile proprii indicațiile psihopedagogice ale educației adulților etc.

Prevalează însă ca număr și, în unele cazuri, prin scadența priorității, cercetările cu caracter aplicativ. În cazul acestora elaborarea fiecărei noi ipoteze de lucru solicită, în mod necesar, realizarea și validarea în practică a unui model experimental. Între modalitățile experimentării unui nou procedeu sau proces tehnologic în aria producției și experimentul în procesul educației culturale apar diferențieri nete: în cazul producției de bunuri materiale cercetarea aplicativă dispune de un laborator neinclus în circuitul propriu-zis al producției, în timp ce laboratorul de investigație al procesului de difuziune culturală nu poate fi decît o unitate ce rămîne în circuitul instituțiilor de cultură existente, adresîndu-se unor colective umane ce fac parte din masa consumatorilor de valori culturale. De aici gradul sporit de responsabilitate al experimentatorului în cultură, necesitatea studiului intens și al validării rapide, căci întîrzierile pe trasee nedorite pot aduce daune serioase stării de cultură a unei grupări omenești.

Ce factori pot îndeobște declanșa un experiment?

1. Sesizarea unor tendințe și cerințe manifeste ale unei anumite grupări sau categorii de beneficiari ai culturii, concretizată într-o structură sau formă specifică. Un exemplu privind modul cum ia naștere asemenea structură: impulsul impresionant spre crearea de asociații culturale sătești pe meleagurile argeșene, care a determinat concentrarea unui mare număr de animatori de cultură, avînd puternice legături sentimentale cu locurile natale. Implicarea într-o asemenea perspectivă a cercetătorului, a promotorului educației culturale se referă la direcționarea și concretizarea condițiilor favorizate în acțiuni pe deplin realizabile prin intermediul liderilor de opinie existenți, acțiuni capabile să mențină ridicat entuziasmul inițial, orientîndu-l spre finalități majore.

În mod similar se prezintă lucrurile și în cazul promovării preferențiale a unui anumit gen de activitate — cerc pentru cultivarea tradiției folclorice locale, un nou ciclu de expuneri în cadrul universității populare, antrenarea unei largi participări pe fondul educației patriotice active, în scopul constituirii fondului muzeistic local, constituirea cercului cineaștilor amatori sau chiar (cazul concret al unei case de cultură bucureștene) crearea unui ansamblu simfonic și de operă. Mentorului cultural i se cere de astă dată să studieze condiționările și capacitățile reale de materializare a for-

educația permanentă

## „Producția“ instituției de cultură

### CERCETAREA ȘI EXPERIMENTUL

mei propuse, integrarea și articularea ei în structura existentă pentru asigurarea unui ansamblu multivalent și perfect compensat. (Experimentele culturale și educative axate pe structuri monovalente s-au soldat cu eșecuri).

În sfîrșit, cercetătorul are un cuvînt greu de rostit în raport cu proiectele vizînd așa numitele forme **indezirabil** **posibile**, adică a formelor care deși răspund unui deosebit interes de grup nu se pot constitui ca nucleu central al unei structuri cultural-educative, fiind **lipsite de valori** capabile să influențeze profund conștiințele; o asemenea situație poate genera, de pildă, absolutizarea sau promovarea pe prim plan a unor acțiuni cu finalități exclusive de divertisment.

2. Conceperea — pe baza studiilor psihosociologice complexe, a cunoașterii stării de cultură, a motivației și centrelor de interes specifice unor colective sau categorii de beneficiari ai acțiunii cultural-educative — de structuri și modele de acțiune inedite prin conținut sau formă (de obicei prin ambele). Determinată în eficiența unor asemenea structuri sau acțiuni este capacitatea lor de a veni în întîmpinarea tendințelor actuale și de perspectivă privind educarea multilaterală și echilibrată de personalități creatoare, cu capacități de adaptare la un cadru social, cultural și științifico-tehnic în continuă mutație. Dat fiind repertoriul redus existent, în prezent, pe plan internațional (unele studii recent apărute în străinătate evidențiază că în domeniul varietății formelor de educație a adulților avem mai multă experiență de cedat decît de preluat) rolul primordial îl au azi imaginația cercetătorului și adaptarea unei metodologii viitorologi-

ce ca, de pildă, construirea de modele simulatorii, de scenarii predicative, aplicarea anchetelor Delphi\* sau a metodei „asaltului creierului” — brainstorming. Cîte avantaje evidente ar oferi găsirea unei forme adecvate pentru discutarea în mediul rural a sistematizării arhitecturale și urbanizării și raportului acestei acțiuni cu menținerea tradițiilor arhitectonice, artistice și artizanale ale regiunii?

3. Elaborarea didacticii educației adulților, construită pe principii ce valorifică trăsăturile psihice și sociale ale subiectului educat (valoarea experienței de viață, modificarea raportului între memorie și capacitatea de concepere abstractizată, modele depășite dar adînc înrădăcinate). O a doua direcție de cercetare experimentală în cadrul acestei grupe o constituie aplicarea în didactica adulților a mijloacelor tehnice audiovizuale moderne și înlocuirea metodologiei tradiționale cu un ansamblu de tehnologii educaționale. În sfîrșit, a treia direcție — corelarea formelor instituționale ale educației adulților cu mass-media pusă în slujba educației, în special televiziunea educativă.

Care este mecanismul trecerii de la validarea experimentelor la practica generalizată? Răspunsul este implicat unei dezbateri despre rolul real și valoarea stației-pilot în educația culturală de masă, dezbateri careia îi vom consacra următoarele însemnări din cadrul acestei rubrici.

MIRCEA HERIVAN

\* Ne gîndim la confruntarea de idei, pe o temă dată, într-una sau mai multe runde, a unei echipe complexe de specialiști în educație.



N. MILORD :

„Flori“



I zvorit „din dorința de a veni în ajutorul candidaților la concursul de admitere în licee și școli profesionale“ (p.), *Indreptarul de limbă și literatură română* al profesorilor Augustin și Dorina Macarie nu poate emite această pretenție nici măcar în parte. Iar dacă ne-a mirat apariția unei astfel de lucrări — sîntem curioși dacă redactorul Anghelache Valentin măcar a citit-o — continuarea de tiraj pentru 1972, revizuită și completată — căci de aceasta ne ocupăm — ne uimește la culme.

