BIBLIOTECA MUNICIPIULUI DEVA R.S.R.

Proletari din toate țările, uniți-vă !

cronica

săptămînal politic, social, cultural

Anul III nr. 36 (135)
SÎMBĂTĂ 7 SEPTEMBRIE 1968
12 pagini 1 leu

în acest număr: BIENALA DE LA VENEȚIA ❋ DICȚIONARUL PREMIILOR LITERARE ❋ CERCETAREA ISTORICĂ ÎN DISCUȚIA ISTORICILOR ❋ AGORA ❋ DOCUMENTE ❋ ANIVERSĂRI ❋ MOMENT ❋ SPORT ❋ CONTRAPUNCT

Al. Andrițoiu

CREDOS

Și era-ntreg pămîntul ceasornic, cînd vorbeam,
și era-ntreg pămîntul o fericită hartă
fiindcă și atare de-o bună vreme am
vederi socialiste-n materie de artă.

Desfășuram campanii ca pe un steag cuprins
în jurul său, – rostirea mi-o așezam în steme
la ceasul slavei simple, deosebit de-aprins,
încît, în sine, vremea creștea cu mult mai vreme

Căci între munți conjuncții puneam cu brațul drept,
din fluviile lumii făceam pleiade-albastre,
din rase, nimb. Și astfel îmi fuse dat s-aștept
recoltele de teze ale gîndirii noastre.

Tezist mereu, cu fruntea arzînd pe manuscris,
poet de seminție durută, dar semeață,
mi-e dat și mie colțul prezis al unui vis
pe care-l chem și care îmi arde pus pe față.

La nunta cu destinul cîntînd epitalam
îmi aprindeam cuvîntul cu revoluță artă, –
de-ndată ce-s poetul neliniștit și am
vederi socialiste-n materie de artă.

SENINĂTATE

Se-aude-n porți de timp zvicnirea cheii
și-s tresăriri solare-n aer clar. –
Acum cărnoasa frunză a ideii
o gust flămînd, frumos și singular.

Și mă rostesc rotund ca hrisostomii
cu dreapta sprijinită de tulpini,
curat ca spuma, înzestrat ca pomii
și cîntăreț din trîmbițe de crini.

O, doamne, ce frumoasă așezare
e pe pămînt! Și cîte nostalgii
mă leagă strîns de clipa fiecare
și-mi dau arvună pentru veșnicii !

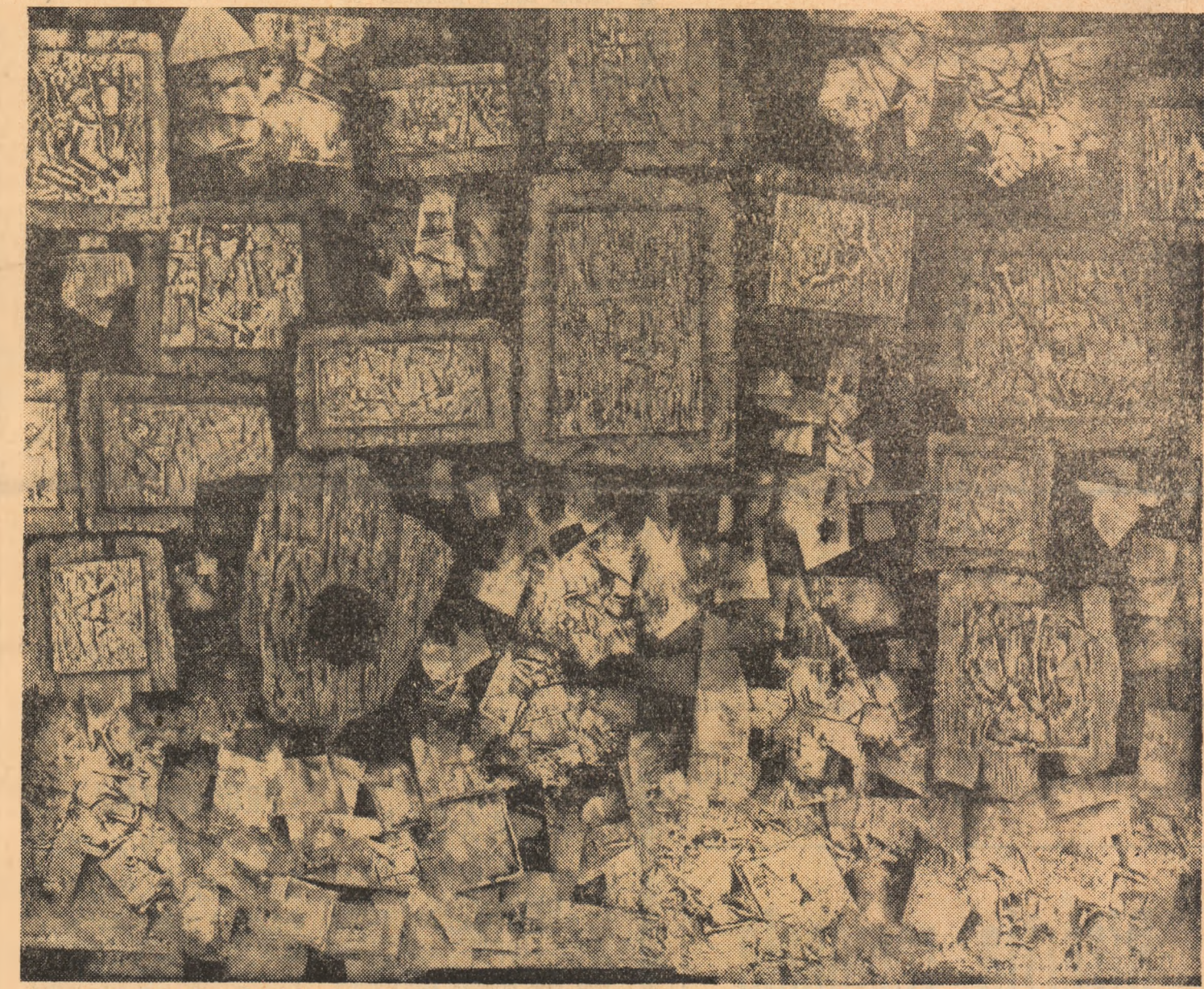
Că-am început să cînt cu dela sine
ca un psalmist la porți de rai deschis. –
Nu mai e umbră să mă mai decline
din desfătarea purului meu vis.

Ca-n pulpa fructei mușc dintr-al ideii
suav prinos, furîndu-i din contur. –
Se-aude-n porți de timp zvicnirea cheii. –
Deschideți toate porțile spre-azur!

George Chirilă

PĂMÎNTUL REAVĂN

O casă și un țărm, drumul în zori,
pămîntul reavăn, roua și izvorul,
prisaca, prispa cu privighetori
și fratele cel mic și căpriorul –
și nunta noastră, oaspeții de seamă,
un vornic viu pe roib înaripat,
grija de toți, ochii de mamă,
munții pe care-n sînge i-am purtat
înainte de a trece în lumină
vecinii, cina, cinstea



Sus: pictură de Mordecai Ardon (Israel). Jos: Reuben Nakian (S. U. A.): „Hiroșima". Lucrări expuse la Bienala de la Veneția.

jurnal

CLIPA PREZENTĂ

Sînt oameni care umplu cu viața lor niște principii abstracte pe care și le-au însușit și astfel viața le devine o schemă de principii, o „experiență". Sînt și alții care supun aceste principii vieții lor, care le verifică mereu prin viață și, dacă nu corespunde, le înlătură rînd pe rînd, „șocîndu"-și într-un fel sau altul semenii. Mă străduiesc să fac parte din aceștia din urmă, care aleg singuri, atît cît pot, cărora nu li se „oferă". Încerc să observ și învăț din propriile mele înaintări și retrageri, din înaintările și retragerile altora, respingînd „experiența de viață" goală, care poate fi scrisă într-o carte, dar nu trăită. Și, mai ales, mă străduiesc să trăiesc clipa prezentă, mai vie decît tot trecutul și viitorul. Trecutul îmi este încărcat cu milioane de clipe care uneori mă atrag între ele și le simt bogăția. Viitorul este poate și mai bogat. Dar clipa prezentă, această fracțiune atît de săracă la prima vedere, este atît de vie, încît îmi recompensează tot, și de aceea nu pot umple cu ea un principiu abstract, oricît de frumos ar fi formulat. O feresc de „experiența" goală, atît cît pot, și mereu, mereu încerc s-o trăiesc întreagă. Sigur, scap printre degete atîtea fire din nisipul acesta de aur și uneori mă cuprinde neliniștea. Poate pentru că atunci sînt prea liniștit...

M-am întors, refuzînd darurile unor muzee și a unor privelişti. Am plecat repede. În clipa hotărîrii nu mi-am putut explica mie și cu atît mai puțin prietenilor mei.

În clipa acelui prezent mă chema legătura invizibilă de pămîntul meu și de cîțiva oameni care mă iubeau. Eram mistuit de dorul patriei sufletului meu, care nu-și putea găsi odihnă decît aici, între acest cer și între fețele acestor oameni întoarse către el, unde bătăile sîngelui sînt altele în fiecare anotimp, aceste bătăi care nu au asemănare, care se aud numai aici. Mi s-a spus de către cineva, care m-a întovărășit, că fac „experiență" cu sentimentele mele. Mi se pare că bucuriile lui, de care eu m-am lipsit, au fost „experiențe". În clipa acelui prezent eu am refuzat principiul abstract al călătoriei și m-am întors tăcut și ros de nerăbdare să-mi aflu aici liniștea și neliniștea mea.

Tot acel cineva m-a acuzat mai tîrziu că nu prețuiesc trecutul și sînt indiferent față de viitor. N-aș vrea să exagerez și mai ales să fiu brutal. Astfel i-aș creiona aici chipul, nu pe dinafară, ci pe dinăuntru, pe cel adevărat. Dar adevărul pe care l-aș putea afla este secundar și nu încerc, nu vreau să dau nimănui lecții. Poate tocmai credința mea în clipa prezentă, poate tocmai faptul că fug de „experiența vieții" (!), sau mai precis încerc să fug, este tot un principiu abstract pe care îl umplu cu viața mea. De aceea nu caut să-l impun nimănui. Cred însă că atunci cînd m-am întors n-am încercat o „experiență", ci pur și simplu am trăit clipa acelui prezent, cît se poate de firesc. Și dacă totuși unii o vor numi „experiență", și nu numai această hotărîre de atunci, ci toate care au urmat, adică întoarcerile mele, veșnicele mele întoarceri la pămînt, la cei dragi, la uneltele mele, la sinceritatea mea, la mine însumi, nu voi încerca să-i contrazic. Cuvîntul nu mai are astfel importanță pentru mine. Important este să mă întorc, să mă pot întoarce la mine în toate clipele prezentului care vor veni.

Corneliu Ștefanache

Direcția regională

C. F. R. IAȘI

anunță:

Pentru a facilita cunoașterea frumuseților patriei și utilizarea plăcută a concediului de odihnă, calea ferată oferă următoarele avantaje:

Bilete de călătorie în grup

la care se acordă o reducere a taxei tarifare ce poate ajunge pînă la 50%;

Bilete de călătorie în circuit

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

Economisiți timp, procurîndu-vă bilete de călătorie pe orice distanță de la agențiile de voiaj din Iași, strada Lăpușneanu nr. 22, precum și de la cele din orașele Bîrlad, Suceava și Bacău.

MOMENT

O INIMĂ ȘI—UN GÎND

Intreaga presă din țara noastră continua să publice scrisori care exprimă adeziunea deplină față de politica partidului și a statului nostru în complexul actualei situații internaționale. Academicieni, scriitori, ingineri, muncitori, tineri studenți, elevi, mame, oameni de toate vîrstele și de toate profesiile își află exprimate năzuințele cele mai adînci și atitudinea cea mai demnă în albia comună a principiilor vitale pentru orice popor, astăzi, — principii din nou subliniate în **Declarația** votată în unanimitate de Marea Adunare Națională a Republicii noastre. Asistăm astfel la o impresionantă manifestare a solidarității întregului popor în jurul partidului și guvernului nostru, la o cimentare a legăturilor între generații și grupări profesionale, pe temeiul celor mai sfinte și mai drepte aspirații ale vieții contemporane. Munca pașnică, fericirea și bogata înflorire a personalității umane nu se pot asigura în afara respectării efective a independenței și suveranității fiecărui popor și fiecărui stat, a principiilor neamestecului în treburile lor interne, a egalității în drepturi, a relațiilor reciproc avantajoase.

Ca stat socialist, România este hotărîtă să-și respecte obligațiile asumate în cadrul tratatului de la Varșovia, militînd pentru apărarea ideilor socialismului biruitor, împotriva oricăror amenințări dușmănoase. Ea își poate îndeplini în modul cel mai categoric sarcinile sale internaționaliste, apărîndu-și ființa sa națională și întărindu-și capacitatea de apărare. Intregul popor român, muncind alături de celelalte naționalități conlocuitoare, se dovedește și de data aceasta la înălțimea momentului istoric pe care-l trăim. „Sîntem convinși că popoarele, unindu-și forțele, pot apăra pacea în întreaga lume, și noi dorim să ne aducem întreaga contribuție la această cauză nobilă" — arăta de curînd tovarășul Nicolae Ceaușescu. Intr-o inimă și-un gînd, poporul român se arată conștient de răspunderea sa față de viitorul său ca stat și națiune, față de viitorul socialismului și al progresului uman. „Vreau să declar aici, în Piața Libertății din Cluj—arăta secretarul general al C.C. al partidului nostru — că în întreaga mea activitate mă voi conduce după interesele poporului, că voi munci fără odihnă, cît timp va bate inima în mine, pentru înflorirea României socialiste, pentru cauza comunismului, voi fi alături de popor!" Este reînnoirea unui legămînt pe care-l chezășuiește lupta neînfricată dusă și pînă în prezent. Inima întregii noastre națiuni păstrează în clipele de înaltă răspundere, ritmul comun al adevărului, al cinstei, al devotamentului pentru cauza nobilă a vieții, pentru triumful socialismului și comunismului.

„ROMÂNIA LITERARĂ"

In vederea apariției (iminente) a săptămînalului „România literară" cititori interesați își spun cuvîntul, de cîteva săptămîni, în coloanele revistei „Gazeta literară" — organul Uniunii scriitorilor care urmează să-și schimbe astfel nu numai titlul ci și profilul și aspectul exterior. De la bun început, reținem ideea acestui dialog cu cititorii, semnificativ pentru intențiile publicației ce va apare. A ține seama de cerințele culturale și estetice ale publicului larg, a căuta drumul unei rodnice și permanente conlucrări, este salutar pentru ținuta și răspîndirea unei publicații de valoare. In această ordine de idei, ni se pare important ca noua revistă să fie concepută și scrisă cu ochii și cu gîndurile îndreptate spre cititori, și nu la anumite cercuri sau somități literare, amice sau adverse. Orice publicație poate deveni astfel mai receptivă, mai larg urmărită și mai eficientă în acțiunea de educare estetică și patriotică a maselor.

DIRECTORII ȘI CRITICA TEATRALĂ

Nu-i prima dată cînd, plîngîndu-se de intransigența criticii, directorii de teatre se cred îndatorați să dea și sfaturi recenzenților de spectacole. „Critica, la urma urmei, trebuie să afirme, nu să infirme" — scrie candid directorul Teatrului din Turda, Viorel Știrbu („Tribuna" din 28 august crt.). Cu alte cuvinte, datoria criticii este să laude. Sau, în cel mai rău caz, ne spune același autor, „să înțeleagă și să explice niște lucruri". Fără eufemisme, asta ar însemna să scuze calitatea slabă a spectacolelor. Cerința aceasta nu-i nouă. Caragiale s-a referit cîndva, cu necruțătoare ironie, la pretenții similare. Nu rareori am auzit, în ultimii ani, și invitații repetate din partea unor directori sau regizori care ar dori, în cazul semnalării unor neajunsuri, să li se atragă atenția de către critici, înainte de respectivele premiere, spre a avea putința să ... remedieze lipsurile. Este ceea ce unele ambiții regizorale numesc „critica preventivă". Formularea este, însă, rizibilă. Ea ar echivala cu recomandarea adresată poeților, prozatorilor, autorilor dramatici etc. de a-și elabora operele în colaborare cu criticii. Critica literară și de artă ar deveni atunci exclusiv normativă, dogmatică și și-ar părăsi atribuțiile legate de incitarea discuției și — implicit — de educarea estetică a publicului.

Ne surprinde asemenea atitudine străină, în fond, de climatul creației artistice, după cum nu ne mai surprinde că directori de teatre care se dovedesc în afara oricăror considerente teoretice și practice referitoare la funcționalitatea unei anumite echipe de actori, în funcție de public și de progresele repertoriului — discută cu atîta siguranță despre... competență.

PROVINCIA, PROVINCIA...

Am atras atenția și altădată asupra faptului că provincia este uitată de organizatorii de expoziții străine. Nu găsim — oricîtă bunăvoință am avea — o motivare a acestei situații, care dăinuie de multă vreme. Iașul, de pildă, nu a mai găzduit de cîțiva ani o expoziție de artă plastică de peste hotare. Expozițiile de artă modernă engleză și franceză au rămas amintiri la care ținem, dar amintiri. Nu înțelegem de ce în Capitală sînt găzduite la interval de numai doi ani, expoziții de artă contemporană, ca cea poloneză, de exemplu, iar orașele mari de provincie, în care își duc viața artiști de prestigiu, trăiesc doar cu amintirile. Nu înțelegem de ce Comitetele județene de cultură și artă nu insistă ca marile expoziții găzduite în Capitală, să poposească și în provincie.