Conceput în două capitole, *Literatura română și Limba română*, ambele precedate de „cîteva îndrumări privind problemele ce le ridică“ respectivele științe, *Indreptarul* epuizează întreaga programă pentru admiterea în învățămîntul postgeneral, mai puțin ortografia și punctuația pentru care se dă bibliografie. Nimic rău în aceasta. Dar cum sînt făcute analizele? Tributari metodicele mai vechi autorii rup de la început conținutul de formă, oferind elevilor un „tablou — schemă“ (noi îl numim șablon) de analiză care, deși, cred autorii, „depășește cunoștințele actuale ale candidaților“ (p. 9), va fi orientativ pentru profesorii Macarie în analizele ce urmează. Rezultatul este penibil. Orice „încheiere“ este o înșiruire a mijloacelor artistice: „Sub raportul versificației observăm măsura de 5—6 silabe a versului, ritmul trohaic și rima, de obicei, împerecheată“ (*Miorița*, p. 49); „Din punct de vedere artistic, reținem îmbinarea judicioasă a modurilor de exprimare și întrebuintarea (sic!) nuanțată a epitetelor“ („*Străinul* de Titus Popovici, p. 152). Din nefericire nu am găsit vreo excepție.

Deși în sfaturile pe care le dau candidaților, profesorii Macarie nu uită să amintească de calitățile stilului, totuși ei oferă adevărate modele de felul cum ar trebui construită o frază: „Indrăgostit de natură, pe care a cîntat-o în multe poezii (*Freamăt de codru, Somnoroase pășărele, Revedere, Ce te legeni, Călin — file din poveste* și altele), poezia *Lacul* — exemplu de armonie și muzicalitate — aduce în prim plan, cu gingășie, codrul, nufierii, luna“ (p. 67); „Irina Onișor este caracterizată de autor pe calea evocării“ (p. 169) etc.

Adeseori autorii se lansează în explicații hazardate. „Sen-sururile pline de poezie ale unor

## CURIER

# Observații la un îndreptar\*

cuvinte“ sînt remarcate astfel: „... lacul cutremură și nu scutură nici nu zgîlție barca, pentru că numai astfel fiorul romantic al iubirii ne poate fi discret sugerat, barca este mică și nu mare, ca să nu tulbure muzica naturii, fata urmează să răsără din trestii și nu să-și facă loc, pentru a ni se sugera palatele de cleștar de sub oglinda apelor“ (p. 68); sau: „punctele de suspensie (din titlul schiței lui Caragiale *D-l Goe...*, n. n.) sînt de natură să ne atragă atenția asupra domnului Goe — devenit simbol al copiilor greșit educați“ (p. 79).

De ce „Gr. Alexandrescu este cel mai important fabulist al literaturii române din secolul al XIX-lea?“ Acest loc în istoria noastră literară se datorează nu numai talentului, ci și faptului că specia era cultivată în epocă și împrejurării că, trăind într-o societate în care nu putea să arate „fără sfială toate cîte socotesc“, pentru a-și exprima, fie și indirect, părerile, apcelează la alegoric, servindu-se de animale, întrucît: (urmează patru versuri din *Epistola D.I.V.*, n. n. — p. 38).

Înăbușiți uneori de emoție, autorii *Indreptarului* își reduc explicațiile la o simplă exclamație care nu spune nimic elevului: „Cîtă putere de sugere și pulsație de viață există în versul: „Și abia plecă bătrînul... Ce mai freamăt, ce mai zbulcum!“ (p. 61); sau „Cîtă artă în folosirea epitetului!“ ... (p. 62).

Din neglijență sau din neînțelegere, unele noțiuni sînt astfel folosite încît pot produce confuzii. Interogație retorică s-ar părea că este orice întrebare (p. 39, 65), iar intuit înseamnă privit (p. 57). Prin cuvînt vechi orice elev ar fi dispus să înțeleagă învechit; în acest caz, atît *beteală* (neogr.) cît și *plăd* (lat.), folosite și astăzi în limba noastră, nu erau arhaisme pe vremea lui Odobescu.

Tot din neglijență par a se fi strecurat majoritatea crorilor din capitolul al doilea, *Limba română*: scheme greșite (textele 27, p. 303 și 33, p. 310), delimitări inexacte a propozițiilor („Fata<sup>1/</sup>, care cînta la pian<sup>2/</sup>, cu însușirea<sup>1/</sup> pe care o au femeile<sup>3/</sup> de a vedea<sup>1/</sup> fără să privească<sup>4/</sup> observase pe tînărul cu ochelari<sup>1/</sup>... — p. 317); *încet-încet*, cred autorii *Indreptarului* a cărui „parte de gramatică poate fi consultată cu folos și de cei ce se îndreaptă spre școlile postliceale sau spre facultățile de profil la care concursul prevede probă la limba română (p. 3), este locuțiune adverbială.

În ultimii ani Editura didactică și pedagogică a publicat numeroase culegeri de analize sintactice și morfologice adresate elevilor școlilor generale și nu credem că era cazul să li se sporească numărul cu încă unul nedistins valoric. Mai mult, înșiși autorii subliniază că „Începînd din anul 1971, sesiunea din vară, pornindu-se de la ideea că rolul principal al studierii gramaticii este de a-i deprinde pe elevi să se exprime corect, oral și în scris, subiectul de gramatică a fost diferit de cele date în anii trecuți: s-a dat un text și s-a cerut candidaților să explice folosirea semnelor de punctuație și de ortografie“ (p. 185). Ori dacă profesorii Macarie sînt conștienți de utilitatea unui îndreptar ortografic și ortoepic cu exerciții aplicative, de ce analizează inutil, sintactic și morfologic, nenumărate texte?

Potrivit exigențelor arătate și cu alte ocazii, așteptăm de la Editura didactică și pedagogică lucrări ajutătoare procesului de învățămînt, la un înalt nivel științific, potrivit cerințelor actuale.

### Prof. Puiu GHEORGHE

\* Macarie Augustin și Macarie Dorina, *Indreptar. Limba și literatura română*. Pentru concursul de admitere în licee și școli profesionale, E.D.P., Buc. 1972.

## NOI ȘI GRIPA ENGLEZĂ

De astă dată e engleză. După ce a fost spaniolă, apoi asiatică, gripa face ravagii sub egidă londoneză. Drumul e destul de lung, deoarece a fost semnalată pentru prima dată în 1971 în Indii, de unde a trecut în Australia, apoi în Malaezia și mai ales în Singapore. Vechiul vaccin realizat împotriva gripei de Hong-Kong are o eficacitate redusă în fața noului virus. Dar în Londra, unde a descins noul inamic, a și fost fabricat vaccinul. Problema e dacă epidemia va fi serioasă. Nu se poate prevedea, afirmă medicii acum citeva luni. Acum, se pare că problema începe a fi serioasă. De aceea, vom începe cu o constatare sigură: epidemiile de gripă nu se produc decît în cursul perioadelor umede și nefriguroase.