Cel puțin teoretic, se susține faptul că provincia contribuie în egală măsură cu Bucureștiul la făurirea unei vieți artistice naționale dinamice. Practica acestei vieți artistice, însă, ne arată că provincia este încă tratată ca o Cenușăreasă.

A existat nu de mult ideea unui schimb de expoziții între diferite orașe românești— în care se află mari filiale ale Uniunii artiștilor plastici — și orașele străine. Idee frumoasă, e adevărat, dar nici pînă azi concretizată.

Așteptăm din partea Comitetului de Stat pentru cultură și artă și a Uniunii artiștilor plastici și hotărîri, nu numai idei.

CIFRE

S-au exprimat, în paginile revistei noastre, diverse opinii privitoare la cultura profesorului și a elevului. La afirmația potrivit căreia profesorului nu i-au fost puse la îndemînă suficiente ediții ale unor opere clasice, moderne și contemporane, s-a răspuns cu enumerarea respectivelor ediții, care există, deci, unele tipărite succesiv.

Am adăuga, cu titlu de elocvent „inventar" că, în librăriile ieșene, într-un an de zile, din ediția „Proză" de Alecsandri s-a vîndut doar 15 la sută din numărul de exemplare primite; „Nuvele" de Delavrancea — 30 la sută; „Critice" de Titu Maiorescu — 50 la sută; Ibrăileanu — 40 la sută. Aceeași situație în ce privește „Estetica" lui Tudor Vianu sau, de pildă, „Dramaturgia română contemporană" (colecția „Lyceum"!).

Din literatura universală, un singur exemplu: după un an, Sainte-Beuve („Portrete literare"), mai poate fi găsit în librării într-o cantitate care nu prea vorbește de o apropiată epuizare, în ciuda faptului că nu s-au primit decît 400 exemplare!

Așadar, cărți sînt. De toate categoriile. Nu lipsa lor afectează cultura profesorului și a elevului ...

Bineînțeles, fără a generaliza.

ÎN VÎRTEJUL AVENTURILOR

Concepute inițial în spiritul povestirilor lui Jules Verne (și cu ajutorul direct al unui personaj luat din cărțile acestuia) tele-aventurile echipajului „Val-Vîrtej" au navigat un timp, temerar și cu succes, în apele inspirației autorilor, pînă la temporara ei (sperăm) epuizare. Spunem aceasta, pentru că ulterior itinerarul navei a înscris poziții foarte apropiate de diverse alte arhipelaguri ale inspirației, cum ar fi arhipelagul „Sîntul", apoi „Evadatul" și, foarte recent, arhipelagul „Campionii".

O înapoiere în propriile ape teritoriale ar fi salutară. Nu de alta, dar, după cum se știe, în preajma „Campionilor" se află „Răzbunătorii" ...

CASA LUI EMIL RACOVIȚĂ

Cu prilejul împlinirii, la 15 noiembrie 1968, a unui secol de la nașterea lui Emil Racoviță, viața și opera eminentului savant vor fi comemorate în simpozioane și alte festivități organizate sub egida UNESCO. Astfel, între 25 septembrie și 5 octombrie va avea loc la București un asemenea simpozion, la care vor participa și invitați de peste hotare. Cum, desigur că va fi organizat un pelerinaj la Șurănești—Vaslui, unde se află casa memorială Emil Racoviță și la Iași, unde s-a născut și a copilărit savantul, credem că e momentul a ne ocupa și de casa din Iași în care a locuit Emil Racoviță. E vorba de imobilul situat pe str. Karl Marx, colț cu str. Palade, în care funcționează o grădiniță de copii. In această casă s-a născut și a copilărit elevul Racoviță Emil în vremea cînd institutorul Ion Creangă, venind de la Bojdeuca, trecea și-l lua cu el, mergînd împreună spre școala primară din Păcurari.

Casa e bine întreținută și are o destinație corespunzătoare. Poate că ar fi cazul să se așeze doar o placă comemorativă, amintitoare a celui care, dacă s-a născut în Păcurari, a copilărit în casele de pe str. Romană, azi Karl Marx.

N. Irimescu

Desen de Const. Ciosu

Sport

Scrisoare deschisă

Mult stimate Domnule Ritter

Am onoarea și plăcerea să vă adresez felicitări pentru maniera ireproșabilă în care ați condus, la Oradea, partida de fotbal dintre „Crișul" și „Politehnica" Iași — meci pentru care, de altfel, ați primit, din partea corespondentului local al ziarului SPORTUL, o întreagă constelație: cinci stele, precum pe etichetele celui mai bun coniac! Maniera ireproșabilă în care ați fluierat ne face să credem că orădenii v-au iertat, uitînd vechile disensiuni care s-au soldat, cîndva, cu o cursă de urmărire pînă la Salonta — amănunt păstrat cu sfințenie în folclorul bihorean la capitolul „jîtii". M-am convins încă o dată (mai era nevoie?) că sînteți un arbitru exigent, autoritar și imparțial: oricînd veți sancționa la fel greșelile lui — să zicem — Cuperman cu cele ale lui Lupulescu. Nici un fel de tratament preferențial, așa e bine, bravo, felicitări și la mai mare!

Aș îndrăzni însă — cu modestie — să remarc faptul că încă nu posedați în totalitate știința nuanțelor și, cu permisiunea Dvs., v-aș oferi cîteva sugestii. De pildă: nu mi se pare just să reacționați, atunci cînd acordați o lovitură liberă pentru gazde, ca și cum ați fi cîștigat la Pronosport, iar în cazul loviturilor pentru oaspeți, ca și cum v-ar arde casa. In orașul Dvs. există o Școală Populară de Artă, care, la clasa de actorie, v-ar putea învăța cum se intră deplin în „pielea personajului" — în cazul nostru, „arbitrul ideal" — astfel încît să nu păreți aici Othello și dincolo Desdemona, ci, constant, unul și același tip (fie chiar Jago). Sîntem informați că examenele de admitere au loc în această săptămînă; înscrieți-vă cu încredere, vă va folosi.

Apoi, poate că n-ar strica să vă hotăriți a acorda fluierului Dvs. îngrijirile cuvenite: ne face impresia că numărul de ore-sub-tensiune înregistrate la bord ar justifica intrarea onorabilului Dvs. instrument în reparații capitale. Poate că astfel va ajunge să fluiere singur, fără ezitările de pînă acum, ezitări care-l determină să semnaleze un fault din trei la gazde și trei din două la oaspeți. Bineînțeles, nu este vorba de rea intenție (dacă-mi e fe este!) în această manieră particulară de arbitraj, ci pur și simplu de poticneli firești, asemănătoare cu momentele în care cuiva i se proptește un nod în gît. Și subsemnatul are, în momentul de față, o asemenea senzație — poate fiindcă trebuie să încheie scriind

„cu stimă"
Al Dumneavoastră
Radu Suceveanu

P. S.

N-ar strica să știți că, uneori, se întîmplă să se afle la masa presei nu numai corespondentul local al SPORTULUI, dispus să vă acorde toate stelele din galaxia noastră, ci și — plină lumea de intruși! — cîte un „ochi din afară", care vede și înțelege cel puțin tot atît cît și Dvs. De!

— același —

ecouri la ancheta

CERCETAREA ISTORICĂ ÎN DISCUŢIA ISTORICILOR*

PLEDOARIE PENTRU COLABORARE...

Ancheta iniţiată de revista „Cronica" e binevenită nu numai spre a efectua un bilanţ al realizărilor în ştiinţele istorice, la noi, cu propuneri care să înlăture anumite carenţe existente, dar şi spre a crea un climat prielnic, în spiritul unor dezbateri colective, pentru intensificarea şi eficienţa cercetării ştiinţifice.

Două probleme ni se par a fi esenţiale pentru asigurarea progresului şi succesului ştiinţei istorice româneşti. Şi anume:

1) Sistematizarea şi operativitatea cercetărilor ştiinţifice.

Dacă instituţiile, muzeele, arhivele etc. care au în profil studiul istoriei continuă activitatea pe baza unor planuri deja întocmite, ar fi necesar să se cunoască reciproc nu numai tematica inclusă în planuri, ci şi perspectivele, coordonatele care vor fi urmărite în viitoarele cercetări. Un congres al istoricilor pe ţară, propus de tov. I. Caproşu, la care să participe şi reprezentanţi din partea Consiliului Naţional al cercetării ştiinţifice, ar putea elucida o serie de probleme acute şi actuale, în spiritul unei dezbateri colective. În 1970, la Moscova, urmează să se desfăşoare lucrările celui de al III-lea Congres internaţional al istoricilor unde, din partea ţării noastre, vor fi prezentate trei referate. Oare nu s-ar găsi un prilej nimerit ca, pentru întocmirea acestor referate, să participe mai multe forţe capabile să aducă valoroase contribuţii documentare şi interpretative? De ce să limităm potenţialul cercetării numai la cîteva persoane consacrate, cînd materialul documentar şi amplasarea tematicii pretind eforturi colective? O întrebare similară se poate pune şi în cazul reeditării sau întocmirii volumelor din „Istoria României". Este oare verosimil ca numai autorii cu monografii şi studii publicate să fie singurii capabili a participa la întocmirea unor lucrări de sinteză? Există forţe prode sinteză? Există forţe promiţătoare care, îndrumate, stimulate şi selectate, pot aduce nebănuite contribuţii. Regretabil că nu se acordă atenţie suficientă şi acestora. Dacă bibliografia monumentelor istorice din Moldova, întocmită de I. Stoicescu, prezintă importanţă deosebită, nu ar fi fost necesar ca respectiva bibliografie să intre în atenţia cercetătorilor prin intermediul unei publicaţii de largă circulaţie? Ba, mai mult. Oare nu s-ar fi putut întocmi un volum, rentabil pentru edituri, cu un studiu sintetic introductiv care să preceadă bibliografia menţionată? Cercetătorii şi toţi cei care se interesează de trecutul Moldovei ar fi avut la îndemînă un instrument preţios de lucru. Considerăm că este necesar să se elaboreze, în mod sistematic şi continuativ, „bibliografii monografice" în genul celei publicate de P. Simionescu („Contribuţii ale istoriografiei româneşti privind anul revoluţionar 1848 în Ţările Române", în „Studii", 1968 nr. 3, p. 539—549). Aceste „bibliografii monografice" se adaugă şi completează bibliografiile retrospective întocmite cu competenţă, aşa cum este „Istoria României. Ghid bibliografic" (1968), difuzată de Biblioteca centrală universitară din Bucureşti (conducător ştiinţific Mircea Tomescu). Prezentarea monografică a unor periodice ar fi mai eficientă şi mai utilă cercetătorilor dacă s-ar întocmi o bibliografie exhaustivă a periodicelor respective.

2) Urgentarea depistării şi publicării documentelor importante care se găsesc în ţară. Pînă la apariţia acelui „Corpus" fundamental de acte, s-ar putea grăbi publicarea izvoarelor referitoare la un anumit moment sau perioadă istorică. Comemorarea celor 120 de ani care au trecut de la revoluţia din 1848 ar fi fost un bun prilej pentru tipărirea unor culegeri inedite. Trebuie de asemenea avut în vedere şi respectarea unui echilibru, în sensul publicării de documente din toate provinciile româneşti. Apreciem, dintre ultimele apariţii editoriale, lucrarea „Inscripţiile medievale ale României" (vol. I. Ed. Acad. R.S.R.).

Fără cunoaşterea zecilor de mii de documente, referitoare la România, din arhivele străine (Constantinopole, Viena, Budapesta, Paris, Roma etc.), prezentarea unor momente din istoria patriei ar fi neîndoios unilaterală. Este necesară însă coordonarea precisă a activităţii de depistare a documentelor care ne interesează şi apoi punerea lor la dispoziţia tuturor istoricilor. În această muncă, pot fi şi trebuie antrenaţi tinerii cercetători.

Numai dînd o interpretare ştiinţifică faptelor relatate de izvoare şi documente se scrie istoria.

S-a subliniat în repetate rînduri utilitatea colaborării unor colective de cercetători. Dacă această colaborare este într-adevăr temeinic îndrumată spre un obiectiv comun, nu încape îndoială că putem aştepta şi rezultate rodnice. De altfel, abundenţa materialului documentar şi interferenţa problemelor ne determină să apelăm la un sistem de colaborare a colectivelor. Relaţiile politice, economice, culturale etc. ale Moldovei cu Transilvania, bunăoară, ar putea însuma un domeniu comun de cercetări şi studii pentru colectivele existente la Institutul de istorie şi arheologie „A. D. Xenopol" din Iaşi şi Centrul de istorie, filologie şi istoria artei din Tîrgu-Mureş. Un prim pas pentru realizarea acestei colaborări s-ar face prin organizarea unei sesiuni de comunicări ştiinţifice cu participarea cercetătorilor din ambele colective. Această iniţiativă nu ar oferi numai posibilitatea confruntărilor şi completărilor reciproce; ar concentra elementele productive necesare pentru efectuarea unor lucrări ştiinţifice valoroase şi ar elucida unele aspecte din trecutul ambelor provincii istorice, mai puţin adîncite. Pe baza unor minuţioase şi documentate lucrări ştiinţifice ale colectivelor noastre, se va putea elabora, eventual, o lucrare de sinteză care să completeze capitole din tratatul „Istoria României".

Întrucît cercetătorii de la Centrul de istorie, filologie şi istoria artei din Tg. Mureş al Academiei îşi îndreaptă atenţia cu predilecţie spre unele aspecte ale istoriei şi culturii ardelene, ne vom referi mai ales la acestea.

După părerea noastră, se resimte încă lipsa unor lucrări ample, monografice, care să trateze, potrivit celor mai recente cercetări şi concluzii, epoca prefeudală, începuturile feudalismului, instituţiile feudale, (de neapărată trebuinţă), cetăţile din Transilvania, stăpînirea turcească şi habsburgică în Banat etc. Constatăm cu satisfacţie că, în ultimii ani, au apărut numeroase lucrări referitoare la cultura Transilvaniei. S-au făcut progrese şi în editarea unor lucrări ale istoriografiei ardelene. Socotim însă că ritmul de tipărire şi retipărire a celor mai valoroase opere ale istoricilor români, în general, care cuprind idei de nenumărate ori actuale, trebuie intensificat.

Se resimte şi lipsa monografiilor complete, a personalităţilor remarcabile din secolul al XIX-lea, care aparţin deopotrivă culturii şi istoriei româneşti: Al. Papiu-Ilarian, Timotei Cipariu, Simion Bărnuţiu (lucrarea lui R. Pantazi reprezintă doar un început), Paul Vasici, August. Tr. Laurian şi alţii. Deoarece unele din aceste personalităţi au trăit şi activat în mai multe provincii, de pildă în Transilvania şi Moldova, colaborarea cercetătorilor din diferite centre ar fi nu numai utilă, ci şi necesară.

Aşteptăm lucrări, de felul celei îngrijite de M. Berza — „Cultura moldovenească în timpul lui Ştefan cel Mare" (Culegere de studii, Ed. Acad. R.P.R., 1964). Dar pe cînd „Istoria culturii naţionale"? (Necesitatea şi importanţa predării ei în licee şi universităţi, credem că nu trebuie demonstrată).

Anul acesta sărbătorim semicentenarul Unirii Transilvaniei cu patria-mamă. Îşi aşteaptă monografiile, conducătorii mulţimilor care au înfăptuit memorabilul act: V. Goldiş, V. Lucaciu, O. Goga, ca şi antemergătorii I. Raţiu, Vic. Babeş, Al. Mocioni şi alţii. Firește, este necesară judecarea ştiinţifică şi critică a activităţii pe care au depus-o aceste personalităţi, nu lipsite de erori în activitatea lor patriotică. După cum sublinia într-o cuvîntare tovarăşul Nicolae Ceauşescu, aceste limite au fost „generate de dezvoltarea socială, de epoca în care au trăit aceste personalităţi, de nivelul de cultură ş.a.m.d.".

Tot aşa precum lipsesc monografiile partidelor politice din România antebelică, nu dispunem încă de o istorie a P.S.D. şi a P.N.R. din Transilvania.

Revenind la rolul cercetării istorice locale, menţionăm că nici oraşul Tg. Mureş nu-şi are încă monografia. Lucrările scrise pe această temă în secolele XIX—XX sînt incomplete, suferă în general de erori şi, mai ales, de interpretare subiectivistă. Forţe de lucru suficiente sînt atît în cadrul instituţiei noastre, cît şi ale altora. În prealabil, însă, trebuie elaborate lucrări referitoare la istoria veche, cetatea meşteşugurilor şi comerţul medieval, revoluţia de la 1848, dezvoltarea capitalismului, 1918 în Tîrgu-Mureş etc. Un început promiţător s-a făcut prin întocmirea şi publicarea de studii în revistele de specialitate, în volumul „Studii de istorie" (Ed. Acad. R.S.R., 1968), micro-monografia „Cetatea Tîrgu-Mureşului" etc.