### Cum o putem preveni?

În primul rînd, urmînd un regim cu vitamina C, șansele de a fi gripat se diminuează cu 45 la sută. Șe știe că această vitamină se găsește în fructe, pește și la urma urmei — în comprimate la farmacie. Există însă un inconvenient: vitamina C accelerează fabricarea globulelor roșii din singe, deci în cazul că totuși luăm gripa, ea va provoca o febră mai violentă decît fără vitamină.

### Cum se procedează în caz de boală?

Minimum 5 zile internare la domiciliu, spre a evita complicațiile pulmonare și obosela post-gripală.

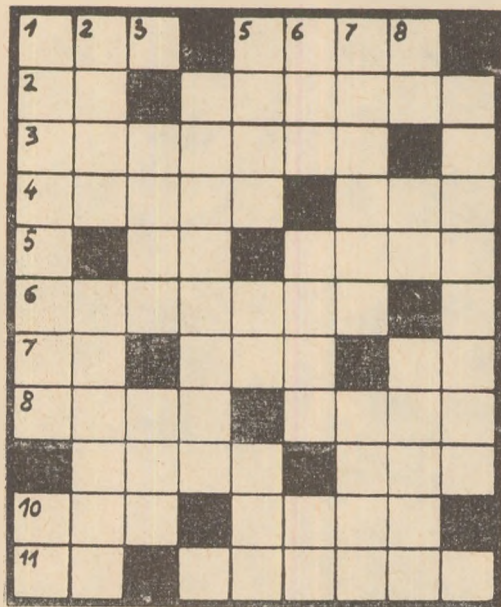
Nu dormiți cu nimeni în pat. Cei din jur, exceptînd bolnavii de stomac, să ia preventiv chinină și vitamina C. Dacă aveți încălzire centrală, umeziți mult aerul. Beți mult lichid (ceai, oranjadă, suc de fructe, suc de bulion etc.). Nu luați medicamente pentru tăierea febrei, ea fiind un mijloc de apărare a organismului. Dacă nu suferiți de stomac și nu urmați un tratament de anticoagulare, luați 3—4 comprimate de aspirină pe zi. Nu opriți tusea, ea ajută expectorația. Evitați locurile aglomerate (cinema, autobuze etc.). Dacă cineva tușește în fața dvs. închideți ochii. Ei sînt poarta cea mai propice pentru pătrunderea microbului. Nu luați sistematic antibiotice, vî slăbesc rezistența organismului.

### Ce complicații pot surveni?

În general, se afirmă că nu atît gripa e periculoasă cît complicațiile pe care le dă. În privința aceasta, corpul omenesc are 11 puncte fragile:

1. — Capul, datorită sinuzitelor, migrenei, chiar meningitei.
  2. — Nasul, prin sinuzită. Dezinfecție repetată, băuturi calde, picături, inhalatii, gargare.
  3. — Urechile, prin otite externă și internă, mai ales la copii. Stați la căldură, dezinfecție, inhalatii.
  4. — Gîtul prin angină și laringită.
  5. — Plămîni, prin abcese pulmonare, pleurezie, pneumonie, redescindere de tuberculoză veche. Nu fumați, beți ceaiuri calde.
  6. — Inima, datorită palpitățiilor, asfiriei, sincopelor. Evitați orice efort, nu faceți excese alimentare.
  7. — Ficatul, ce dă hepatite, icter. Regim alimentar moderat, nu faceți abuz de medicamente.
  8. — Rinichii — cistită, insuficiență renală. Mîncarea ceva mai puțin sărată, multă apă minerală și ceaiuri. Evitați sulfamidele.
  9. — Intestinele — diaree, dezinterie. Evitați iritantele în alimentație. Mîncăți orez, piureu de cartofi, morcovi.
  11. — Coloana vertebrală — reumatisme. Cel mai bun calmant rămîne aspirina.
- În încheiere, înșirînd aceste prescripții generale, medicul care le-a întocmit vî urează să nu aveți nevoie. Dacă, totuși, vî vizitează „domnul de la Londra“ primiți-l neapărat acasă la dvs. și comunicați i că va asista la întrevvedere și medicul de la circumscripția sanitară. Astfel, totul va decurge normal.

(După „Paris—Match“)



## ANIVERSĂRI 1973

ORIZONTAL: 1. 1973 (pl.) — Compozitor austriac, cunoscut prin creația sa de opere (n. 1873); 2. Notă... — Imre, poet și publicist ungar, renumit prin poemul dramatic „Tragedia omului“ (n. 1823); 3. Energeticianul Dimitrie Leonida (n. 1883) sau constructorul A. G. Eiffel (m. 1923); 4. Poet

român de la moartea căruia se împlinesc 6 decenii — Cămin!; 5. O! — Urcat; 6. Scriitor clasic român de la a cărui naștere sărbătorim în această lună 125 de ani; 7. Eco! — Jumătate de icosar! — Laur!; 8. Hrisov — Scriitor român cunoscut îndeosebi prin pamfletele reunite în volumul „Portrete și tipuri parlamentare“ (125 ani de la naștere); 9. A uni — Aspiratie; 10. Nomă în vechiul Egipt — „România liberă“ și „Muncitorul“, de la apariția primului lor număr împlinindu-se, în 1973, 30 și, respectiv, 50 de ani (sing.); 11. Eugene Delacroix, pictor, gravor și litograf francez (1798—1863) — Regretat actor, artist al Poporului din Republica Socialistă România (1883—1968).

VERTICAL: 1. Istoric și publicist român, participant la Revoluția de la 1848 din Țara Românească, de la a cărui naștere se împlinesc 150 de ani — Salamon Ernő, poet maghiar din România, luptător antifascist (m. 1943); 2. Unchi — Fizician ungar de la a cărui naștere se împlinesc 125 de ani; 3. Cu pondere (fig.) — Il!; 4. Medic legist, fondatorul școlii românești de medicină judiciară, de la moartea căruia se împlinesc trei decenii; 5. Cunoscut personaj din creația lui G. M. Zamfirescu (75 de ani de la naștere) — Ilarie Chendi (6 decenii de la moarte) — Cap de aztec!; 6. Ad! — Tel — Numărul anilor unui deceniu!; 7. A face gălăgie — Personaj vestit izvorit din pana lui Moliere (300 ani de la moarte), (neart.); 8. Calc! ... Mironescu, scriitor român (1883—1939) — Eveniment de seamă în istoria patriei, avîndu-l drept personaj central pe Alex. I. Cuza, de la a cărui moarte se împlinesc un secol (pl.); 9. În 1873 se împlinesc 475 de ani de la nașterea acestui umanist transilvănean.