O problemă importantă pentru dezvoltarea ştiinţelor istorice considerăm că este creşterea cadrelor tinere de cercetători. Experienţa şi cunoştinţele cadrelor mai în vîrstă nu se pot transplanta spontan şi nu se asimilează fără efort intelectual. Dacă tinerii cercetători, speranţele ştiinţei, se formează sub îndrumarea competentă, prin afecţiunea pozitivă a înaintaşilor, trebuie să existe o preocupare apropiată, constructivă şi nu didacticistă, pentru stimularea şi promovarea calităţilor superioare prin care se distinge un adevărat om de ştiinţă. Ritmul impetuos al dezvoltării tehnicii şi civilizaţiei contemporane oferă perspective multiple ştiinţelor sociale. Cercetarea trecutului, în clipa de faţă, pretinde mai multă precizie şi obiectivitate, mai multă dăruire de sine şi acuitate a inteligenţei. Iată de ce nu ni se pare lipsită de interes educaţia psiho-pedagogică şi comportarea etică a cercetătorilor (din nefericire, deşi puţine, mai sînt cazuri de însuşire nedeclarată a muncii altora) care, neglijate sau lăsate la voia întîmplării, aduc deseori grave prejudicii. Ce s-ar putea realiza concret în acest sens? Crearea unui climat prielnic pentru stimularea preocupărilor ştiinţifice între cercetătorii tineri, colaborarea exemplară a acestora cu cercetătorii vîrstnici, cultivarea respectului pentru adevăr, îndrumarea metodologică, asimilarea creatoare a concepţiei materialiste privind evoluţia societăţii, a ideilor înaintate şi deschizătoare de orizonturi etc., ar contribui în mare măsură la structurarea personalităţii cercetătorului. Trebuie să recunoaştem că publicaţiile periodice de specialitate ignoră sau subestimează aceste probleme. Într-un fel este şi explicabil dacă avem în vedere că revistele sînt asaltate şi blocate de abundenţa studiilor sau a materialului documentar destinat valorificării. Dar această situaţie poate constitui un motiv întemeiat pentru abandonarea problemelor care afectează intenţia tînărului cercetător spre a-şi exprima independent părerile personale? Considerăm, în acest scop, extrem de eficient un buletin de informare şi documentare ştiinţifică destinat să cuprindă, pe lîngă materialul potrivit orientării cercetătorilor, ansamblul problemelor menţionate. Notele critice, recenziile, cronicile, bibliografiile etc. şi-ar afla mai bine locul în acest buletin alături de articole care să trateze problemele de actualitate ale cercetării în ştiinţele istorice. Revistele de specialitate ar cîştiga spaţiu atît de necesar studiilor şi ar evita publicarea unor recenzii sau cronici şablon. Oare nu ar fi operativă, stimulentă şi eficientă, o „tribună a cercetătorului ştiinţific" în acest buletin?

Grigore Ploeşteanu
Valeriu Niţu
Centrul de istorie, filologie şi istoria artei din Tg. Mureş al Academiei

...ŞI PENTRU PROBITATE ŞTIINŢIFICĂ

Un autorizat schimb de opinii care să aşeze în centrul atenţiei cercetarea istorică contemporană îşi făcea presant resimţită necesitatea. Iniţiativa revistei „Cronica", pe lîngă surprinderea unei acute chestiuni de „actualitate", ne apare deosebit de fertilă. Şi nu ne îndoim că, ulterior, prin multiple intervenţii ale specialiştilor din întreaga ţară, ea va căpăta atributul viabilităţii şi, astfel, eficacitatea scontată.

Reala efervescenţă ce se manifestă în acest sector de activitate ştiinţifică a înregistrat un evident spor de adîncire în ultimii ani. Orientîndu-se ferm spre adevărul istoric, evitînd o interpretare dogmatică, cercetătorul contemporan al ascendenţei noastre în teritoriul carpato-danubian, vizează mai profund ca antecesorii fenomenele social-economice, realizînd frecvent o radiografie obiectivă în documentaţia existentă. Saltul calitativ, mai ales sub raportul valorificării ştiinţifice veritabile a informaţiei, este indiscutabil, ceea ce ne determină a amenda cu severitate — prilejul fiind oportun — unele inadvertenţe ce umbresc rezultatele pozitive ale eforturilor general al istoricilor noştri.

O răsfoire chiar expeditivă a publicisticii de specialitate evidenţiază prosperitatea neobişnuită a studiului de mici dimensiuni, încastrat ca într-un pat al lui Procust (spaţiul tipografic destinat cu un rigid spirit de economie — n.a.) şi pătruns de o zgrunţuroasă, flască demonstraţie, desigur copios argumentată. Nu anulăm prezenţa, indispensabilă de altfel, a materialului istoric inedit — fără de care însăşi raţiunea unei asemenea întreprinderi este pusă sub semnul întrebării — însă sîntem pentru o cît mai liberă detaşare de factologie, această obsesie anacronică, pentru aplecarea sintetică asupra evenimentelor istorice. De asemenea, se fac necesare asociaţiile şi analogiile istorice (ne vine în minte exemplara şi originala „Istoriologie umană" a lui N. Iorga), fecunde modalităţi de integrare în context a faptului istoric şi de relieiare a valenţelor sale intrinseci. Toate acestea presupun, pe lîngă o adîncă cunoaştere a epocii, şi o vastă cultură generală. Acel autor de lucrări — şi aici nu ne revendicăm prioritatea observaţiei —, care rămîne închistat în aşa-zisa „găoace a specialistului" şi nu menţine un contact permanent cu celelalte zone ale culturii, îşi exprimă, prin sterilitatea ideilor, neputinţa, substituind generalizările din propria producţie ştiinţifică, prematur condamnată la perisabilitate, cu o aglomerare de citate din lucrările de referinţă ale confraţilor ori cu o masivă consemnare de pasaje documentare.

O altă carenţă, similară ca finalitate, o constituie preluarea tacită a unor formulări concluzive din lucrări remarcabile ale unor predecesori iluştri şi apoi afişarea ostentativă a „originalităţii" propriilor constatări, care practic duce la o săracă dar „personală" expunere a „ideilor". Considerăm probitatea ştiinţifică — profesată cu consecvenţă de redutabili istorici ai zilelor noastre — caracteristica principală a muncii ştiinţifice, capabilă a reprezenta în orice moment ştiinţa românească.

Ne împărtăşim convingerile cu încredinţarea că ele au un efect constructiv tocmai prin sinceritatea, prin transcrierea franică a neaderenţei noastre la modalităţi perimate de exercitare a capacităţilor creatoare. Fără îndoială, lacunele semnalate — lapidar şi neexemplificat — sînt doar periferice dovezi de inadaptare ştiinţifică, ce descalifică numai pe autorii lor.

Viorel Faur
muzeograf
Muzeul Judeţean Bihor-Oradea

* A se vedea începutul anchetei în „Cronica" nr. 29/68 şi următoarea.

Desen de I. Gânju

agora

UN MODEL ROMÂN AL LUI MANET

Vizitînd muzeele americane, am avut surpriza de a vedea la Muzeul Atkins — Galeria Nelson din Kansas City, Missouri, portretul unei fetițe pictat de marele novator al artei moderne, Edouard Manet. De altfel, muzeele americane au numeroase opere de Manet (1832—1883), atît din faza-i „spaniolă", cînd este uneori tot atît de impresionant ca și Goya, cît și din faza impresionistă, el fiind printre creatorii acestui curent care a luminat și sensibilizat pictura modernă.

Știam de existența acestui tablou, dar vizionarea lui m-a încîntat îndeosebi. Pe placa tabloului este scris *„Portrait of Line Campineanu"* și firește numele genialului autor.

Portretul acestei tinere românce este menționat și reprodus în unele cărți despre Manet, iar la noi istoricul de artă Remus Niculescu s-a ocupat de George Bellio (Bellu), mare colecționar, mai ales de pictură impresionistă și care are legături cu crearea tabloului la care ne referim. Se știe că românul George Bellio a ajutat pe unii dintre marii pictori impresioniști, în perioadele lor de sărăcie și ignorare. Bellio venea zilnic pe la prînz la cafeneaua Riche din Paris, iar pictorii aflați în nevoi știau că vor obține de la dînsul un preț modest pentru operele lor, cu banii aceștia rezolvîndu-și pentru cîteva zile coșnița. Despre valoarea și destinul colecției Bellio a publicat date foarte interesante Remus Niculescu.

Modelul — fetița cu păr bălai, ochi mari, pătrunzători, cu bustul decoltat și o rochiță de mătase în variate tonalități de albastru, ținîndu-și brațele sprijinite de speteaza unui fotoliu — este deosebit de expresiv. Pictural, Manet a valorificat trăsăturile modelului, carnația-i gingașă, îmbujorîndu-i obrajii, accentuînd privirile ochilor, iar rochiței conferindu-i pe alocuri o fluturare de penaj fabulos. Nu lipsesc nici finele griuri ale lui Manet, ele apărînd la mănușa brațului drept. Reflexele gălbui-roșietice ale coafurii cu plete sînt de-un mare efect coloristic și ajută la expresia chipului, excepțional de gînditor la o ființă așa de tînără.

Manet a fost un mare psiholog în portretistica sa, iar tabloul pare a data din faza culminantă a creației sale, aici fiind pe o linie mai clasică, în construcția chipului, dar folosind și vibrantul colorit impresionist.

Cine este modelul? Am căpătat date mai precise de la Constantin Sturdza, bibliotecar la Institutul de Arhitectură și rudă cu modelul. Mai întîi, numele de fetiță este Eliza Cîmpineanu și nu Line sau Lina Cîmpineanu. Născută pe la 1870, ea a trăit și murit în țară (prin 1946). Este o descendentă a lui Ioan Cîmpineanu ((1798—1863), cunoscutul colaborator al lui Dinicu Golescu și Heliade Rădulescu la Societatea Filarmonică, luptător progresist. Fiind ofițer la vama de la Focșani, el a adresat poetului Grigore Alexandrescu „epistola familieră", în care-și descria viața de la Focșani. Fiul acestui Ioan Cîmpineanu, cu nume similar (1841—1888) a fost magistrat și economist. S-a căsătorit cu Irina Bellio, deci rudă cu colecționarul. Eliza Cîmpineanu — modelul lui Manet — este fiica acestui al doilea Ion Cîmpineanu și a Irinei Bellio. Desigur că prin mijlocirea lui George Bellio, a pozat ea lui Manet. Eliza Cîmpineanu a fost cîtva timp căsătorită cu Grigore Greceanu. Silită de nevoi, a vîndut la Paris, prin 1936, tabloul, direct achiziționat, se pare, de colecționarul american Nelson, care a donat muzeului din Kansas colecția sa — fondul Nelson de la Atkins Museum. Pînă atunci, portretul fusese în țară, păstrat de modelul care îmbătrînise și sărăcise. Tot de la C. Sturdza am aflat că ar exista mai multe schițe cu Eliza (Line) Cîmpineanu, făcute de Manet cu prilejul pictării portretului. Nu știm însă unde se află schițele, la ce muzee sau în care colecții de peste hotare.

Petru Comarnescu

SALONUL CRONICII — 1968

In jurul datei de 1 decembrie, se va deschide la Iași al doilea salon de artă plastică al revistei CRONICA. Participă artiști din întreaga țară. Tema salonului din acest an este: „VIS ȘI REALITATE"

Artiștii sînt invitați să pregătească lucrările pînă la data de 20 noiembrie

SEMNIFICAȚII SPAȚIALE ÎN PICTURĂ (III)

SPAȚII PSIHICE ÎN RENAȘTERE

Pictura Renașterii în general și cea florentină îndeosebi a încercat să pună pe pînză lumea „obiectivă", externă. Din acest motiv ea a utilizat perspectiva lineară, expresie spațială care marca sfîrșitul panteismului magic și mistic și astfel desprinderea omului de cosmos. Consecutiv, are loc dispariția continuității sufletești dintre privitor și universul pictat, prezentă în pictura prerenascentistă.

Această disjuncție nu putea fi acceptată de toți artiștii. Dacă stadiul dezvoltării cunoașterii umane nu mai permitea o gîndire magică, mitică sau mistică prin care să se restabilească identitatea dintre ins și restul lumii, pictorul trebuia să afle o altă modalitate de a ieși din izolarea la care se ajunsese. Soluția era ca el să-și plăsmuiască un univers al său în care să se regăsească. Avînd în vedere că el își înstrăinase lumea fizică, acest univers nu putea fi decît pur sufletesc. Se nasc astfel spațiile psihice ale lui Leonardo da Vinci, El Greco, Rembrandt, Vermeer. In aceste spații cea de-a treia dimensiune, specifică lumii fizice, își pierde sensul, logica lor internă nemaifiind de ordin geometric, ci spiritual. Care putea fi conținutul unor astfel de spații psihice, din moment ce vocabularul de exprimare aparținea tot lumii din afară? El nu putea decît să reflecte diverse ipostaze ale înstrăinării: neliniștea și interogarea ((Leonardo), meditația și suferința (Rembrandt), încercarea de transcendere (El Greco) sau de mutație spirituală a lumii materiale (Vermeer).

*

Leonardo da Vinci pare să fi fost cel dintîi care a remarcat artificialitatea perspectivei lineare, bazată pe trei convenții arbitrare: presupunerea că spectatorul privește cu un singur ochi, că acest ochi este fix și că se află față de imagine în același loc și la aceeași distanță ca și pictorul în momentul zugrăvirii tabloului. Din acest motiv autorul Monei Lisa formulează concepția așa numitei **perspective aeriene** care redă profunzimea nu atît prin micșorarea dimensiunilor obiectelor pe măsură ce ele se depărtează de noi, ci prin degradeurile tonale (perspectiva cromatică) și prin ștergerea progresivă a claritățiî obiectelor. Se renunță deci la un criteriu cantitativ în favoarea unor criterii calitative, de nuanță filozofică: potențialul de lumină al lucrurilor și accesul lor la contur. In felul acesta Leonardo ajunge la acel **sfumato**, atmosferă clar-obscură care construiește și absoarbe în același timp lucrurile, fluid ezitant în care reliefurile și conturele se estompează, materia devine imponderabilă, a treia dimensiune se destramă, unitatea aparentă a lumii se dizolvă (Lionello Venturi). In locul perspectivei matematice, fixe, apare o perspectivă mobilă în care nu jocul ortogonalelor creează spațiul, ci înfruntarea metafizică dintre lumină și umbră. Se naște un spațiu tensional, variabil, în care luminile și umbrele, imprecis delimitate, pot face oricînd schimb între ele. Acest spațiu în permanentă mișcare nu era simpla consecință a unor teoretizări de ordin pur plastic, ci expresia fizică a unui orizont spiritual.

Leonardo da Vinci este cel care introduce în tablou neliniștea existențială, întrebările, incertitudinea în al cărei joc imprevizibil de penumbre și claritățî universul șovăie. Introduce zîmbetul Giocondei și al Sfîntului Ioan. Indeterminabilul psihic cerea indeterminabilul spațial. Acesta este creat prin clar-obscur, prin peisajele fantastice de pe fundaluri, cu ghețari stranii, stînci și piscuri transparente, precum și prin subtilitatea modeleurilor și a suprapunerilor tonale care amplifică indescifrabilul ascuns în surîsul leonardesc. Spațiul instabil ce găzduiește acest surîs arată că personajele lui Leonardo nu se inserează în lumea noastră și nu se inserează nicăieri. Ele privesc peste noi către un alt tărîm, nepămîntean, dar care rămîne neconturat, nedeslușit, o întrezărire mirifică situată în imposibil. Este foarte semnificativ faptul că, urmîndu-și drumul logic al gîndirii sale, către 1501—1502 Leonardo ajunge la concepția „neterminatului" **(non finito)** în pictură, în sensul că gestul creator inițial nu trebuie să fie retușat prin reveniri care sînt întotdeauna de o mai redusă forță și har. Prin aceasta el dă un accent în plus indefinisabilului care plutește în tablourile sale. Existența este oare ceva terminat, împlinit? Nu-i ea mai curînd o improvizație, o ipoteză care se reface mereu din jocul capricios al beznei și luminii?

Dacă Leonardo exprima tentativa de a trece într-o altă stare existențială, dar încercarea era zădărnicită de sentimentul îndoielii, în creația lui **El Greco** suirea în regiunile superioare ale spiritului reprezintă nu numai o certitudine, dar și o mistuitoare necesitate, imperativul însuși al destinului uman. In scopul evadării din materie totul devine în tablou tensiune: încordate sînt spațiile săgetate de elanuri electrice, încordate liniile în aspirația lor convulsionată către cer, extatic este coloritul, extatică expresia figurilor întoarse spre înalt. Spațiul devine ascenzional, la aceasta contribuind mai multe elemente.

Pentru a ieși din terestru, El Greco tratează perspectiva cu totul arbitrar, ordonînd elementele plastice după cerințe spirituale, neconstrîns întru nimic de legile proporțiilor specifice realității din afară. Se ajunge în modul acesta la un spațiu deformat, oniric, „suprarealist", în care raporturile dintre planuri sînt intervertite, devenind neverosimile în ordinea fizică pentru a fi verosimile în ordinea suprasensibilă. Fundalurile sînt de cele mai multe ori indefinite, peisajul pămîntean este abia vizibil, pentru ca cea mai mare parte a tabloului să se proiecteze pe vaste orizonturi anonime străfulgerate de seisme cosmice. Formatul tablourilor se desfășoară de regulă pe verticală. O putere magnetică atrage pe om către sferele de sus. Din acest motiv nu numai spațiul apare deformat, dar și forma umană. Chemată de vocile cerești, ea apare alungită, oamenii sînt mult mai înalți decît în realitate. Mîinele sînt efilate, fețele au un aspect exsang, spectral, ochii înfundați în orbite, exprimîndu-se astfel febra spiritului, iluminarea. In felul acesta personajele devin niște flăcări tinzînd halucinate către transcendent. Spațiile pe care ele le străbat nu sînt prestabilite și imuabile, ci în continuă prefacere schimbîndu-și mereu liniile de forță, deoarece sînt spații ale transfigurării.

Privind un tablou ca **Rusaliile**, îți dai seama că El Greco a creat un spațiu psihic pur, un spațiu al cutremurului sacru pe ale cărui ruguri extatice materia este combustionată, consumată, pentru ca omul să se încadreze în mod firesc în realitatea spirituală. Prin aceasta El Greco se află pe treapta imediat premergătoare abstracționismului liric. Incă un pas și conturele vor dispare în văpaia culorilor pure.