Viorel VILCEANU



Const. CIOSU



la stockholm

de vorbă cu

ARTUR

LUNDQUIST



Stockholm-ul e un colier de insule, pe care însă locuiește destul de puțină lume. Acolo sînt case vechi, muzee, instituții, Palatul Regal, Primăria, și tot ce e demn de văzut. O mulțime de locuitori ai capitalei locuiesc în orașele-satelit, la care se ajunge cu autobuzul, pe niște autostrăzi de necrezut, străbătînd distanțe destul de lungi. Artur Lundquist ocupă un apartament într-un bloc din Sundbyberg. Un bloc nou, stereotip, asemănător cu oricare altul de pe lume. În jur, peisajul e de coline pe care se cocoată case vechi, ori blocuri. Uneori, din pămînt țîșnesc stînci gigantice, de care se sprijină cite-un zid de casă. E o ambianță vulcanică, în care marea nu e prezentă prin nimic.

Am fost primit de Lundquist, în jachetă de catifea verde, niște pantaloni de lucru și sandale. Soția sa, prozatoarea Maria Wine, pregătea o cină la care erau invitați soții Baconsky — o plăcută coincidență românească. Apartamentul soților Lundquist e mic, plin de cărți, și seamănă cu orice cămin intelectual din lume. Nu e un apartament care să arate modest, dar într-o țară atît de bogată ca Suedia, unde am văzut interioare mult mai sumptuoase la oameni mai simpli, am fost întii surprins. Mă așteptam ca un scriitor atît de notoriu să trăiască mai copleșit. Dar, după ce l-am cunoscut mai bine pe Lundquist — care s-a purtat cu mine cu o amabilitate desăvîrșită, izvorită pe cît se pare dintr-o reală simpatie pentru români — mi-am dat seama că e un om extrem de tîndr spiritual, că trăiește cu a relativă neglijență, care face parte dintr-o atitudine de viață la urma urmei nu foarte frecventă în Europa de azi — o atitudine de naturalețe, de franchețe, o cultivare a raportului direct. De aceea abundentul și sofisticatul lipseau complet din atmosfera căminului său. Am băut frugal cite-un pahar de bere, și l-am întrebat, obișnuit cu ceilalți suedezi, dacă bea lucruri și mai tari.

A. L. — Nu beau, și nici nu fumez. Și asta pentru că nu am nevoie de stimulente externe. În general, în nord băutura e un mod de a anima omul, de a-i imprima o tensiune sporită. Ori eu nu am nevoie să-mi sporesc tensiunea, ci, dimpotrivă, s-o stăpînesc. De altfel, stimulentele mele de preferință, spiritual și chiar biologic, e lectura. Citesc imens, și sînt mare amator de literatură străină. Nu știu nici o limbă ca lumea, toate le-am învățat empiric, cu o carte și un dicționar, fiindcă nu sînt o persoană prea sistematică. Aproape copil, învățam germana, și o detestam. Acum așa vrea s-o știu. Nevoia de a cunoaște lirica străină m-a făcut să mă lupt cu engleza, franceza, spaniola, portugheza și italiana. Nu pot spune că le cunosc, în schimb am putut înțelege care este, în original, înfățișarea cutărei ori cutărei opere importante. Am dedicat multă atenție literaturii latino-americane, ceea ce m-a făcut să mă concentrez asupra limbilor romanice.

P. P. — Ce altă literatură e interesat mai mult?

A. L. — Literatura rusă. Cu rușii am venit în contact în 1950, pe o cale extraliterară, aceea a mișcării pentru pace. În 52 am făcut prima călătorie în Rusia. Imi plăcea Paustovski, care pe vremea aceea se bucura de o prețuire relativ scăzută față de anii '60. Imi place foarte mult Iurii Kazakov — îl consider cel mai mare prozator al rușilor. În fine, m-au interesat întotdeauna foarte mult tinerii poeți ai Rusiei — e ciudat cîți poeți ruși au murit tineri.

P. P. — Călătorii mult?

A. L. — După război, am trăit zece ani în străinătate. În casa asta plătesc chirie. Plec peste două luni la Paris, unde sper să-l revăd pe Neruda. Sîntem prieteni de 25 de ani — prima oară l-am întîlnit la Santiago de Chile. Am încă o psihologie de student, și voiajuez ca să mă instruiesc. Dar am călătorit întotdeauna singur, chiar cînd răspundeam unei invitații, fiindcă vroiam să pot rămîne singur atunci cînd simțeam nevoia, și, în general, să gîndesc independent. Am scris multe cărți de voiaj, dar e un gen pe care îl voi părăsi — voi scrie mai multă ficțiune, imi voi folosi imaginația mai mult. Și simt că am încă foarte multe ascunse în mine, pe care trebuie să le scot la lumină și să le scriu.

P. P. — În general, sînteți mulțumit de ceea ce ați scris pînă acum?

A. L. — Nu sînt mulțumit de loc. Nu am o senzație de succes. Dar am unele circumstanțe atenuante. Am început foarte handicapat — m-am născut sărac, într-un mediu sălbatic, în care nu puteam studia, și, în general, nu puteam realiza nimic. Am fost însă întotdeauna însuflețit de un anume „instinct al progresului“. Mi-am început activitatea literară la Copenhaga. Cînd aveam douăzeci de ani, am sosit la Stockholm, și după numai cinci ani imi creasem o reputație de cunoscător al literaturii latino-americane. După aceea, apucîndu-mă să citesc pe Faulkner și pe Steinbeck, am descoperit nordul Statelor Unite. Astfel, în contact cu diverse mari literaturi, unele foarte diferite, m-am dezvoltat ca scriitor original, dar nici pînă azi nu pot spune că dezvoltarea aceasta e completă, și nu știu dacă o să am timp s-o împlinesc. Oricum, cărțile au însemnat în viața mea mai mult decît orice altceva. Nu mă aștept de la mine mari surprize, și dacă ar fi să mă caracterizez singur, aș spune că sînt un „utopist romantic“, care crede prea mult în umanitate, care visează prea mult, în speranța că va cunoaște mai bine realitatea. Mi-aș intitula propriul chip „Autoportret al visului cu ochii deschiși“. În orice caz, cărțile m-au învățat să caut viața în spatele frazelor. N-aș vrea să par pesimist, căci nici nu sînt — sînt sceptic, și scepticismul, după mine, e o atitudine pozitivă. Toată viața am practicat o combinație de suprarealism și de scepticism, și vîd că n-am făcut erori prea mari.