Creația lui **Rembrandt** este o filozofie a luminii. O descriere solară a sufletului. In pînzele marelui olandez obscuritatea este foarte întinsă pentru că lumea din afară este redusă la minimum, ca să rămînă intensitatea sufle-

FIGURATIV ŞI NONFIGURATIV ÎN MUZICĂ

Muzica este nonfigurativă prin definiţie. Care sînt atunci semnele informaţionale care produc receptarea şi, în consecinţă, emoţia estetică ? Conform teoriei clasice, sunetul muzical *constituie elementul fundamental al desfăşurărilor sonore cu care operează muzica. A cere sunetului condiţia de* muzical *(adică să aibă vibraţii regulate) înseamnă a-i cere capacitatea de a produce o senzaţie plăcută. De unde şi mii de ani de acceptare a calofiliei drept condiţie necesară a muzicii. Aceeaşi teorie clasică nu se mulţumeşte cu hedonismul sonor al muzicii. Cu un singur sunet nu se poate face muzică, fie el cît de frumos. E nevoie neapărat de* două sunete *pentru a se naşte o* relaţie. *Relaţiile sonore vor constitui elementul primordial al sistemului informaţional al muzicii. Relaţiile dintre sunete sînt de ordin cantitativ, acustica arătîndu-ne că însuşi timbrul (culoarea) sunetelor depinde de* numărul *sunetelor armonice complementare. Semnalizările sonore, variabile cantitativ, vor produce efecte somatice a căror intensitate va varia în funcţie de diferenţele cantitative ale sunetelor date — diferenţa între numărul vibraţiilor (înălţime), amplitudinea acestora (intensitate), numărul armonicelor (timbru) şi durata lor.*

Considerînd numai această cale de semnalizare, înseamnă că limităm capacitatea muzicii de a produce senzaţii sonore plăcute şi nimic mai mult. Deşi trăia în secolul luminilor, Rousseau se mulţumea să definească muzica drept „arta de a combina sunetele într-un mod plăcut urechii". Esteticianul Charles Lalo (care distinge şapte trepte în receptarea muzicală) vorbeşte şi de ceea ce numeşte el „iradiaţia cenestezică", arătînd că senzaţiile sonore sînt urmate de manifestări somatice care explică ceea ce într-un limbaj comun se cheamă „vraja muzicii".

Dacă originea muzicii ar fi instrumentală, ipoteză ce convine adepţilor şi apologeţilor muzicii experimentale (concrete şi electronice), în cursul mileniilor s-ar fi dezvoltat doar o muzică a hedonismului sonor sau a „iradiaţiei cenestezice", o muzică a simţurilor fără capacitatea transmiterii unui mesaj. Dar, aşa cum presupun cei mai mulţi cercetători, originea muzicii e vocală, fără a exclude şi contribuţia practicii instrumentale primitive. In toate colţurile lumii însă, muzica a făcut parte din manifestări artistice sincretice. Unită cu poezia şi cu dansul ,a dat acestor arte o forţă expresivă sporită, contribuind cu „iradiaţia cenestezică" la expresia noţională a cuvintelor sau la cea kinetică a gesturilor, a dansului. Insoţind arte a căror semantică este explicită, unele formule muzicale au devenit, prin practica de milenii, expresii ale aceloraşi stări sufleteşti exprimate de formulele de semnalizare ale artelor surori. Atîta vreme cît însoţeşte verbul sau gestul, muzica nu pune probleme de receptare, dar în momentul în care se părăseşte sincretismul, capacitatea de expresie a muzicii devine o problemă.

Nu negăm existenţa în germene a unei muzici pur instrumentale chiar în practica omului primitiv. De la evenimentul sonor care a trezit interes pentru fenomenul în sine şi pînă la muzica de virtuozitate a chitarezilor greci s-au succedat continuu manifestări muzicale instrumentale nonfigurative. In istoria ulterioară a muzicii europene, muzica de virtuozitate a continuat să existe, fie independentă de muzica purtătoare a unui conţinut, fie înglobată în această muzică. In acest ultim caz a putut căpăta şi unele funcţii semantice. Dar momentul crucial al istoriei muzicale în privinţa constituirii unor forme ale muzicii diacretice a fost barocul, cînd dezvoltarea manufacturii de instrumente a făcut posibilă o muzică desprinsă de gest sau de verb, o muzică independentă de celelalte arte. Atît timp cît muzica a fost legată de verb şi gest, s-au creat lucrări de mici dimensiuni. Procesul destrămării sincretismului a început în Renaştere şi, după cum covîrşitoarea majoritate a creaţiilor muzicale însoţeau texte lirice, primele piese instrumentale au avut un caracter liric. La fel, cele provenite din dans, păstrînd ritmul şi caracterul dansului, au căpătat semnificaţii lirice.

Iată dar că de la începutul constituirii genurilor instrumentale, inflexiunile melodice care amintesc cîntecul şi interjecţia, ca şi ritmurile de dans, specifice dansurilor cu care originar muzica a fost legată, rămîn ca repere semantice *într-o desfăşurare muzicală a cărei dezvoltare în timp va tinde către nonfigurativ, întrucît există legi obiective de ordin acustic care vor avea şi ele un cuvînt de spus în dezvoltarea discursului muzical.*

Barocul este epoca în care dezvoltarea culturii muzicale apucă două drumuri contradictorii : pe de o parte se cultivă sincretismul ajungîndu-se la noi genuri — opera şi oratoriul, mai vaste ca proporţii şi ca sferă de imagini, iar pe de altă parte se dezvoltă genurile diacretice, genurile instrumentale care au o dramaturgie specific muzicală. Ca şi în alte epoci anterioare, se cultivă şi o muzică de construcţie foarte complicată, a cărei funcţie ar consta doar în performanţe arhitectural—sonore. Cunoscuta „teorie a afectelor", care a circulat în perioada barocului, vine ca o reacţie împotriva constructivismului polifonic, cerînd muzicianului să exprime şi să urmărească procese *psihice. Corelarea variaţiilor cantitative ale relaţiilor sonore cu cele ale intensităţii emoţionale va asigura acel caracter de „limbaj al sentimentelor" atribuit muzicii. Reperele semantice de care am vorbit mai sus, la care se adaugă altele, din practica socială a muzicii, vor asigura un minim de figurativ pentru a nu face din muzică o artă sterilă. In baroc se mai configurează şi o altă treaptă de dezvoltare a muzicii şi anume crearea unor genuri mai întinse ca dimensiuni care, după exemplul operei, vor aborda o sferă tematică mult mai diversă şi mai întinsă. Se vor crea genuri care, prin diversitatea episoadelor, pot sugera* epicul, *iar altele, prin utilizarea dialogului, vor căpăta contingenţe cu genul* dramatic. *Tot în Baroc apar şi primele descripţii, portrete sau naraţiuni realizate instrumental. Deşi realizate cu naivitate, ele marchează o dezvoltare a programatismului care înseamnă prioritatea figurativului. De asemeni, se dezvoltă armonia, bazată pe relaţii dintre acorduri şi pe alte relaţii ce ţin de organizarea suprapunerilor sonore care amplifică expresia muzicii. Se creează astfel imagini concret senzoriale, capabile să sugereze procese sufleteşti uşor sesizabile.*

Dar arhitecturările muzicale de mari proporţii nu pot vieţui dacă nu-şi găsesc anumite scheme de construcţie determinate istoric şi corespunzătoare unui conţinut tot mai vast şi mai generalizat.

Pentru înţelegerea muzicii, se impun deci două sisteme de referinţă. Unul constă în corelarea relaţiilor sonore cantitative cu fluctuaţia intensităţii emoţionale, pe de o parte, şi în asocierile pe care reperele semantice le pot produce, pe de altă parte. Al doilea va fi acela al structurilor care se constituie istoric şi care vor avea capacitatea de a reflecta generalizat aspectele esenţiale ale dialecticii naturii, societăţii şi gîndirii.

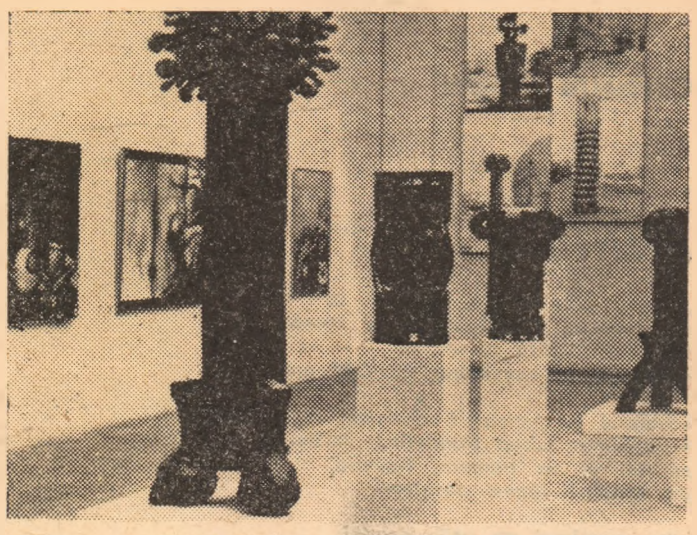
Din Baroc şi pînă azi, muzicii i s-a recunoscut capacitatea reflectorie, capacitate datorată în parte şi elementelor figurative.

In secolul nostru, apologeţii serialismului (nu şi Schönberg, creatorul sistemului) vor contesta capacitatea de exprimare a muzicii. La fel, neoclasicii de nuanţă constructivistă, ca şi neoserialiştii contemporani refuză muzicii orice semantică. Se înţelege atunci de ce ascultătorii de circulaţie curentă (chiar cei informaţi) întîmpină greutăţi în receptare sau refuză muzica în care nu găsesc elemente figurative, nu găsesc repere semantice.

E viabilă o muzică a cărei valoare stă în construcţie, în structura privită ca lucru de sine ?

Despre acestea într-un articol viitor.

George Pascu



Sală în pavilionul cehoslovac (Bienala de la Veneţia)

Gravură de L. Baskin (S.U.A.) — Bienala de la Veneţia

---

teasca pură: lumină în transă, feţe în transă. Dacă în prima perioadă a creaţiei lui Rembrandt lumina vine din exterior, în perioada de maturitate ea are sorginte lăuntrică, **emană din sufletul personajelor pozitive.** Rembrandt ajunge astfel la un spaţiu spiritual construit din lumină, o lumină de natură etică. Ordonarea tabloului se face în funcţie de frumuseţea sufletească, de **valoarea de lumină** a diverselor personaje. Un aur strălucitor, de nuanţa asfinţitului, arde pe feţele şi mîinile celor care merită lumina. Restul se află în întuneric. Aşa se naşte clar-obscurul rembrandtian. Tabloul este compus din două planuri : unul esenţial şi mai puţin întins, planul luminii, şi unul secundar, mult mai vast, planul întunecat. In aceasta din urmă, înecate în diverse densităţi de beznă, se găsesc personajele negative sau neparticipante la drama din planul luminos. Iată, de exemplu, **Intoarcerea fiului risipitor.** In lumină se află doar tatăl care iartă, fiul care se căieşte şi încă un personaj, simbol al echilibrului moral. Restul personajelor care sînt simpli spectatori sînt aruncaţi în umbra tot mai adîncă din jur. In **Ridicarea crucii** sau în **Punerea în mormînt** numai trupul lui Isus poartă lumină. Ea iradiază pe cei din imediata apropiere, pentru ca restul să se mistuie treptat în întuneric. Intre cele două planuri nu există legătură perspectivală lineară. Planurile sînt aici de ordin spiritual şi nu fizic. In umbră se află cei din afara sufletului, cei ce nu pot participa la lumină.

Evoluţia concepţiei spaţiale şi mutaţia spirituală pe care o suferă pictura rembrandtiană se poate vedea foarte bine din cele două variante ale **Pelerinilor din Emaus.** In cea dintîi (1629) există un ecleraj caminamente scenic, iar personajele au gesturi vădit teatrale. In varianta de la Louvre (1648) totul este de un patos foarte concentrat şi reţinut. Spaţiul este construit de către lumina care emană din făptura imaterială a lui Isus. Este un spaţiu tensional pur spiritual. Pictura lui Rembrandt este gravă. Personajele sale sufăr sau meditează, se află în comuniune nemijlocită cu existenţa, trăind-o la un mod superior sau fiind frămîntaţi de marile ei întrebări. Amănuntele din tablou dispar, arse de lumină sau înghiţite de noapte. Pe Rembrandt îl preocupă numai constantele esenţiale ale condiţiei umane. In abisurile întunecate ale necunoscutului din jur, Rembrandt sfîşie spaţii incandescente care ar voi să facă lumină în univers. Dar ele nu fac decît să releve şi mai adînc drama sufletului, drama suferinţei şi neliniştii omeneşti pe fondul nopţii impenetrabile care ne înconjoară şi care ne va absorbi pînă la urmă într-însa. Iţi aminteşti de Omar Khayyam :

Din cîţi scrutară noaptea
din jur neliniştiţi,
Spre cercul umbrei nimeni
un pas nu a făcut.
Ce-amar va fi fost, Eva,
întîiul tău sărut,
Că ne-ai născut atîta de
desnădăjduiţi.

Ca şi la Leonardo, lumea rămîne în afară, iar sufletul se află singur. Intre cele două sfere se interpune aici întunericul, dincolo sentimentul insondabilului. Ambele spaţii picturale sînt extramundane, reprezintă zări ale sufletului.

Vermeer vede lumea printr-un cristal. Ca într-un cristal, totul este geometrie şi perfecţiune. Ca într-un cristal, totul este extrem de limpede, luminos şi pur. Şi totul pare imobil, surprins într-un gest esenţial, fixat în densitatea transparentă. Este durata încremenită şi preschimbată în fragment de eternitate. Este oare întîmplător faptul că Vermeer (1632—1675) a fost contemporan cu Spinoza (1632—1677), filozoful şlefuitor de lentile al cărui sistem este de asemeni un cristal construit **ordine geometrico** şi care fascinează prin limpiditate, elevaţie şi puritate ? Este o simplă coincidenţă că amîndoi au privit lucrurile sub semnul veşniciei — **sub specie aeternitatis ?** Postulatul fundamental al gîndirii lui Spinoza este că sufletul se confundă cu natura. Intinderea şi gîndirea nu sînt decît două atribute ale uneia şi aceleiaşi substanţe — tot aşa cum pentru Vermeer lumea va fi în acelaşi timp materie şi spirit. In adevăr, cînd te aproprii de universul de cleştar vermeeerian, ai o revelaţie extraordinară : cristalul nu este inert, ci alcătuit din miriade de atomi cromatici în permanentă vibraţie. Este ca şi cum Vermeer ar fi descoperit o magie cu ajutorul căreia se poate vedea lăuntricul luminii, **sufletul luminii.** Dar nu al luminii fizice. Dacă din punct de vedere plastic descompunerea moleculară a pigmenţilor de culoare înrudeşte pe Vermeer cu impresionismul, din punct de vedere spiritual este vorba aici, ca şi la Rembrandt şi El Greco, de o lumină metafizică, de **sufletul uman transcris în termeni de lumină şi făcut în modul acesta sensibil, vizibil.**

In tablourile lui Vermeer nu există feţe, mîini sau obiecte. Există nişte forme purificate care emană, plutesc şi se întorc în iradierea luminoasă, rămînînd diafane şi dense în acelaşi timp. O lumină de esenţă muzicală desface şi reface lucrurile, şi le interiorizează pentru a le transmuta într-o realitate superioară. Spaţiul lui Vermeer este astfel de o plurală dialectică. El rezolvă mai întîi sintetic, într-o substanţă bivalentă, antinomia dintre materie şi spirit. Rezolvă apoi antiteza dintre număr şi esenţă, făcînd tangibilă faţa transcendentală a luminii zilnice şi a lucrurilor domestice. Rezolvă, de asemenea, antiteza dintre sensibilitate şi intelect contopind în mod indistinct geometricul cu afectivul, corespondent pictural a ceea ce Spinoza concepea sub termenul de **amor intellectualis Dei.** Şi rezolvă antinomia finit-infinit. Prizonieratul existenţei materiale este sugerat de repetata geometrie a tabloului. Infinitul este prezent prin lumina care inundă spaţiul cubic al tabloului, prin intensitatea şi freamătul ei, prin cele două culori principale utilizate — galbenul solar şi albastrul celest. Dar infinitul se deschide aici mai ales prin conţinutul spiritual. S-a subliniat ezoterismul operei acestui **prinţ al melancoliei** (Pierre Cabane), aspectul ei enigmatic. Personajele lui Vermeer cîntăresc aur, contemplă perle, ating clape, lucrează dantele, studiază cerul, privesc meditative nemărginirea. Sînt menite unui înalt şi delicat destin.

Din cele 35 de tablouri considerate pînă acum drept autentice, numai în două figurile zîmbesc, numai în două se împacă, se integrează în realitatea zilnică. In rest, ca şi lucrurile din jur, ele sînt tăcute şi imobile. De cele mai multe ori feţele se văd doar din profil, iar privirile li-s întoarse de la noi. O nostalgie tainică le cheamă într-o altă lume, fapt care deschide în spaţiul închis al tabloului nemărginite orizonturi psihice. Din acest motiv spaţiul fizic al tabloului este aperspectival. „Perspectiva este mereu distrusă prin deformarea sistematică a obiectelor în spaţiu, astfel ca pînza să nu apară scobită" (J. Dupont şi Fr. Mathey). Jocul irizărilor şi reflectărilor luminoase face ca totul să fie împins în primul plan. Prin intensitatea ei, lumina anulează distanţele şi vine cu întreg universul tabloului în imediata vecinătate a sufletului. Lumina apare în felul acesta ca un magnific nud surprins în strălucirea, tremurul şi neprihana sa pe care-l acoperim cu sufletul nostru.

★

Succintele consideraţii de mai sus confirmă faptul relevat în articolele precedente că atunci cînd pictorul refuză să rămînă o simplă retină, mai mult sau mai puţin „emoţionată", care înregistrează lumea din afară, şi încearcă să transforme cadrul tabloului într-un spaţiu spiritual, perspectiva lineară dispare, deoarece nu se mai justifică. Universul reprezentat pe tablou este lăuntric, el nu se mai distanţează de noi îndepărtîndu-se pe cea de-a treia dimensiune.

Constanta principală a celor patru universuri picturale discutate este năzuinţa la depăşirea condiţiei umane şi trecerea către o mai înaltă stare de a fi. Acesta este factorul care a dus la dispariţia perspectivei clasice. Adevărata perspectivă este aici **tensională,** ea urmează să se dezvolte în sufletul spectatorului care devine cooperant, activ, chemat să elibereze la infinit largurile spirituale virtuale sugerate de tablou. Prin aceasta Leonardo da Vinci, El Greco, Rembrandt şi Vermeer devin precursorii spaţiului pictural modern.

George Popa

Corneliu Popel

AVENTURA

„E mult prea sus, o, doamnă, să-l ajung"
și cavalerul se-mbolnăvea și murea
expresie ciudată a soartei
cavalerul, ah, cavalerul nu mai era

cavalerul la picioarele doamnei ingenunchea
și doamna iubea trandafirul, misterul,
sonetul în ea tremura, tremura,
cu spada-l rănea cavalerul,

intra cavalerul pe ușile soartei
rupt din vertebre, cavalerul-tilhar
ajungea pînă sus în sonet, tremura,
dar acum trandafirul, trandafirul nu mai era.

Traian Reu

VISCOL

Cumpănă de soare și de vis
Stingere vislită nedecis,
Piersici prăfuite pe tipsii
Toamna cînd vin brumele hazlii.

Limpede cădere fluturată,
Harfă peste ploile de vată,
Orb descintec ars policolor.
În pupile cînd amurguri mor.

Spaimă viscolită în amiezi
Peste trupuri supte de cirezi
Galopînd pustii ca într-un schit
Unde maici frumoase-au ațipit.

Gh. Lupu

APUS

Hanuri prăbușite uitării unde
Se fac beții monahicești. Pe ziduri
Iedera-ntinde țesături subțiri
Cu limbile-ndoite-n băutori.

Ce straniu vin aduce negustorul –
Vin înrăit de evi de nu rămîne
Nici aerul, nici masa, nici ulciorul,
Doar drojdia deasă-a nopților bătrîne.

Mulieri de abur își ritmează șoldul
Surpînd în crai păcatele duioase,
Dar craii beau, dar beau numai imboldul –
Goliți de flăcări, mușchii vor să-i lase.

Tîrg fastuos de hăuri și cuvinte
În nopți încercănate de beție.
Spre ziuă craii își aduc aminte
Că trebuie să plece în sicrie.

Emil Brumaru

ELEGIE

Nu mai avem în vestă tabacheră
Ticsită cu amurguri, nici baston
Și-n semn de stimă nu ne mai oferă
Surisul lor motanii c-un ron-ron...

De mult n-am mai trecut, răpuși de lene,
Prin burgurile vagi purtînd zglobii
Jabou plisat și magice jobene,
Cu birja plină de bijuterii.

Degeaba bibilici și portocale
Pe mese stau ucise iscusit.
Nu mai tînjim să le gustăm ci-agale
Ne umplem dulce rănile cu chit.

Rodica Ciocîrdel

PATRIEI

Aș vrea să-ți fiu, patrie iubită,
O pană din aripă, ce zboară spre lumini
Așa cum cerului, o stea din adîncimi,
Verigă-i e luminii, ce-n calea ei nu poate fi oprită.

Așa cum inimii, o singură bătaie
Verigă e în timp, tot astfel și în galaxii
Un singur astru lipsă, ar mări
Distanțele ce leagă văpaie de văpaie.

AMIJA

Pe bunici i-am rătăcit cîndva prin pădurea jocului de-a v-ați ascunselea. Amijeau ei.

— Închideți ochii bine, nu așa... adică-te! le strigam. Mă vedeți?

— Te vedem și cu ochii închiși, recunoșteau ei. Așa se cuvine unor bunici.

— Nu e bine să amestecăm bunicia cu amija. Strîngeți ochii pînă nu mai vedeți nimic, altminteri nu se ține!

Dar cînd se ascundeau ei după copaci, îi dădeau de gol veveriițele. Veveriițelor le place jocul ăsta, care e de drept al lor. Il joacă în fiecare zi trebăluind să mături lumina de pe crengi.

Deodată, n-am mai găsit pe unul din bătrînii pitiți în jumătatea de umbră a deregilor cu frunziș.

— Unde-i bunul?

— O fi pe-aici, pe undeva, a ridicat din umeri buna. Așa-i el, șugubăț și leneș. Amijind, o fi adormit de-abinelea în vreo scoarță de copac. Să-l lăsăm într-ale lui și pace.

Și s-a prefăcut că nu-i pasă. Nepăsarea ei mi-a șoptit că știe ascunzătoarea de lemn a bunului.

Am rămas să jucăm în doi. Numai că buna răspundea la mijă din ce în ce mai stins, mai de către miazănoaptea umbrei, acolo unde copacii dorm în mițoarce de mușchi cîrlionțat. Apoi, n-a mai răspuns nici ea. Am înțeles că s-a ascuns în culcușul bunului și că el i-a făcut loc în cercurile din inima stejarului. Atunci mi-am adus aminte că cine e primit în cele o sută de cercuri crescute din vreme nu mai iese o sută de ani. Anul și cercul.

Și am rămas să mă joc cu veveriițele. Casa lor e chiar în iatacul rotund al bunilor, dar raza pe care circulă ele nu intră în formula cu pi er patrat.

Ne jucăm mereu între lumină și umbră. Jocul nostru e în spațiul celui de-al o sută unulea cerc, cu centrul în somnul bunilor mei. A bunilor pe care sînt sigur că, pînă la urmă, îi voi găsi.

Nu i-am pierdut doar; numai i-am rătăcit.

Aurel Leon

SECETA

Paharul era pe jumătate tulbure. Fumul țigării îmi părăsea plămînii, Dumnezeu știe unde. Nu-i urmăream destinul.

Bărbia îmi era despicată. Ardea cineva acolo. Cînd nu ardea, ochii bărbatului din fața mea înverzeau dincolo de mine.

— Am întîrziat...

Vocea moale venea din dreapta, poate. S-a așezat cu sfială în stînga. Sigur.

Acum, pe masa rotundă, erau trei perechi de mîini. Treptat, însă, mîinile mele dispăreau în cimitirele hainei. Neobservate.

Pe scena de cristal mîinile femeii se tîrau ca șopîrlele. Ale bărbatului așteptau leneșe. N-ar fi așteptat dacă nu erau de bărbat.

Cînd mîinile femeii, spre sfîrșit, se topeau în mîinile bărbatului, firele de scrum se aprindeau în oglinda cristalului.

— Ai mîncat astăzi? — vorbea foamea bărbatului.

— Am mîncat. Și ce zi minunată de strand de n-ar bate vîntul, — vorbea foamea femeii.

A urmat întîia tăcere. A urmat și tăcerea a doua, cînd ochii bărbatului și ochii femeii urlau împreună.

— Mie nu mi-e...

— Nici mie, răsuflă femeia ușurată.

OCHII

Tutungeria se sfîrșește în stradă. Prin firida mereu deschisă mă înjunghie ciotul în mănușa de piele și întotdeauna cinci bani restul la unsprezece „mărășești".

Din motive de urbanistică tutungeria se demolează.

Atunci i-am văzut pentru prima oară ochii... și restul.

REVELION

Ușa a zăbovit întredeschisă. Din zăpadă îl urmau tălpile bocancilor. Din întîmplare s-a mai legănat un timp și cu teamă s-a închis în urma lui, veche. Cheia s-a răsucit singură în broască. Peste umărul lui devenea potcoavă. Îi părea rău că n-o scuipase în copilărie.

Paltonul umed se descotorosea de trupul în mișcare, agățîndu-se absent în cuier. Se mulțumea să-l mîngîie pentru osteneală.

Frigul venea dinspre sobă. Lemnele, păstrate cu grijă, se orînduiau puține în memoria lui. Le așeza

prezențe ❋ GEORGE IVAȘCU

Cea mai cuprinzătoare definiție a personalității — atunci în devenire — lui George Ivașcu (n. comuna Cerțești, jud. Tutova, la 24 iulie 1911) a dat-o G. Călinescu: „Cine a redactat un jurnal literar știe ce grea e această muncă în latura intelectuală. Aci golurile nu se umple cu tăieturi. Redactorul trebuie să fie pe rînd exponentul tuturor genurilor literare. Cu un spirit primitor de noutate, cu o cunoștință adîncă a literaturii contemporane, cu un stil clar, lesne adaptat la materie, cu o promptitudine de jurnalist, cu o erudiție de profesor (căci e profesor), d. Ivașcu te uimește prin justețea cu care se adaptează problemelor redacționale celor mai complexe. Știe tot, și poate răspunde la orice misiune intelectuală într-un mod superior și cu o vibrație sufletească extraordinară. Poate că d. G. Ivașcu va face critică, literatură ori erudiție. Dacă nu le va face pe acestea, va fi un jurnalist în sensul superior, creator, al cuvîntului, un animator de idei, un fel de Giuseppe Prezzolini al nostru" (**Jurnalul literar**, nr. 7, din 12.II.1939).

Pentru conștiința culturală actuală, George Ivașcu este, într-adevăr, în primul rînd prestigiosul regizor al unor publicații intrate astăzi nu numai în istoria literaturii, ci și a luptei pentru triumful acelei „idei" căreia i se devotase din primul moment, și la care, în formule criptice, făcea aluzie G. Călinescu în **Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent** (p. 883). Absolvent al liceului „Codreanu" din Bîrlad (1929); licențiat — cu „f. bine" — al Universității din Iași (1932), unde devine studentul preferat al lui G. Ibrăileanu, al cărui spirit militant și ale cărui înclinații de stînga le asimilează; „compromis" încă de pe băncile facultății în ochii cercurilor de dreapta care reușesc să zădărnicească în 1939 o bursă la „Fontenay-aux-Roses", deși N. Iorga îl remarcase; numit în 1932 bibliotecar la seminariile Facultății de litere din Iași, la recomandarea lui G. Ibrăileanu; asistent pe lîngă prof. Iorgu Iordan la catedra de filologie română a Universității din Iași; secretar al Institutului și al Buletinului de filologie română „Al. Philippide" (1935—1937); profesor secundar în același timp, la Iași, apoi din toamna lui 1940, la București, unde-l ajunge suspendarea din învățămînt decretată de guvernul legionar, George Ivașcu, este, în toată această perioadă, mai ales jurnalistul de vocație și multiplă competență pe care în 1938 îl descoperea la Iași G. Călinescu, legînd o prietenie rodnică pe care n-o va desface decît moartea („umbra sufletului meu, fără de care m-aș simți stingher", îi scria G. C., dedicîndu-i de pe patul de suferință **Cronicile optimistului**, apărute, toate, în „Contemporanul").

Intre octombrie 1934 și iulie 1936, George Ivașcu, împreună cu alți colaboratori, edita la Iași revista antifascistă „Manifest", sub îndrumarea P. C. R. După suprimarea revistei, activează în presa ieșeană colaborînd mai întîi la „Lumea" cu articole politice și cronici dramatice (redactează și un supliment literar și artistic al ziarului) pînă cînd și aceasta este desființată (1937). Devine prim redactor la ziarul nou înființat „Iașul" (1938), dar și acesta este suprimat în iulie 1940, iar redactorul chemat a doua oară la un dialog de felul celui din 1935. Intre timp fusese, începînd de la numărul 1, secretar de redacție la „Jurnalul literar", care apare între 1 ianuarie 1939 și 7 ianuarie 1940. In paginile revistei conduse de G. Călinescu, se afirmă cu articole de critică literară, dar recenzează și lucrări de lingvistică și istorie literară.

La București, în februarie 1941, cu sprijinul lui Al. Rosetti, reușește să ocupe o catedră de suplinitor la liceul Lazăr, apoi la „Spiru Haret". Tot acum își dă examenul de capacitate ca profesor secundar (primul din promoție). Este angajat secretar de redacție la revista „Vremea", unde apare cu pseudonimul Paul Stefan. Aici, unde întîlnește pe Ion Pas și Mircea Ștefănescu, reușește să elimine în scurt timp marea majoritate a semnăturilor de dreapta, aducînd în schimb colaborarea permanentă a lui Tudor Arghezi, G. Călinescu, Ion Pas, Iorgu Iordan, M. R. Paraschivescu, G. Macovescu, Gh. Dinu (Ștefan Roll); să consacre pagini colaborării lui Gala Galaction, Mihail Sadoveanu, Lucian Blaga, Camil Petrescu, Al. Philippide, Ionel și Al. O. Teodoreanu. In acest — nou — climat își reia și Pompiliu Constantinescu cronica literară. Sub alte nume publică, tot aici, colaboratori antifasciști care nu puteau scrie în altă parte: Ilie Zaharia, Silvian Iosifescu, Horia Liman. In ansamblul ei, revista respiră tot mai semnificativ rezistența națională și afirmarea bunelor tradiții ale scrisului românesc într-o epocă apăsătoare și cenușie. Apar și semnături noi: Marin Preda, cu nuvela „Colina", poetul Șt. Aug. Doinaș și alții din cercul literar de la Sibiu și din preajma revistei „Saeculum" a lui Blaga. Geo Dumitrescu devine și el un colaborator permanent. In editura „Vremea", G. Ivașcu îngrijește de volumul omagial **E. Lovinescu**, printre frecventatorii apreciați ai căruia se numără. Concomitent, colaborează împreună cu G. Macovescu și Gh. Dinu la „Timpul".

In primăvara lui 1943 este solicitat să intre în colectivul de redacție al „României libere", ziar ilegal editat de P.C.R., la care lucrează de la numărul 2 alături de Ilie Zaharia, G. Vlădescu-Răcoasa, Mircea Nădejde, apoi G. Macovescu, Gh. Dinu, Al. Graur, P. Iosif. Il va convinge să colaboreze și pe G. Călinescu, a cărui evoluție din turnul de fildeș spre bătăliile politice care se pregăteau o catalizează. („Mi-a luminat drumul cu o respectuoasă lampă" — va spune G. C. despre G. Iv., în discursul de răspuns la sărbătorirea celor 60 de ani, la Academie). In martie 1944, e printre fondatorii ziarului „Ecoul", ce sta în strînsă legătură cu cercurile patriotice și la care colaborează Sadoveanu, Galaction, Călinescu.

După înlăturarea regimului fascist, George Ivașcu militează pentru victoria puterii populare în paginile ziarului „Tribuna Poporului", condus de G. Călinescu (1944), apoi ca redactor responsabil la „Victoria", al cărui director este N. D. Cocea (1945). După 6 martie 1945 deține funcții de conducere în Ministerul Propagandei, apoi al Informațiilor, în care calitate înființează revistele românești pentru străinătate **Revue Roumaine** (cu varianta engleză) și **Arcades**, devenită ulterior „Arta în R.S.R.". In primul număr din **Arcades**, apărut în 1947, V. Gr. Paleolog semna un articol intitulat **Brâncuși valoare internațională**.

Din septembrie 1946, cînd devine unul din fondatorii „Contemporanului" în noua lui serie, scriind cronica literară și de politică externă a revistei, dar mai ales din 1955, de cînd este redactorul șef, numele lui G. Iv. se împletește săptămînă de săptămînă și an de an cu prezența celei mai citite reviste românești. Personalitatea sa de „jurnalist în sens superior" își găsește, acum, și în acest cadru, suprema împlinire.

Reintrarea în învățămîntul superior (în 1956) i-a impus lui George Ivașcu o reconsiderare a manierei în care se cheltuise pînă atunci, nelimitat și în toate direcțiile. Șef al catedrei de Istoria literaturii române de la Universitatea din București (pînă în 1966), actualmente conferențiar universitar și șef al catedrei de Istoria literaturii române contemporane, G. Iv. și-a marcat prezența reîmprospătînd cadrele și atmosfera, elaborînd o nouă programă analitică, acționînd cu tenacitate în valorificarea literaturii române, promovînd cadre competente, stimulînd elementele cele mai talentate, inițiind întîlniri de lucru cu scriitorii, diriguind și însuflețind cenaclul literar „Junimea". Un merit din cele mai deosebite este, desigur, acela de a se fi străduit și izbutit, să readucă la catedra de Istoria literaturii române pe G. Călinescu, ale cărui cursuri speciale au rămas în amintirea tuturor.

Perioada învățămîntului universitar coincide cu valorificarea, din ce în ce mai sistematică, a unor certe aptitudini de istoric literar, vădite încă din 1937 într-un remarcabil studiu despre Creangă (**Ion Creangă. Valoarea artistică și semnificația operei**, extras din „Insemnări ieșene", Iași, 1937), studiu ce preceda monografia călinesciană și propunea aplicarea ideilor noi ale structuralismului, în formula lui René Wellek. Intr-un șir de articole de istorie literară dedicate lui Gherea (1935), Cosbuc (1941), Caragiale (1942), Anton Pann (1944), se vădește aceeași acuitate a percepției fenomenului literar în perspectivă istorică și estetică, dublată de statornica artă a „scenografiei ideilor" ce definește pe jurnalist.