P. P. — Ce-i sfătuiți pe scriitorii tineri?

A. L. — Ii sfătuiesc să fie critici, mereu, să nu creadă ușor în nimic, să nu se mulțu-

mească cu promisiuni, cu paleative. Inșă această atitudine critică trebuie să fie constructivă, trebuie să aibă drept scop progresul, deci nu poate fi decît o atitudine a muncii. Mie nu-mi plac extremiștii, fanaticii, fie ei de sînga ori de dreapta. Ei sînt promotorii cauzelor gata făcute, vor să schimbe fără să analizeze, și pînă la urmă compromit cauzele bune. Ei sînt din păcate foarte frecvenți în occident, cum e și o altă specie — declasații — care susțin că combat un anumit tip de societate, însă, în fond, retrăgîndu-se, nu fac decît să o consolideze. E interesant că mulți tineri nu înțeleg legea continuității — dar

odată ajunși la putere într-o formă ori alta, ori odată îmbătrîniți în mod natural, biologic, se comportă exact ca generațiile dinaintea lor, pe care le-au condamnat. Există filozofii în occident care susțin că situația tineretului e disperată — sînt destui în Suedia, mai cu seamă. Eu cred că atîta vreme cît scriitorii continuă să scrie cu seriozitate, situația nu e de fel disperată. În fond, întotdeauna tinerii în criză au căutat răspunsuri în cărți, deci cum să nu existe o criză a tineretului dacă există una a cărților? De altfel, însuși tineretul caută,

uneori în chip naiv, să amelioreze situația, să creeze noi surse spirituale. Poezia renaște pe stradă, operă a unor menestrelii lăzoși și ambulanzii. Din păcate, criza cărții e adîncă, și ea a generat și o criză a lecturii. Oamenii care citesc înțelegînd sînt tot mai puțini. Tocmai împotriva unui asemenea fenomen trebuie să luptăm noi, scriitorii. Există un procent de oameni care citesc mereu, constant: acest procent nu depinde de clasă, de educație, de biografie, cel puțin în mod direct, el depinde mult mai mult de atmosfera generală a societății, ori chiar a lumii. Rostul scriitorului e de a influența societatea, mîrînd acest procent. Inșă influența nu trebuie să fie directă, pentru că atunci ea își pierde foarte repede efectul, ci una difuză și profundă, o influență în conștiință. E ca dinamita — în aer n-are nici un efect, în schimb în stîncă e nimicitoare.

P. P. — Și ce ne puteți spune despre România?

A. L. — Am despre ea cele mai bune amintiri. Afară de faptul că am întîlnit imens de mulți oameni foarte interesați, cultivați și la curent cu literatura mondială, țara e atrăgătoare, iar arhitectura ei clasică foarte frumoasă uneori. Amabilitatea, sensibilitatea, ospitalitatea sînt o propagandă neprețuită, mai ales pentru oameni ca mine. Cît despre scriitori, am citit pe Sadoveanu, pe Rebreanu, pe Arghezi, pe Zaharia Stancu. Dintre cei mai tineri, imi sînt cunoscuți, între alții, Titus Popovici și A. E. Baconsky, iar recent am citit proza dumitale, publicată de editura Albert Bonniers din Stockholm. Țara voastră mă preocupă, ca și literatura ei.

Interviu realizat de

Petru POPESCU

glob

## UN DIALOG FERTIL

Activitatea internațională a României socialiste, a cărei politică de pace și prietenie, de contribuție activă la impunerea cursului colaborării și destinderii pe plan mondial, a intrunit o largă adeziune, a căpătat acum, la început de an, o nouă și strălucită afirmare prin vizita făcută în Pakistan de președintele Consiliului de Stat, Nicolae Ceaușescu, împreună cu tovarăsa Elena Ceaușescu.

La capătul acestor zile atît de pline — în care manifestările oficiale la cel mai înalt nivel au fost urmate de întîlniri cu diferiți reprezentanți ai cercurilor economice și politice, cu mii și mii de cetățeni de diferite vîrste, profesii și convingeri politice — vizita a însemnat un bilanț bogat, ale cărui roade se vor răsfrînge nemijlocit nu numai asupra raporturilor viitoare dintre țările noastre, ci și asupra vieții internaționale. Tocmai în aceasta constă semnificația majoră a vizitei, a documentelor date publicității ca urmare nemijlocită a spiritului de înțelegere reciprocă, ce a înflorit pe terenul fertil al bunelor relații dintre țările noastre.

România urmărește cu simpatie eforturile pe care le depune Pakistanul, președintele Zulfikar Ali Bhutto în vederea stimulării progresului și a modernizării țării. Depășind cu hotărîre încercările istoriei și greutățile de tot felul, poporul Pakistanului pășește încrezător pe drumul propriului său viitor. Observatorii care au urmărit procesul de învioreare a resorțurilor economiei pakistaneze au putut constata aplicarea unor decizii privind în special dezvoltarea controlului statului asupra principalelor sectoare ale industriei, precum și ameliorarea situației populației din zonele rurale prin reimpărțirea unor însemnate suprafețe de terenuri agricole. Dacă la aceste inițiative adăugăm o serie de reforme privind învățămîntul și mai buna organizare a rețelei sanitare, avem în față cadrul reformator atît de necesar pentru prosperitatea Pakistanului într-un context social-economic care cerea imperios adoptarea unor atari decizii.

Prima filă a acestei noi etape, care vizează, după un calendar susținut, aducerea țării la un nivel tehnologic mai ridicat constă în naționalizarea sectoarelor cheie ale industriei. Astfel, industria oțelului, a mașinilor grele, a energiei electrice, a construcțiilor de mașini, a cimentului, industria chimică, petrochimică și petroleră au trecut în mîinile statului.

Prelund controlul asupra industriilor de bază în vederea organizării planificate a economiei, actul de mare importanță al naționalizării a lovit în oligarhia financiară care, reprezentată prin cele 22 de „mari familii“, controla în trecut două treimi din întreaga producție industrială, deținea 80 la sută din capitalurile bancare și 87 la sută din fondurile societăților de asigurare.

În același spirit, guvernul pakistanez a adoptat hotărîrea privind reforma agrară. Într-o țară în care aproximativ 80 la sută din populație este direct legată de producția agricolă, desființarea privilegiilor de tip feudal, reimpărțirea pămînturilor prin limitarea marilor proprietăți în favoarea țăranilor săraci, reprezenta o măsură de mult așteptată, de natură să stimuleze producția agricolă și, implicit, să aducă în circuitul mărfurilor agroalimentare cantități mărite de bunuri. Practic, legea reformei agrare prevede limitarea marilor proprietăți la 150 de acri în regiunile irigate și la 500 de acri în zonele aride. Peste 2,5 milioane de țărani fără pămînt și aproximativ 500.000 de țărani cu pămînt puțin au beneficiat de această măsură.

Alături de reformele cu caracter strict economic, guvernul de la Rawalpindi a pus în practică și o serie de alte reforme vizînd ameliorarea structurilor sociale. Este vorba de măsurile privind extinderea ariei de acoperire a învățămîntului de stat obligatoriu. Intrată în vigoare, la 15 martie 1972, legea învățămîntului, prin implicațiile și efectele ei, reprezintă un element stimulator la nivelul întregii țări. În următorii ani se prevede ca școlile primare să includă 5 milioane de elevi, liceele 3,5 milioane, iar școlile profesionale și universitățile aproape un milion.

Abordînd cu optimism programul de ansamblu privind edificarea unei economii și societăți moderne în Pakistan, autoritățile și-au propus în esență, modificarea vechilor structuri social-economice și stimularea unor pături cît mai largi ale populației de a contribui la dezvoltarea țării. Angrenarea în circuitul industrial a unor forțe noi, prin darea în folosință a unor obiective industriale și a mării accesului populației rurale la creșterea producției agricole, reprezintă, fără îndoială, repere pozitive în cadrul larg al vieții social-economice din Pakistanul de azi. Aceste noi realități le oglindesc și noua constituție a țării ce va fi adoptată în cursul acestei luni.

Întîlnindu-se în aspirațiile sale de pace și progres cu țara și poporul nostru, Pakistanul poartă un dialog fertil cu România, dialog bazat pe respectul reciproc și încrederea fermă în principile care trebuie să domine viața internațională. În același timp, din documentele semnate cu prilejul vizitei tovarășului Nicolae Ceaușescu se conturează cu claritate perspectivele raporturilor de astăzi și de mîine dintre țara noastră și Pakistan, a căror dezvoltare continuă este în folosul popoarelor respective, al păcii, înțelegerii și cooperării în întreaga lume.

Radu SIMIONESCU

## cronica

săptămînal politic, social, cultural

Redactor șef: LIVIU LEONTE  
Redactori șefi edjuncți: ANDI ANDRIES, N. BARBU  
Secretar general de redacție: ȘTEFAN OPREA

în colegiul de redacție:

AL. ANDRIESCU, CONST. CIOPRAGA, ION CREANGĂ,  
AL. DIMA, ILIE GRAMAȘA, DAN HATMANU, MIRCEA  
RADU IACOBAN, GAVRIL STRATE, GEORGE LESNEA,  
P. MILCOMETE, CR. SIMIONESCU, CORNELIU ȘTURZU,  
CORNELIU ȘTEFANACHE, NICOLAE ȚATOMIR.

Prezentarea grafică: VALER MITRU



## „cinema“ 10 ani

În ianuarie 1963 apărea primul număr al revistei de cultură cinematografică „Cinema”. A fost un eveniment primit cu entuziasm atât de către publicul cinefil, cât și de către creatorii din a șaptea artă; aceștia primeau astfel un organ specializat în care aveau posibilitatea să dezbateră problemele artistice, ideologice și chiar tehnice ale creației cinematografice.

Au trecut zece ani și revista, apărând luna de lună într-o tinută din ce în ce mai elegantă și mai elevată, a răspuns cu promptitudine și cu competență atât așteptărilor cititorilor cât și celor ale specialiștilor. Ea a devenit o tribună de dezbateri și confruntări de idei și nu cred că e exagerat să se spună că nu a rămas problemă cât de mărunta din domeniul creației cinematografice românești care să nu fi fost pusă în discuție în paginile revistei, căreia să nu i se fi căutat o soluție. Ne amintim cu toții îndelungile dezbateri despre scenariul de film, despre raportul cinematografului cu literatura, despre filmul politic și de actualitate — dezbateri la care au participat nu numai creatorii de film dar și, în general, oameni de artă și cultură, mai ales scriitori. Revista și-a deschis paginile către toți acei care au avut de spus ceva demn de interes și de folos pentru producția sau pentru cultura cinematografică. A fost și este încă foarte evidentă în programul revistei — ca una din direcțiile lui principale — preocuparea pentru apropierea conștientă, lucidă, critică chiar, a spectatorului de problemele ideologice și artistice ale cinematografului. Alături de cartea de film (destul de rară, dar existentă totuși) revista a fost timp de un deceniu și continuă să fie un factor principal de cultură cinematografică în paginile ei s-a militat consecvent nu numai pentru definirea unui concept de cinematografie națională, ci mai ales pentru constituirea și dezvoltarea unei școli naționale. În paralel, redacția și colaboratorii revistei au depus eforturi întru cunoașterea și interpretarea critică a mișcării de idei din lumea contemporană a cinematografului, au răsfoit selectiv pagini de istorie a acestei arte, au contribuit la popularizarea celor mai reprezentativi creatori și vedete din lumea filmului. Adăugând la acestea o informație bogată, exactă și promptă, precum și comen-

# M O M E N T

diversificarea tematică a lucrărilor, la o preocupare mai atentă pentru ținuta grafică a volumelor, precum și la îmbunătățirea evidentă, acesta fiind aspectul cel mai important de altfel, al conținutului lor.

S-a extins totodată, în paralel cu apariția lucrărilor autorilor noștri, publicarea unor traduceri din domeniul cărții științifice; cadrul creat, prin amplexarea pe care a dobândit-o, este în măsură să asigure o vie confruntare de opinii în diverse probleme de interes științific.

Ne surprinde însă, în același timp, faptul că în ce privește cartea în domeniul ateismului științific situația continuă să se mențină cu totul nesatisfăcătoare. Lucrările ce au apărut anul trecut se află încă pe linia minimei rezistențe, fiind concepute într-o manieră ce dovedește lipsa efortului pentru calitate și originalitate. Având în vedere rolul educativ al acestor lucrări, este de neconceput ca ele să nu opereze cu ultimele date ale cercetării filosofice și ale științelor naturii, cantonând în argumente ce se bazează pe așa-zise noutăți științifice... cu o respectabilă vîrstă de peste 50 ani. În general, asemenea lucrări au cuvinte multe, dar puține idei; masive în ce privește hîrtia folosită, sînt în schimb foarte subțiri sub aspectul conținutului științific.

Poate că anul 1973 va aduce și în acest sector al cărții științifice o autentică înnoire de optică. Cel puțin ne place să avem această nesperată de frumoasă speranță...