Primul studiu monografic de amploare este cel dedicat lui N. Filimon (1957) ca introducere la ediția de opere îngrijită de G. Băiculescu. Vor urma apoi alte studii: **Patriotismul lui Eminescu**, **Scenografia ideilor**, (consacrat aceluiași poet), **Umanismul poeziei române contemporane**, alte introduceri la opere de Geo Bogza, Jean Bart, M. Beniuc etc. In 1967, un studiu amplu va fi dedicat lui Gherea (după ce în **Lupta de clasă** 1961, publicase unul despre „Contemporanul") ca introducere la ediția de **Studii critice**. Succesul pe care-l repurtează prin obținerea colaborării lui Blaga la „Contemporanul" cu întîiele sale articole de clară opțiune politică, îi va permite lui George Ivascu să devină editorul și promotorul operei blagiene în circuitul viu al valorilor culturale contemporane. Rînd pe rînd apar, prefațate sau însoțite de ample studii, cele trei ediții din **Poezii** (1962, 1966, 1967) trasînd prin sumarul lor însuși graficul învingerii unor inerente dificultăți de receptare, și reușind la sfîrșit să însumeze întreaga operă poetică edită și mare parte din opera inedită. In cursul aceleiași actiuni se înscriu în 1965 **Hronicul și cîntecul vîrstelor**, în 1966 **Gîndirea românească în Transilvania în secolul al XVIII-lea** și **Antologia de poezie populară**, care ne restituie un Blaga inedit, ținut peste măsură de mult în sertare.

Valorificînd materialul și experiența cursului de istoria literaturii contemporane la Univer-

meticulos. Fără să le numere. Se aprindeau într-un tîrziu, cînd o cutie de chibrituri era pe sfîrşite.

Scaunul scîrţia. Poziţia în care nu scîrţia o găsea pe îndelete. Nu-l mai scotea din sărite.

Picioarele trozneau în încheieturi. Se întindeau leneşe dibuind un loc de odihnă. Adormeau iepureşte. Sărmane slugi.

Două pahare cu picior

se umezeau pe rînd de buzele lui. Nu ştia de ce trebuiesc amîndouă şi paharele s-au pomenit azvîrlite. Dintre cioburi licoarea vişinie lăsa urme pe alb.

Gulerul cămăşii, întotdeauna larg, îi sugruma gîtul. Măcar de s-ar fi dorit spînzurat. Degetele deschideau primii nasturi plictisindu-se după aceea.

Nopţile scuturate din somn înviau icoana nerezemată nicăieri. Exista şi viaţa atunci. Dar icoana murea în femeia departe şi dintr-o ţigară rămînea jarul pentru altă ţigară şi fumul.

Pendulul declanşa secundele inconştient prăvălindu-le consumate. Altfel ar fi fost prea multă linişte.

Savu Liţoiu

Desene de Paul Stern

SĂPTĂMÎNA

Produce satisfacţie faptul că tot mai mult clasicii sînt redescoperiţi, modernizaţi şi că interpretarea lor devine o constanta a spiritului critic de analiză, sinteză. Este o necesitate de a stabili, restructura valorile, de a le pune în lumină noutatea.

Dumitru Micu îl priveşte pe Delavrancea romantic („Luceafărul", 34). Studiul este conceput nu prin excluderea unor idei ştiute, ci prin reinterpretarea, găsirea unor virtualităţi ascunse scăpate ochiului comun. Explicarea romantismului este făcută prin mediu, temperament, psihologie, structură. Delavrancea „e un tipic scriitor sudic". Ceea ce reţinem, acceptăm în totalitate, este că „Barbu Delavrancea nu este un observator impasibil, rece, un creator obiectiv. Sentimental, ca mai toţi muntenii, dotat cu o imaginaţie prodigioasă, înclinat spre reverie, atras de pitoresc, de culoare, temperament — într-un cuvînt — liric, potenţat şi orientat de un mare talent oratoric, scriitorul vede enorm şi tendenţios, producînd sau peisaje feerice, traversate de fiinţe angelice sau tablouri în care ne sînt dezvăluite turpitudini ale vieţii în expresia lor extremă".

Nu este o surpriză, ceva neobişnuit cînd spunem că eseul literar cunoaşte o deosebită înflorire, cultivare. Revista „Familia" publică încă de la apariţie eseuri care depăşesc nivelul obişnuit, impunîndu-se în tradiţia genului ca opere reprezentative. E suficient să amintim numai cîteva din ultimul număr apărut (august). Ovidiu Cotruş cercetează Naturalismul, cu rezultate remarcabile. O introducere sistematică în cîteva literaturi străine îi înlesneşte elaborarea unor concluzii proprii. Nicolae Balotă (Literatură şi conştiinţă) face un elogiu Cuvîntului: „Sînt omul cuvîntului. A rosti cuvîntul, a-i da fiinţă, a-l face să dureze consemnîndu-l înseamnă pentru mine a trăi; cuvîntul dă preţ vieţii mele. Căci în afara lui, viaţa poate să fie sau să nu fie, e cursul plin de meandre al posibilului; prinsă în Cuvintele omului, viaţa devine necesară, deci plină de răspundere. Cuvîntul aduce rigoarea datoriei. In sfera lui eternă, sînt cel care trebuie să fiu, sînt cel care sînt în adevăr". Criticul Gheorghe Grigurcu (o întrebare şi o nedumerire: care sînt cauzele reale care l-au dus să renunţe la cronica literară? Există un motiv serios ca în „Familia" să nu se mai practice număr de număr cronica literară?), analizează cu pătrundere, cu fineţea cunoscută poezia lui Montale dovedind încă o dată în plus capacitatea sa intelectuală, vocaţia critică incontestabilă.

Despre conceptul de obiectivitate în critica literară se discută cu regularitate, se fac numeroase reflexii şi totuşi unele spirite îl neagă, îl deformează înţelesurile şi nu-l recunosc pe deplin. Trebuie s-o spunem că acesta este cazul unui articol al lui Eugen Simion apreciat de noi şi răstălmăcit într-o notă de „Tribuna". Semnalăm de data aceasta (poate se va medita mai cu multă atenţie) o mică sinteză a lui Adrian Marino („Ateneu", nr. 6 şi 8/1968) care clarifică lucrurile cu precizie elaborînd în stilul cunoscut o serie întreagă de idei foarte actuale. Obiectivitate în critică înseamnă „explicare, argumentare, justificare" şi „adevărata obiectivitate constă în însuşi actul producerii de probe". Ea presupune „respectul criteriilor specifice, cu evitarea scrupuloasă, pe cît este de omeneşte posibil, a consideraţiilor străine de esenţa obiectului literar, în speţă resentimentele, interesele, combinaţiile personale, în genere tot ce ţine de exacerbarea subiectivă a eului şi de latura negativ-competiţională a vieţii literare. (...). Pentru a îndepărta din calea percepţiei eternele obstacole intelectuale şi pasionale, se cere o dublă tărie: de spirit şi de caracter. A nu judeca literatura decît în funcţie de principii estetice, a respinge prejudecăţile şi pasiunile teoretice; a nu confunda planurile, este o atitudine care presupune o minte fermă, limpede, bine disciplinată şi educată. In timp ce eliberarea de gelozii, simpatii, antipatii, rancune, fanatisme, pasiuni, porniri vindicative, de spiritul meschin de răfuială, a da dovadă de independenţă spirituală, mai ales în perioade complicate, a rămîne (măcar în intenţie) nepărtinitor, senin, sustras consideraţiilor arbitrare şi personale, presupune neapărat o bună constituţie morală, chiar dacă nu rigoristă, în tot cazul serioasă, onestă, nu dispusă programatic la tranzacţii. Judecăţile critice neinfluenţate de factori extraestetici sînt perfect realizabile".

SORIN ZAMFIR

Desen de Const. Ciosu

CONTRAPUNCT

Ion Gheorghe: VINE IARBA

Cînd am citit „Zoosophia" lui Ion Gheorghe am înţeles că s-a născut poetul chemat să cultive un limbaj imagistic sintetic, întruchipat din orizonturi folclorice, învolburări ale istoriei şi frămîntările fiinţei contemporane, elevînd poezia nouă în perspectiva, care părea închisă, a marii tradiţii dintre cele două războaie mondiale.

Aşa cum francezii pretind că recunosc în Michel Butor spiritul lui Voltaire, poezia lui Ion Gheorghe, modernă, este totuşi un semn de reîmpămîntenire a bunelor noastre tradiţii, deşi este de mirare că autorul a închis în volum poezii care amintesc lecturi din Lundkwist („Vine iarba"), Blaga, Baconsky („Bulevardul linia vieţii", „Iarba mărgăritarului").

„Zoosophia" a însemnat o experienţă, ca orice carte a unui scriitor aflat sub zodia autodepăşirii. Autorul a avut înţelepciunea să fixeze fabulosului popular spaţii precise, evitînd unele aspecte îngroşat obsedante şi dezarmonice. El a rămas totuşi un constructor de viziuni şi mistere. Este vorba de un mister aşezat în zone vegetale şi zoomorfe, care invadează cu tărie oarbă aşezările durabile, fabricile, străzile, „Casa Scînteii".

Ne întîmpină aşadar un univers mitic unde sînt potenţate înseşi faptele oamenilor, ca şi altul de obscură carte populară, unde lumea se străvede biblic, adică o lume „de aproape", una „de departe" iar a treia „de la mijloc", minerală, vegetală, apoi a vieţuitoarelor ca păsări, şerpi, iezi, oi, cele mai apropiate fiinţe de casa omului, încă din timpurile tribale, şi o lume ascunsă, unde se petrece în taină viaţa şi moartea. Munca este adiacentă, un pretext pentru iniţiere şi perpetuare, totul fiind concentrat la cele două ipostaze fundamentale ale omului, ca în gîndirea populară.

Poezia însăşi este o vrăjitorie. Autorul concepe unele poeme mimînd gestica tainică a vechilor vraci, căci: „Numai cine are curajul vieţii lui întregi / O varsă-n căzi, pregăteşte prosoapele şi buretele / Îşi suflecă mînecile, îşi leagă părul cu iarbă, / ia pe lopată cei douăzeci şi patru de fraţi" (Arta poetică). *Chiar pasajele cele mai domestice, şi acest poet parcă şi-a impus ca artă poetică să dimensioneze spre cosmos şi fabulos fărîmiturile de fapte cotidiene, îşi găsesc locul în raza poeziei. Procedeul nu este nou, dar Ion Gheorghe nu face elogiul cotidianului, căci viziunea sa e spre monumental. In acest sens gesturile mărunte, oficiate ritualic se angajează ca pietrele unui templu al universului. De unde şi fixarea unor concepte fundamentale, omul-Icar fiind cheia de boltă a operei mitice plăsmuită de poet. Lumea vegetală devine o inepuizabilă sursă de seve care deschid cascade de hieroglife, ale căror sensuri îşi află dezlegarea numai în preajma demiurgului. De aici şi o anume statornicie a locurilor şi a oamenilor, ceea ce conferă poemelor solemnitate sacerdotală. In zadar ar căuta detractorii poeziei moderne portrete clasice sau „veridice", căci în viziunea poetică a lui Ion Gheorghe, „ţăranul are pietre-n gură, nu măsele, / una peste alta macină focul". O asemenea schiţă, şi trebuie revăzut contextul poeziei, se împleteşte cu multiple sensuri metaforice, prilej de contemplare şi fascinaţie. Totodată, omul scos din vîrsta strict biologică şi a cotidianului nesemnificativ din care se străduieşte să se smulgă neîncetat, se aşează în conul de lumină al vîrstei milenare, faptele sale căpătînd nu semnificaţii expres documentare, ca în literatura anilor cincizeci, ci sensuri demiurgice şi simbolice deopotrivă. Chiar şi într-o poezie ca „Scrisoare neexpediată" biografia învăţătoarei este numai aparent individualizată, căci în versurile strofei a doua ni se sugerează un clişeu cu valoare generalizatoare, autorul fiind preocupat de relevarea aceleiaşi esenţe umane. Amănuntul violent, „că nevasta directorului a lovit-o cu cartea peste ochi", aflat sub ameninţarea amănuntului cotidian, situează fiinţa umană în şuvoiul vieţii, convertind-o temporar din esenţă în prezenţă activă. Se naşte astfel o poezie umanistă în sens elevat şi faptul rezultă din valorile fundamentale implicate în zborurile imaginilor.*

Constanţa Buzea: NORII

Cititorul care parcurge acest volum are sentimentul că autoarea se numără printre existenţele poetice particulare. In contextul poeziei actuale, uneori cu excese în tehnicizarea imaginii, poeta mărturiseşte repetat, amintind de Blaga, un refuz al risipirii în vorbe, respinse ca pe nişte măşti false („Refuz să vorbesc, din instinct / Vreau starea de veghe, cu ea mă deprind" sau „Şi-atunci nu în cuvinte sînt, cînd lumea / Cu ele se-ntretate şi vîsleşte"). Dar avînd aerul că oficiază în templul poeziei, sensibilă la armoniile marilor tăceri, C. Buzea se lasă prinsă deconcertant de adevărate şuvoaie verbale, de metafore ce se continuă una pe alta, ca într-un joc nestatornic de nori. Astfel poeta dă uneori impresia că-i place să-şi asculte cuvîntul, ba chiar contorsionează versul în aşa fel încît incifrează sensurile. Aceasta n-ar fi dezagreabil, din contra, însă se creează dificultăţi de lectură care nu incită interesul cititorului, nu-l invită la meditaţie, pentru că sînt simple formulări comune voit alambicate. Negaţia pur declarativă a comunicării prin cuvinte, alăturată desfăşurărilor retorice care, de fapt, nu o dezavantajează totdeauna, se tălmăceşte prin poezia „Timizii". „Timizii rabdă-n ei explozii, plăceri vuind prin repetare, / Cuvinte spuse-n gînd / Şi-un dialog cu lucrurile rătăcitoare". Aşadar efortul de a se elibera de cuvintele reţinute îndelung o face să-şi constrîngă strigătul, pentru ca alteori să izbucnească nearmonic printr-un vers invadat de asociaţii bizare, muzica subtilă a melancoliei conceptuale eşuînd în stridenţe. E aici o interesantă terapeutică sufletească proprie timizilor, dezacordaţi de o continuă inhibiţie verbală şi de drame interioare, dar obsedaţi secret de voluptatea senzaţiilor elementare. Aşa se explică de ce poeta cu antene aplecate spre spaţii onirice, vibrînd la „tainice glasuri străine" şi la ritmuri „de nu ştiu unde" crede într-o religie a naturii antropomorfice, dominată de un vînător în bronz, simbol al vitalităţii solare: „Să ne înconjurăm cu plante, / obişnuindu-le să ne inspire, / Înfăşuraţi pe rădăcini ca o hrană minoră". Energia lirică a Constanţei Buzea se naşte din tainiţe vecine cu elementele, adunîndu-se în versuri neliniştite şi în culori reţinute, dar de o reală vitalitate. Conceptul dominant al poetei se structurează într-un sens umanist, punîndu-i în lumină orizonturile interioare: „Turn ciudat cu păsări negre în crenele / Lasă-mă să te dărîm / ... / Faldul trecător al umbrei tale / Să nu stingă inima cuiva".

Magda Ursache

Gh. Vrabie: FOLCLORISTICA ROMÂNĂ

Volumul Folcloristica română, *elaborat de Gh. Vrabie, reprezintă un interesant studiu de sinteză — primul la noi pînă acum — în ceea ce priveşte amploarea şi domeniul cercetat. O expunere succintă a aceleiaşi probleme a făcut-o tot Gh. Vrabie în introducere la volumul său antologic:* Folclor românesc, *publicat la Craiova în 1947. Fără a încerca o adîncire, pe etape, a problemei, autorul realiza, atunci, o introducere în istoria disciplinei. Acest început i-a servit ca punct de plecare pentru actualul studiu, care, spre deosebire de sumara trecere în revistă a cîtorva „concepţii" prezentate în această „schiţă", constituie un remarcabil manual de istorie a folcloristicii române.*

Materialul, foarte dens, este sistematizat şi compartimentat în părţi şi capitole, judicios proporţionate, în care sînt puse în lumină preocupările şi rolul însemnat adus în apariţia şi dezvoltarea folcloristicii române de către marii noştri oameni de cultură şi scriitori ca: I. Neculce, stolnicul Cantacuzino, D. Cantemir, reprezentanţii Şcolii Ardelene, I. Budai-Deleanu, G. Bariţ, Iosif Vulcan, V. Alecsandri, Al. Russo, T. Maiorescu, Eminescu, Delavrancea, Coşbuc, N. Iorga, Ov. Densusianu, B. P. Hasdeu, M. Sadoveanu etc. De asemenea, aproape în toate capitolele, se scoate în evidenţă aportul folcloriştilor G. Dem. Teodorescu, I. Pop-Reteganul, S. Fl. Marian, At. Marienescu, T. Pamfile, T. Burada ş.a. la dezbaterea şi lămurirea unor probleme ale folcloristicii noastre.

Criteriul după care s-a călăuzit Gh. Vrabie în clasificarea materialului este cel istoric, al urmăririi problemelor de la cele mai vechi formulări teoretice despre creaţiile populare, pînă la cele mai recente studii de folclor. Concomitent însă, autorul aplică şi criteriul clasificării concepţiilor pe curente, şcoli, metode etc. ceea ce ridică incontestabil valoarea lucrării.

O deosebită atenţie acordă autorul întregii mişcări folcloristice din ţara noastră, în toate dimensiunile ei, pe probleme, idei şi ramuri (literatură, muzică, etnografie, coregrafie etc.), conchizînd cu sarcinile de perspectivă ale acestei discipline la noi. Lucrarea, aşa cum este gîndită şi realizată, se adresează unui mare număr de cititori şi, fiind întîia sinteză a literaturii domeniului, ea se înscrie în bibliografia specialiştilor, folcloriştilor, precum nu poate scăpa atenţiei nici istoricilor şi criticilor literari; de asemenea, cercetătorilor, profesorilor şi studenţilor filologi.