## „duet“ la televiziune

Ieri seara, pe micul ecran, telespectatorii care au posibilitatea de a urmări programul II, au putut vedea spectacolul cu *Duet*, piesa cunoscută a lui Andi Andrieș, în interpretarea actorilor Teatrului Național „V. Alecsandri”. Un corespondent al nostru din Capitală ne-a transmis impresiile sale, consemnînd tinerețea, ritmul, spiritul de bun gust, ca și lirismul autentic al acestei reprezentări realizate scenic sub bagheta regizorală a lui Victor Tudor Popa. Valoarea artistică, împletită cu cea educativă a spectacolului, pune în evidență sagacitatea creatorilor: autorul și interpretul. Remarcînd și succesul interpretărilor date de Petru Ciubotaru, Domnița Mărculescu, Liana Mărgineanu, Puiu Vasiliu. Costel Popa, A. Tuca, M. Finchelescu ș.a.: — corespondentul nostru își manifesta convingerea că reușita acestei emisiuni va justifica reluarea ei, în scurt timp, pe programul I.

## datini?

În fiecare iarnă, cînd zilele scad și filele calendarului sînt pe sfîrșite, asistăm la o bogată desfășurare a obiceiurilor străbune, exprimînd speranțele și voința dirză a celor de demult, generații după generații, încrederea lor în valorile muncii, ale hărniciei și ale justiției care trebuie să prezideze tot ce împlinim în cursul unui nou an de strădănie.

Alături de imaginile atât de bogate și atât de expresive ale datinilor, însă, prin necunoașterea suficientă, prin abuz și de natură, întîlnim și contrafaceri etalînd de fapt vulgaritatea, interesul și, uneori chiar violența. S-ar impune, de aceea, pe viitor, aflarea unor metode de selecție cit mai severe a echipelor care-și iau sarcina de a înfățișa aspecte ale datinilor de anul nou, atît în ce privește puritatea și adecvarea costumației, a gesturilor și a textelor, cît și în ce privește seriozitatea și simțul de răspundere a celor ce trebuie să fie conștienți că, de fapt, împlinesc o emoționantă evocare a unui trecut grăitor. Aceasta, pentru că, de multe ori, sub pretextul costumației irozilor ori a ursului, a moșne-

gilor etc., își permit să acționeze și elemente certate cu bunul simț, care se cred apărate de anonimatul măștii sau al costumului improvizat, dedîndu-se la manifestări reprobabile, ultrazgomotoase și adesea violente.

Sugerăm, ca atare, organelor responsabile, o mai mare atenție în acordarea aprobărilor de rigoare ca și în supravegherea tuturor manifestărilor publice de acest soi. Există numeroase argumente care pledează în acest sens. Și măsurile în consecință nu trebuie să aștepte neapărat sfîrșitul de an. Ele trebuiesc gîndite din vreme.

## expoziție de autor

Dan Hăulică și Theodor Enescu propun o expoziție retrospectivă a picturii românești de după război, asumîndu-și riscurile unei selecții riguroase. Expoziția jubiliară „25 de ani de artă plastică românească”, deschisă la Palatul Republicii, renunță deci, de data aceasta, la tradiționalul juriu și se lasă structurată de către doi critici de artă. După părerea lui Octavian Barbosa *Contemporanul*, nr. 2), cei doi comisari „s-au străduit să arate că expoziția de față nu este decît o imagine posibilă, din punctul lor de vedere, esențială, a dezvoltării artei românești contemporane, că în acest spirit este de la sine înțeles că lucrările expuse sînt fără îndoială semnificative pentru etapa dată, dar că ele nu sînt singurele semnificative”.

Același comentator mai observă că această selecție înfățișează „o ipoteză de lucru, dacă nu pentru un muzeu (căci ar fi prea puțin), pentru o secție de artă contemporană românească în cadrul actualei Galeriei Naționale”.

Ne întrebăm, pentru că s-a adus vorba de o astfel de secție, cum ar trebui să arate ea, ce anume să cuprindă, ce criterii să opereze, și ne întrebăm dacă o astfel de selecție cu caracter permanent ar putea fi rodul doar a doi sau trei specialiști? Nu se riscă oare prea mult? Deja, din datele sumare pe care le deținem, bănuim că cel doi critici au avut în vedere acum cu precădere Bucureștiul. Sau, poate, comentariile din presă omit ele numele din provincie! Nume care au contribuit și contribuie într-o mare măsură la întregirea patrimoniului unei arte care a fost fundamentată de oameni de mare talent de pe întreg teritoriul românesc.

„Fără îndoială perfectibilă”, precizează Octavian Barbosa, în legătură cu această expoziție, iar cel care crează în provincie înțeleg prin acest perfectibilă și dorința lor legitimă de a figura în astfel de selecții.

## haralamb lecca

Se împlinesc o sută de ani de la nașterea scriitorului Haralamb Lecca, astăzi atît de uitat de parcă ar fi trecut secole de la moartea sa.

Dincolo de opera dramaturgului, considerată doar cu valoare documentară (frescă a marelui burghezii române de la începutul acestui veac), nu trebuie uitat că Haralamb Lecca a fost unul din cei care au pus umărul la reorganizarea Teatrului Național din Iași într-o perioadă extrem de critică. O dată cu crearea noilor societăți dramatice (1905) se instaurase la Iași o atmosferă descurajantă, cu grave disensiuni în corpul actoricesc, cu acte de indisciplină, nepăsare față de alcătuirea repertoriului și indiferență pentru ținuta spectacolelor. Simțindu-se nevoia unei conduceri competente și autoritare, a fost numit

ca director de scenă și unic conducător artistic Haralamb Lecca.

În cîțiva ani, acesta a reușit să pună ordine, apelînd chiar la măsuri „revoluționare” (desființarea suflorului) în orice caz, stagiunea 1909—10 se deschide cu un repertoriu de prestigiu și îngrijit (*Apus de soare*, *Nora*, *Bolnavul închis*, *Magda*, *Maria Stuart*, *Faust* etc.), iar cadrele artistice sînt aduse la o disciplină totală. În felul acesta, atunci cînd la 1 aprilie 1910 vine ca director Mihail Sadoveanu terenul era pregătit pentru o activitate înfloritoare.

Cel sacrificat a fost, firește, Haralamb Lecca.

## „ani de școală“

Revista liceului „G. Ibrăileanu”, purtînd ca efigie chipul mentorului, se prezintă prin nr. 8—9 (1972) deosebit de atractivă și edificatoare pentru potențele creatoare ale elevilor. Remarcabile grupaje de versuri semnează Geanina Petrușca, Ermîna Soroceanu, Cristina Petrovici, Cătălin Bordeianu încercările de proză sînt nesemnificative. Apoi, surprind prin siguranța condeiului citeva interpretări, neștate „canoanelor”, pe teme de artă și literatură: „E. Fromentin sau strania neliniște”, „Cu și despre maestrul Victor Mihăilescu-Craiu” (Anca Untu), „Pe aripile vîntului” (Carmen Vulpoi), „Allan Edgar Poe și principiul poetic” (Ermîna Soroceanu). Face notă discordanță, în acest context, un interviu cu poetul Ion Țugui, despre care eleva-reporter scrie: „Personalitate a culturii noastre contemporane, omul și scriitorul Ion Țugui răspunde cu amabilitate dorinței noastre de a ne dăruii puțin din complexitatea universului său estetic”. Nu-i prea mult spus?