Organizarea metodică a materialului ,claritatea şi cursivitatea expresiei şi grija de a explica noţiunile, dau lucrării calităţi sporite, extinzînd aria interesului şi către profesorii şi elevii liceelor, şi chiar către orice persoană dornică de a se cultiva şi cunoaşte valorile artistice şi ştiinţifice ale poporului nostru.

Subliniem ca meritorie străduinţa autorului de a încadra activitatea şi preocupările de folclor din ţara noastră în mişcarea de idei din folcloristica europeană. Se dau în acest sens numeroase indicaţii, se fac analize, caracterizări şi interesante şi utile legături spre a putea aprecia ecoul pe care l-au avut la noi ideile lui Ossian, Herder, Vico, Croce şi alţii.

Fiind însoţită de un rezumat într-o limbă de largă circulaţie (germană), lucrarea prof. Gh. Vrabie are darul să facă cunoscută cu mai multă uşurinţă peste hotare apariţia şi evoluţia folcloristicii române, scoţînd în evidenţă rolul acesteia în mişcarea folcloristică internaţională.

Dumitru Lazăr

prezenţe

sitate, George Ivaşcu dă, în 1964, ceea ce Al. Piru numea „prima sinteză asupra literaturii noastre actuale" (cf. Al. Piru, **O sinteză a literaturii române actuale**, în „Gazeta literară", nr. 46/1964). Este vorba de studiul **Dezvoltarea literaturii în cele două decenii de la Eliberare**, apărut în volumul **Momente ale revoluţiei culturale din România**, Bucureşti, 1964, p. 97—183. Caracterizînd această lucrare, Al. Piru remarca „aprecierea echilibrată, totdeauna justă, fără entuziasme nelalocul lor, dar şi fără excese de criticism, a fenomenului literar actual, văzut în dimensiunile lui naturale, reale. Pe lîngă o subliniere exactă a implicaţiilor ideologice ale noii literaturi, autorul a urmărit, cu o remarcabilă capacitate de reliefare, semnificaţiile artistice, fireşte, în unitatea lor dialectică". O iniţiativă originală a constituit-o publicarea, în acelaşi an, a primei antologii a reportajului românesc, sub titlul **Reflector peste timp. Din istoria reportajului românesc I.** (1829—1866), pe care o însoţeşte de cel dintîi studiu aprofundat asupra dezvoltării acestui gen în literatura română.

Cele mai bune cărţi ale lui G. Ivaşcu sînt, fără îndoială, **Confruntări literare** (510 pag., E.P.L., 1967), bogată şi reprezentativă retrospectivă a unei activităţi de trei decenii pe tărîmul publicisticii, al criticii şi al istoriei literare, şi **Din istoria teoriei şi a criticii literare româneşti. I. 1812—1866** (720 pag., Ed. did. şi ped., 1967), vastă panoramă de idei literare, arhitecturată în stilul celebrelor „Panorame" ale lui Gaëtan Picon şi vădind o optică nouă asupra evoluţiei ideologiei literare româneşti pînă la Maiorescu.

Se pare că aceste incursiuni din ce în ce mai stăruitoare în istoria literară fac parte din preliminariile unei opere de sinteză: **Istoria literaturii române** (de la origini pînă în prezent), în 2 vol., şi una, mai restrînsă, într-un singur volum, aceasta în principalele limbi de circulaţie internaţională, pentru publicul din străinătate. (Recent, în **Encyclopedie générale, Larousse**, capitolul asupra Literaturii române este semnat tot de G. Iv.).

Telul unei asemenea întreprinderi a fost definit cîndva de George Ivascu prin cuvintele a căror confirmare o aşteptăm: „să proiecteze în istoria culturii noastre şi, în ansamblu, în istoria culturii umanităţii, ceea ce constituie, în modalitatea literară, identitatea noastră naţională, contribuţia poporului român la cultura universală" (**Contemporanul**, nr. 15, 1963).

DAN ZAMFIRESCU

dicționarul premiilor literare românesti

ION CARAION

In 1943, premiul revistei „Vremea" pentru poemul „Miinile"; în 1945, premiul „Forum" pentru placheta „Omul profilat pe cer". Membrii juriului: Al. Philippide, Ion Biberi și Geo Dumitrescu.

I. C. s-a născut la 24 mai 1923, în com. Rușavăț, județul Buzău. A debutat cu versuri în „Universul literar" (1939) și cu volumul „Panopticum" în 1943, Ed. Prometeu; volum interzis de cenzura vremii. Autor al cărților „Cîntece negre", 1947, Ed. Fundațiilor, Eseu, 1966, E.P.L. și „Dimineața nimănui", 1967, E.T. E redactor la „Gazeta literară". Publicist înzestrat și traducător prolific din proza și poezia universală.

★

Fără versurile lui Ion Caraion imaginea anilor 1939–1947 ne-ar apărea incompletă. Atit Omul profilat pe cer, **cit și** Cîntece negre **contribuie la definirea și conservarea unei epoci sociale și poetice specifice. In rindul poeților premiați de** Fundații și Forum **— unii dintre ei fiind chiar vîrfurile lirice ale perioadei, exponenți dintre cei mai exacți — Ion Caraion ocupă un loc avansat și personal. El e, în primele sale cărți, poetul mahalalelor, al mulțimii anonime din tîrguri și tranșee, reprezentant al marilor dezolări și speranțe întreținute de un decor penitent.**

In Omul profilat pe cer, **mahalaua e un infern al putridului, al mizeriei fiziologice și sociale: „O, mahalaua de autografe slute... Parcă / mi-au fătat năcazuri tari cu sacul. / Merg prin cîrciumile tale negre, unde / Păharele stau goale — lua-le-ar dracu!"** (Trotuarul din memorie). **Poetul uzează de tonurile de antracit ale Borinage-ului vangoghian, narează cu negru calvarul existențelor din periferii, amestecîndu-și suferințele cu-lui cu descripția obiectivă. Reintoarcerea muncitorilor de la lucru e văzută ca o intrare în infernul instinctelor alcoolice și sexuale: „Prin orașu-acela trec paiațe / seara, cu pecingi-nea-n broboadă, / nu-i nici un blockhaus, merg de mină / cerurile, ca vitele, pe stradă. / / Pe la ceasu-amurgului, hamalii / duc uzinele-n cărbuni de pe ei, / cartierele-i înghit pe cite unul / și-i primesc la geamuri cu femei. / / Tristele muieri i-așteaptă acasă-n / ochii lor ce nu știu tinerețea / (ca-n odăi ucise de nămoluri) / li se văd plămînilor tristețea"** (Mahalale).

Din mahalalele nămoloase, poetul incearcă un refugiu în camera sa pătrată. Vrea să viseze. Dar nu e posibil. El simte și aici „orașul grav cu heleștaie negre / cum urcă-n pat, cum bijbiie-n odaie". Existența a devenit sufocantă, de asemenea și obsesia decrepitudinii urbane. In tăcerea nopților nu se aude decît „vorba moarte", „cuvîntul dement", războiul a trecut barierele, refugiații polonezi umplu șoselele, oamenii se simt înșelați de Dumnezeu, presimțirile funeste se aglomerează. Pestilențialul a devenit planetar: „Un desmăț, / se-ntinde pretutindeni, macerat. / Plutesc cetățile cu descompunere latentă / prin foamea vagabondă, care strigă, / prin strigătul din rania dementă". Insăși veacul e văzut ca o sordidă mahala traversat de o fulgerare cosmică: „Pe fundul oceanului, seara / au trecut turme de arbori de sare. / / Seceta, drumul, ereții / și munții, vinătoarea, platanii. / Zăceau la marginea vieții / oamenii veacului — stranii. (Pasărea urgiei).

In fața haosului negru, a împingerii lumilor spre periferia instinctelor, poetul caută mai multe soluții salvatoare. Pentru smulgerea din peisajul lepros, igrasios al „evului de cancer" el propune: moartea sau „Marele Refugiu", soluție banală și abandonată din motive de pleonasm; iată migrațiunea în ruralitate și natură, soluție pertinentă pentru un orășan: „poate că e bine să plecăm din oraș / pentru a cunoaște bucuria elementară a picioarelor desculțe / pentru a înțelege calitățile economice ale porumbului"; și reintoarcerea la clasicism. Fără cea mai mică intenție teoretică, această din urmă temă sună extrem de ciudat în decorul fetid, plin de prostituate, Don Chișoți de mahala, bețivi, foamete, sinucideri, abrutizări și maidane. Totuși: „Am să mă-ntorc la voi, sunt sigur... Intr-o zi / vom fi-mpreună iar, Virgil, Horațiu. / La fel de triști sau detașați de spațiu / vom scrie cărți cu vin pe bani și ne-om iubi / ... / Mi-e dor de voi ca de-o religie nouă, / Terențiu, Plaut, Marc Antoniu, Stațiu / sunt iar bolnav de cintece...-n nesațiu / v-aș săruta pe pleoapele amindouă / ... / Cind doar tăcerea varsă-n ochi mister. / Blazați de-atitea palide șabloane — / noi, cei flămînzi de-adinci Mediterane / să emigrăm spre Noul Finister" (Clasicism).

Atitudinea e de cărturar hedonist și boem. Alta va fi însă în cele din urmă soluția cîștigătoare, interesantă și ea: „Să părăsim odăile, pentru a deveni oameni"... Cel care viețuia în lumea declasaților, cel care s-a refugiat într-o cameră pătrată, incercînd a scăpa de coșmarul zilnic al citadelei macerate de boală și murdărie, reintră în convoaiele celor ce se îndreaptă spre noile pămînturi (Oamenii dintîi).

De aici poezia lui Ion Caraion se deschide, se luminează și ca sens, dar și ca tehnică. Prozodia nu mai o fixă, ritmată arghezian, sufocantă, în consonanță cu mediul descris; — ea devine vastă, generoasă, în falduri withmaniene. De la gestul sodomic se trece la discursul patetic, vaticinar. Verbul e tot dantesc, însă calmat, indicator și nu sugerator, pus parcă în slujba unei demonstrații. Poetul care a reintrat în mulțime are revelația mîinilor de lucrător, „infometate, docile totuși, murdare, jupuite", cărora le acordă antractul unui imn geologic (De patruzeci de zile).

De un vizionarism confuz (dar deloc anemic), prolixe (dar nu rarefiate), versurile din a doua parte a cărții denotă conștiința stării lor proprii: „Observați că imaginile au îmbîcsit creierul poeziei. / Dacă m-aș putea elibera complet, din degetele mele ar crește plante aquatice". Intr-adevăr, de la versul îmbîcsit de mizga realității ce o transcrie, de la tangenta naturalistă și viziunea de Germinal a cetăților, omului și a însuși poetului, Ion Caraion trece la versul umanitar vibratil ca marile plante acvatice, la expozeul liric ținut de pe soclul alb dintr-o pădure inverzită spre negru.

M. N. Rusu

ISTORIA LITERATURII ÎN IMAGINI

Dîndu-se curs sugestiilor revistei noastre, chipul bătrînului cronicar Ion Neculce s-a statornicit pentru totdeauna la Prigoreni, în fața bisericuței de lemn la talpa căreia i-a fost găsit acum 30 de ani mormîntul. Cioplit în piatră, el privește zarea unduioasă a Moldovei lui dragi, din a cărei zbuciumată istorie ne-a lăsat pagini scrise cu înalt meșteșug literar.

In comunicarea făcută în februarie 1955 la Academie, Mihail Sadoveanu a spus:

„Ion Neculce, biv-vel vornic al Țării de Jos, contemporan cu învățatul Dimitrie Cantemir, pe care l-a și însoțit în pribegie, e un boier de țară, cu învățătură modestă. Are însă darul scrisului, ceea ce îl așează la loc de mare cinste în tagma noastră. Il consider un scump maistru al meu pe care îl recitesc mereu cu toată dragostea. Mai mult decît Cronicar, e un artist care își dă foarte bine seama de stil și de valoarea cuvintelor".

Interesanta viață a cronicarului își așteaptă biograful, care să utilizeze vastul material documentar lăsat de istoricul ieșean Mihai Costăchescu, el însuși născut la Goiești, lîngă Prigoreni și mare admirator al lui Neculce. Mihai Costăchescu intenționa să scrie viața lui Neculce, așa după cum a militat pentru refacerea bisericuței cronicarului și edificarea unui mormînt monumental la Prigoreni.

Intr-o scrisoare adresată la 11 decembrie 1938 lui S. Kirileanu, Mihai Costăchescu arată că într-un document de la Vasile Lupu este pomenită biserica și casele lui Neculce, pe care le-a apucat și el în copilărie ca ruine și conchide:

„Mi-am pus în gînd să-l necăjesc pe d. Iorga — ori se va supăra ori ba — pînă ce vom face o bisericuță și un monument de piatră pe mormîntul lui Neculce".

Iată că, după 30 de ani de la inițiativa lui Mihai Costăchescu, Ion Neculce e iarăși printre consătenii de la Prigoreni.

CAMIL PETRESCU: OPERE (I)

Profunzimea existențială, neobișnuit de reală a liricii lui Camil Petrescu e fundamental filozofică, tragică, un spectacol al spiritualității și al experienței directe, de o notă aparte: imens, total ca viață a ideilor și limitat ca... literatură. Totul pornește de la viața ideii și se întoarce la ea printr-un proces unic de afinitate, de stratificare a experienței tradusă în semnificații. Camil Petrescu ridică imaginea, posibilitatea realului nu la o abstracție, ambiguitate, ci la o semnificație a valorii în care se găsește emoția. Poezia devine sensibilitate, reflexie, o gîndire ce nu încape în propria expresie și evadează, concurează viața, evenimentele dintr-un sentiment foarte dezvoltat pentru totalitate, precizie, real și vitalitate. Insăși concepția poetică a lui Camil Petrescu explică funcția și sensul poeziei, refuzînd denaturările, clasificările ce nu vin dintr-o judecată dreaptă, dintr-o intuiție ce nu dă greș. El își înțelege poezia ca pe o viață trăită, de care are perfectă cunoștință (cum este, cum s-a săvîrșit) din care și-a extras ideile, adică i-a „jefuit" toate sensurile ascunse, virtuale („Eu caut în natură pretutindeni, ideile"). Conceptul e net superior, bine articulat și privirea estetică se formează numai în prezența realului: „Poezia e în funcție de real care poate fi el însuși vag, nebulos, inefabil, material, greu de pătruns, dar trebuie exprimat totdeauna în mod adecvat...". Existența poeziei este însăși realul, ideea și sensul ei fundamental, „logic", emoțional se recompune într-o expresie directă. Definind poezia ca existența reală, Camil Petrescu nu exclude sentimentul ci-l distilează pînă la esență, imaginea primindu-l în forma sa concretă, aproape pură. Sensibilitatea nu e decît reflexie și efectiva noutate a poetului stă în trăirea ideii, în capacitatea de a regîndi faptul, experiența, viața la nivelul imaginii. Căci „Esența poeziei este imaginea și aura ei. Idei văzute și traduse în imagini". „Poezia nu poate fi decît organicitate de imagini, cu puterea ei de radiație"... (Postfață). *Poezia începe și sfîrșește în real prin fixarea lui în imagine. Rolul ideii este enorm: ca viață a imaginii, semnificație a realității, impuls temperamental nu redus la limbaj, ci la expresie, strat, structură deschisă. Poezia de idei este, cu alte cuvinte, o dramă existențială, o viziune, o relație de simboluri. Nu ideile produc emoția, ci trăirea lor. Tot secretul poeziei lui Camil Petrescu este în putința de a retrăi ideea de care luăm cunoștință prin experiență. Fundamental, actul existențial determină și face posibilă creația: „Eu sînt dintre acei / Cu ochi halucinați și mistuiți lăuntric, / Cu sufletul mărit / Căci am văzut idei". Motivul ideii văzute se găsește în proză, eseu, teatru, peste tot la Camil Petrescu. Literatura lui e, în esență, o simfonie a ideilor. Concertul e fără pauze și inițierea în nesfîrșita lui muzică e necesară.*

Cu Ciclul morții spectacolul existențial ia forma unui mic infern dezastruos, incredibil în care viața și moartea nu reușesc să se îndepărteze una de alta: se urmăresc neîncetat și din dramaticul dialog poezia își cucerește dreptul să devină viață, realitate. Nesfîrșita, halucinanta imagine a războiului se întregește mereu și, de fapt, jurnalul nu face altceva decît să „descrie" la modul poetic inepuizabile scene, întreaga geografie. Neputința de orientare produce dezordine. Drumul nu are o sosire, nimeni nu poate să afle unde e, unde se duce: „Nu știu / Nici unde mergem, / Nici unde ne găsim. / Alăturea de fiecare dintre noi. / La dreapta sau la stînga, / In față sau în spate / Sînt alții, / De care ne lovim mergînd, / Cînd rania alăturea ne-abate. / / Cu cît mai mult înaintăm / Cu-atît mai lung e drumul. / / Inaintăm necontenit fără s-ajungem" (Marș greu).