## săptămîna culturii botoșănene

Dintre manifestațiile incluse la Botoșani în ultima săptămîna a anului expirat, cea mai prestigioasă și de larg ecou ni se pare a fi „Salonul artiștilor botoșăneni”, organizat în sala de marmură a Teatrului Mihail Eminescu.

E vorba de expoziția de artă plastică la care au trimis lucrări artiști din întreaga țară dar legați prin obirșie și activitate de plaiurile botoșănene. Astfel, au ținut să-și cîntească județul lor C. Piliuță, I. Murariu, Mihail Rusu, P. Hirtocanu, P. Achiteș, Marcel Olinescu, C. Radinschi, Mircea Ispir, C. Doroftei, M. Dăscălescu, Dan Covătaru, Aspazia Burduja, Gabriela Manole Adoc, Iulia Chiță și alții.

În ansamblu, o asemenea expoziție în care sînt cîntate cu măiestrie realitățile contemporane constituie un puternic imbold pentru activitatea artistică botoșăneană și un titlu de mîndrie pentru acest județ, care nu se mulțumește să apeleze doar la gloria trecută.

N. IRIMESCU

## tv.

Dacă n-ar fi existat radioul (și televiziunea), n-am fi avut cum păstra, peste ani și ani, cu sfințită avarie, acea fîrmă de miracol (banda de magnetofon), datorită căreia participăm, covișiți, la ritualul vieții și al dragostei, intitulat „Sara pe deal” de Eminescu, în interpretarea superbeii ipostazii a naturii românești, care se numește Sadoveanu.

Dacă n-ar fi existat televiziunea, nu știu cînd și în ce fel am fi avut revelația copleșitoare dimensiuni umane ale aceluia inedit poem în proză, cu fascinante acorduri de simțire

și gîndire, constituit din primele rînduri ale „Sărmanului Dionis” al lui Eminescu, în interpretarea lui Ion Caramitru.

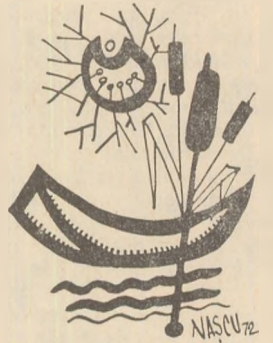
Însfîrșit, dacă n-ar fi existat televiziunea, nu știu pe care căi ar fi putut depista cinematografia existența unor actrițe de talia Ginei Patrichi, matematic omise de genericele filmelor, în favoarea nu știu mai căror mini-istefimi feminine, cu sau fără breton, cu sau fără talent, în ierarhia cinematografului românesc.

Și Gina Patrichi a recitat din Eminescu.

Sînt tot atîtea motive în plus că avem nevoie de Eminescu pe micul ecran. De acest mare Eminescu, în versurile căruia ne-am grefat temeinic și definitiv ca popor, la ele întorcîndu-ne de-a pururi ca la un izvor de apă vie. Pe care Eminescu, de ce n-am recunoaște-o, îl păstrăm cu evlavie în bibliotecă, pentru că, practic, nu știm cum să-l luăm de acolo și să-l lecturăm fără a risipi din nebagare de seamă sau stingăcie, tezaurul strîns legat între copertile cărții. Și vine, din timp, Sadoveanu, proiectînd versurile pe bolta înstelată, și ne pătrundem de mai mult decît omenescul lor fior, descoperindu-ne ca om, ca popor, ca țară în care se mai aud, de jur împrejurul Carpaților, pașii apăsători de legendă ai lui Eminescu.

Sînt sigur de asta, pentru că i-a auzit și Caramitru și Gina Patrichi și alții care, contaminați de Eminescu, au presărat luceferi pe întinsul benzilor de magnetofon și pe a patra dimensiune a micului ecran. E timpul, poate, să-i adunăm într-o unică emisiune, antologie a interpretărilor din Eminescu. Treptat, treptat, ne-am reînnoțit să-l lecturăm pe autorul

*Lucafărului*, parcurgînd, între timp, imensul spațiu eminescian, ghidați de cei care, alături de Sadoveanu, alături de Ion Caramitru și Gina Patrichi, de cei pe care-i mai știm sau pe care nu-i știm încă, se vor încumeta, temerari, să urce pînă-n vîrf acest gigantic pisc al simțirii românești.



O antologică, integrală (în timp) lectură din Eminescu, iată un omagiu necesar, pe care i l-am putea aduce autorului celei dintîi cărți din bibliotecă oricărui dintre noi.

Bineînțeles, mă gîndesc la o tele-antologie. La porțile căreia să bată ori cine vrea, dar, neapărat, să intre numai cine poate. Deci cine trece această probă de foc, simplu numită Eminescu.

AL. I. FRIDUȘ

## cărți primite în redacție

Editurile și autorii trimit redacției noastre aparițiile lor cele mai recente. Consemnăm cîteva din aceste titluri:

Mihail Ursachi: *Poezii* (Ed. Junimea).

Virgil Cuțitaru: *Cărți și idei* (Ed. Junimea).

Adrian Cernescu: *Abis* (Ed. Junimea).

Valentin Silvestru: *1000 de ore în Spania* (Ed. Albatros).

Nicolae Ioana: *Monologul alb* (Ed. Eminescu).

Ion Eminescu: *Semnul ironiei* (Ed. Cartea Românească).

Teofil Bălaj: *Autografe pariziene* (Ed. Dacia).

Ioșif Toma Popescu: *Lăstunii* (Ed. Litera).

Valeriu Gorunescu: *Metope* (Ed. Cartea Românească).

Șt. A. Banaru: *Mai mult decît o elegie* (Ed. Litera).

Ana Mășlea: *Ziua dragostei* (Ed. Junimea)



riile competente asupra producției românești și străine, ate într-un stil publicistic es și accesibil, revista „Cinema” a venit cu generozitate întîmpinarea cinefilului dorind să aflu, să cunoască, să dezbateră numeroasele, nesfîrșite probleme ale celei mai spîndite arte.

Acum, cînd revista împlinesc un deceniu de activitate, presăm redacției colegiale felicitări și urări de bine și de ari succese.

## cartea de ateism științific

Anul care a trecut a fost un an pentru cultura științifică, se poate spune, generos; am asistat la o preocupare mai largă editurilor pentru acest gen de carte, la sporirea numărului colecțiilor în acest sens, încercarea de cuprindere a aror domeniilor științei, la