Tristețea, spațiul de gol nelimitat ce caută cu disperare o altă priveliște, melancolia și excesul de meditație nu duc la tehnicism, schemă, „redare" automată cu toate că

cronica literară

experiența dictează ritmul, forța, expresia poeziei ce se organizează, devine atitudine existențială și nu mit, nebuloasă. Poezia nu acumulează faptul ca eveniment, ci și-l însumează ca idee, suferință. Niciunde nu se află la Camil Petrescu superficialitate, joc al inteligenței. Nimeni nu se refugiază în vis, căci însăși viața a devenit idee, sens (N. Manolescu). *Realitatea se unește o dată cu ideea, cele două realități dovedesc că valoarea e în precizia gîndirii, în posibilitatea ei de a supune realul și de a-l încadra imaginii totale. Poezia e gîndire plastică, filozofie a lui sine în drum spre sinceritate. Esențială e expresia ideii, mecanismul ei de funcționare netraductibil totdeauna, dar de fixat ca să rezulte o semnificație sau tipuri de semnificații. Impresia generală ce o lasă poezia lui Camil Petrescu e că realul a depășit forma inițială, stabilită, cu care ne-am obișnuit și circulă nestînjenit în altele. Tehnica derulării este cinematografică, decorurile sînt naturale. Tema — războiul — se contopește cu percepția lirică și nu există nici o diferență între imagine și real: realul e imaginea și imaginea — realul, fuziunea este cît se poate de organică: „Și-acum / Cu simțurile grele de dezastru, / Ca o turmă / Decimată, risipită pe șosea, / Către limanul rătăcirii noastre / Grăbind prin negurile care-ncet se cern, / Privind neîncetat în urmă... / Pe malul Oltului murdar, / Greoi, nepăsător, inconștient, etern, / Gonim, storși de puteri, / Prin marginea pădurii / De-acuma dușmănoase / Spre care aruncăm priviri fricoase, / Adeseori sunîndu-ne-n auz, / Foșnetul frunzelor / cu vîjîitul aspru de obuz, / Dar iericită grijă a forțelor obscure / Te-aduse-atunci în calea mea / In tîrgul cu căsuțe sure, / In vila-aceea albă pe șosea..."* (Trecutul).

Erotica e numai obsesie, sentiment purificat de inteligență, dorul, chemarea au limpezimi, sonuri de fîntîni părăsite de ape. Iubirea, amintirea femeii apar ca o necesitate a regăsirii de sine, o evadare din coșmar: „Ți-aduci aminte seara care fu / Seara noastră ireală de august? / După masă, la măsuța de bambu / Pe pajiști de vis, noi / E astăzi anul? Nu? / Incremenise de miresme parcul. / In ceata lor altoi, / Ne priveam în ochi, uitați în țarcul / Bucuriei de-a fi noi. / / Cum aș fi putut să cred că am să mai suăr / Cînd îți priveam obrajii albi de nuiăr / In unduirea de aramă — a părului, sumbră, / Și îți ghiceam uleiul ochilor în umbră?" (Repaosul). *N-ar fi exagerat să spun că rememorările acestea, tonul de elegie desprinzîndu-se din regrete sincere, neartificiale, nu sînt o primejdie pentru a cădea în sentimentalism, poză indiscretă. Niciodată Camil Petrescu nu se ascunde de el însuși, nu se coboară la ficțiune, nu-și trădează propriul mod, regim de a fi. Febrilitatea, efervescența spirituală, nepotolita sete de absolut nu-i îngăduie să inventeze, să se piardă în convenții stilistice. Permanent „De dincolo de lucruri (a) văzut ideea", jocul irezistibil, fascinant al ei, ființă redescoperită a lui sine și cunoscut al lui sieși. Existențialismul lui Camil Petrescu s-a născut din aventura extraordinară a lui sine, totul fiind supravegheat de gîndire, de o luciditate ce derutează. Tot ce este gînd se reclădește în vers, se amplifică într-o muzicalitate de cristaluri sparte.*

Dacă emoția este în mare parte un sentiment transfigurat, o contemplație infuză de extaze, miraje ale sensibilității, voluptății de a regla, statornici un mod de a fi, la Camil Petrescu ea își duce existența prin reflecție și nu se epuizează în nici un fel. Cu cît poezia se limpezește, cu atît e mai apropiată gîndirii, cu atît emoția o însoțește mai cu stăruință. In suprafața înșelătoare a versului stau ascunse explozii, mici focuri ce ard și doar „gîndul" le potolește și le încorporează sieși: „Nu e decît un mereu topit în oriunde; / una nicăieri pe nicicînd îl ascunde, / Acolo inima gîndului roiește-o plasă / de-nceputuri, altele, și timp, altoit". Creația, existențialismul poetului este în sine: „Dar ochii mei în mine se întorc, / Să mă cuprind, alt fir încep să torc. / Mai mare sînt, decît cei mari și mai / Frumos, decît un crin în miez de mai".

Zaharia Sângeorzan

cronica ideilor literare

ESEUL CA FORMĂ

Citarea insistentă de către N. Tertulian (atunci cînd scrie), dar și de către alții, a eseistului și criticului german Theodor W. Adorno, mi-a produs dorința de a-l deschide, de a-i cunoaște în special teoriile despre eseu, la care se face de obicei referință. Am parcurs deci cu o oarecare atenție Der Essay als Form (Noten zur Literatur, I, Suhrkamp Verlag, 1965, p. 9—49). Constat că Adorno este, într-adevăr, pus la contribuție (de pildă ideea că eseul explorează relațiile dintre natură și cultură de aici provine, p. 41), că se scot din el și citate indirecte (Lukácz de pildă), mă limitez totuși la miezul problemei. În definitiv, ce este un eseu ? Noțiunea, adesea nebuloasă, a ajuns să nu mai însemne de multe ori nimic, sau aproape nimic. Și totuși eseul are condiția sa intelectuală specifică, distinctă — între altele — de critica literară, cu care, mai ales la noi, tinde să se confunde.

Uneori titlurile derutează. Eseu ca „formă" vrea să spună, în primul rînd, „formă" de gîndire, metodă de cunoaștere proprie. Punctul de plecare se află în definiția mai veche a lui Georg Lukácz, a eseului ca gen intermediar între filozofie și literatură, dezbatere de probleme conceptuale prin analiza unor situații concrete, particulare. Accidentalul devine pretext pentru generalizare și ridicare la universal. De unde și profunda ambiguitate a eseului, interferență de obiectiv și subiectiv, concept și imagină, principii și experiență, absolut și relativ, teoretic și estetic. Obiectul eseului ar fi deci (Adorno adîncește ideea) adevărul, dar un adevăr particularizat, în singularitatea sa sensibilă, nu în generalitatea sa abstractă.

Încerc să reduc totul la esențial, să pun „ordinea" mea într-un text nu dintre cele mai simple. Der Essay als Form este chiar ilustrarea propriei sale definiții : reflexie „flexibilă", permanent implicată în fiecare moment al articulației sale, care nu-și „subordonează" elementele unui principiu, ci numai le „coordonează". Relativizării cunoașterii, căci imaginea artistică (particulară și deci temporală) corupe universalitatea și eternitatea conceptului, îi corespunde o relativizare simetrică în planul metodei, domeniu în care Adorno aduce unele precizări interesante. În locul disciplinei obiective, raționale, carteziene (paralela cu regulele din Discours de la méthode este instructivă și pe drept cuvînt citabilă) apare spontaneitatea fanteziei subiective. Căci eseul folosește din abundență concepte, dar nu și metoda lor, configurîndu-se liber, în sensul propriei sale mișcări asociative, prezidată de un „cîmp de forțe" (Kraftfeld), de ceea ce se numește în lingvistică, aș observa, cîmp asociativ semantic.

Interpretarea nu-mi pare abuzivă, deoarece Adorno, fără îndoială la curent cu orientările semanticii moderne, subliniază faptul că eseul „speculează" implicațiile semnificative ale limbii. Pe acestea, mai întîi, le eliberează, apoi le regrupează într-o „constelație", de esență, încă o dată spus, ambiguă, „antisistematică". Toate aceste idei circulă, fără îndoială, în întreaga teorie modernă a eseului, prin definiție formă „deschisă", „metodă anti-metodă", concepte care apar, firește, și la Adorno. Nu lipsește nici teoria „contextului", singurul care stabilește înțelesul cuvintelor eseului, text de citit global, „fără dicționar". Sînt și unele nuanțe mai personale, dintre care aș reține cîteva, notabile.

Faptul că eseul rămîne de la început pînă la sfîrșit „sceptic" la propria sa definiție vine de acolo că definiția se transformă în desfășurarea propriului său proces spiritual, „deschis" prin capacitatea sa asociativă, și totodată „închis", ca organizare în jurul unei idei. Scopul devine mijloc, mijlocul scop. Adevărul se confundă cu însăși metoda căutării lui. De aici cîteva consecințe. Eseul, zonă-limită de interferență logico-sensibilă, oscilează nu numai între etern și efemer, ci și între deductiv și inductiv, de unde o anumită „tensiune" și „ironie". Eseul ar fi prin urmare un gen „ironic", în sensul oarecum socratic al cuvîntului. El nu știe de la început ce este adevărul, doar se întreabă, tatonează, îl caută. Pe de altă parte, ideile, care toate coexistă la nivelul cuvîntului, o dată explorate și puse în libertate, ele încep să se contrazică, să-și dispute terenul, să se verifice reciproc, într-un cuvînt să se „critice". Eseul nu are un punct dogmatic de plecare, el afirmîndu-se numai ca „formă critică prin excelență", ba chiar „eretică", „anti-ortodoxă". Aceasta ar fi deci, pe un plan, concluzia întregii demonstrații. De bună seamă că afinitățile și interferențele eseului cu critica literară se pot stabili mai ales la acest nivel. Dar — curios ! — Adorno nu face în direcția literaturii nici cel mai mic pas.

Destul de curente, ceea ce nu vrea să spună că nu ar fi și întemeiate, sînt și unele concluzii despre metoda propriu-zisă, scoase din aceeași solidaritate dialectică de bază, concept-imagine. Eseul ca formă, ca formă deschisă, a unui conținut intelectual deschis, cristalizat prin propria sa mișcare, exprimă viața în însuși spiritul, pulsația și spontaneitatea sa imediată. Dintre toate, el ar fi genul cel mai deschis, cel mai receptiv existenței, imanent ordinei și asociațiilor sale. Fapt ce exclude orice schelărie și construcție riguroasă („er estellt kein Gerüst und keinen Bau"). De unde, aș spune, o latentă și inevitabilă cvasi-divagație și, uneori, chiar divagație, întrucît am văzut că metoda lui Descartes este dată, inevitabil, peste cap. Tendința eseului (și aceasta ar fi, aș spune, esența metodei sale) ar consta în sustragerea și regruparea continuă a elementelor raționale, prezente în conștiința eseistului și convocate de necesitățile demonstrației sale, în sensul direcțiilor intuiției libere și „estetice" a adevărului. Adorno subliniază în repetate rînduri „afinitățile cu imaginea" ale eseului, ba chiar și „autonomia sa estetică" (ästhetischen Selbständigkeit).

Din care motiv n-am înțeles bine propoziția finală privitoare la „anacronismul" eseului, gen care ar fi respins de condiția spirituală a epocii noastre. Aceasta ar fi realizat o separare definitivă între știință și artă, cu excluderea oricărui amestec hibrid. În universul științei organizate, unde totul este sistematizat, controlat, care mai poate fi rostul intuiției ? Or, eseul rămîne prin chiar substanța sa tremediabil sfîșiat între abstracțiune și intuitivitate. Probabil că soluția stă în altă parte : ca eseul să renunțe pentru totdeauna a fi un instrument specializat al cunoașterii obiective, mulțumindu-se doar cu rolul istoricizării și problematizării cunoașterii. Sau, chiar cu vorbele lui Adorno, să substituie adevărului, istoria nemijlocită a propriei sale căutări, în spirit oarecum autotelic. Fondul cunoașterii adevărului să devină propria sa formă liberă și deschisă „formă" însemnînd, în acest caz, nu aparența sensibilă a ideii, ca în estetica hegeliană, ci obiect de investigație transformat în metodă, ca scop în sine.

Adrian Marino

poetica'68

IANUS

Lirica nu trebuie să elaboreze biblii poetice asemenea celor pe care le-am întîlnit în poezia epică.

HEGEL

S-a spus despre romancieri că ei creează lumi, ceea ce este adevărat. Oricît de realistă ar fi opera sau, dimpotrivă, oricît de „onirică" ea rămîne altceva decît lumea aceasta în care s-a viețuit sau viețuim. Un film sau o operă romanescă reprezintă o lume nouă cu toate că, în detalii, ea reprezintă aspecte ale vieții reale. Personajele, situațiile, descrierile de natură sînt create de autor în întregime chiar dacă — așa cum se întîmplă în cazul lui Truman Capote în romanul „Cu sînge rece" — avem de-a face cu o identitate aproape perfectă între faptul real și cel povestit. Fiecare carte de proză, fiecare film ori piesă de teatru este un continent nou, cu munții, fluviile și băștinașii lui.

Spre deosebire însă de romancier poetul nu creează lumi ci recreează *lumea aceasta reală sau imaginară, sub zodia sentimentului. Sentimentul nu constituie numai impulsul vital absolut în virtutea căruia se naște un univers nou, ci el tinde să se exprime pe el însuși cu ajutorul și prin obiectele lumii reale. El este realitatea primordială. Substanța oricărei poezii este emoția, afectivitatea care se exprimă prin obiectele lumii, dar prin aceasta nu spunem încă ceva nou. În poezie afectul are un rol — acela de a reorganiza lumea și un scop — acela de a se autoexprima. Faptul acesta îl separă dintr-o dată de individualitatea sentimentului trăit, plasîndu-l în sfera unei alte intenționalități, am spune a unei „intenționalități gratuite" dacă termenul nu ar trezi în mintea unora asociația perfidă cu „gratuitatea artei" care, oricum, este altceva. Dar, din punct de vedere al poetului și al cititorului în același timp, nu contigentul are importanță, ci universalitatea structurată a sentimentului. De aici și aparenta contradicție dintre subiectivitatea poetului și universul obiectiv. Acesta din urmă este retopit, reorganizat la temperatura emoției — act inițial — pentru ca astfel să-și poată crea un trup capabil să-l poarte în lume.*

Poezia noastră populară a numit această nevoie de confesiune, „dor", un termen plurisemantic dar care, la origine, denumește un moment preliric, sau, mai bine spus, stadiul primar, „în nuce" al sentimentului ce tinde să se exprime prin intermediul versului. Aceasta însă nu s-ar putea realiza dacă, în același timp, asupra sentimentului respectiv nu ar acționa, concomitent, alte forțe ale spiritului creatorului: pe de o parte imperativul de a se face înțeles, iar pe de alta, nevoia de a-și explica lui însuși configurația sentimentului trăit. Se produce în conștiința autorului o stare de autocontemplare (doar teoretic definibilă) în care rațiunea se detașează de sentiment, acest lucru putînd să se întîmple (de cele mai multe ori) fără ca însăși creatorul să fie conștient de aceasta. Este evident că această stare de „autocontemplare" a propriilor trăiri are o tentă masochistă în care voluptatea renunțării la propriile trăiri se îmbină cu frenezia actului creator. Poetul în actul creației are un suflet de Ianus și e greu de precizat care din cele două ipostaze ale conștiinței sale — cea care contemplă sau cea contemplată îi aparține. Dar dihotomia s-a produs și singura rezolvare este de a te elibera de unul din parteneri prin actul propriu-zis al transcrierii. Ceea ce trebuie spus însă este că, în momentul respectiv, sentimentul nu-i mai aparține, ca trăire, autorului, ci se obiectivizează, devenind ceva al meu dar care există, în același timp și dincolo. În măsura în care voi ști să mi-l îndepărtez pînă la capăt — prin expresie — totul se va sfîrși.

Lirica mediocră — manifestare a unor talente banale — derivă tocmai din acea neputință a unor poeți de a se distanța pînă la capăt de propriile lor sentimente, din imposibilitatea de a se autocontempla. De aici cabotinismul unor autori sau, în cazurile mai grave, eșuarea într-un „comportament poetic" și nu în finalizarea actului creator. Pentru că, la urma urmei, totul se reduce la realizarea performanței de a ajunge pînă la capăt, în expresie. Atunci și nici atunci...

Corneliu Sturzu

P. S. Autorul acestor încercări de poetică din acest an nu intenționează să cuprindă în cercetările sale întreaga poezie ci numai lirica. Dar pentru că timpurile moderne și însăși evoluția poeziei de pe toate continentele tinde, căutîndu-și starea ei pură, să se elibereze definitiv de epic, autorul consideră că acum nu mai putem vorbi decît de poezie lirică, deci de POEZIE.

TE-AI ÎNDRĂGOSTIT VREODATĂ DE O PITICĂ ?

schiță de WILLIAM SAROYAN

„Mă îndoiesc că te-ai îndrăgostit vreodată de o pitică de treizeci și nouă de livre greutate".

„Nu", am zis eu, „dar să mai luăm o bere".

„Era acum douăzeci de ani", zise el, „la Gallup. Individ cu numele de Rufus Jenkins veni în oraș cu șase cai albi și doi cai negri. Spuse că avea nevoie de un om care să-i dreseze caii pentru că piciorul lui stîng era din lemn și nu putea să-i dreseze el însuși. Avut întîlnire în magazinul Parker și ajuns în cele din urmă să ne batem, eu și Henry Walpal. Lovit în cap cu un box de aramă și fugit în Mexic, dar el n-a murit.

Nu știam o boabă spaniolă. Împrietenit cu un crescător de vite pe nume Diego, educat în California. Vorbea englezește mai bine decît tine sau decît mine. Spuse : „Sarcina ta, Murph, e să-mi îngrijești taurii". Am spus : „Minunat ; și ce-o să le dau de mîncare ?" A răspuns : „Fîn, lăptucă, sare și bere". Am spus : „Minunat : cum nu se poate mai bine".

„Ajuns să ne batem după două zile din cauza unui acordeon despre care el zicea că l-am furat. Îl împrumutasem și în timpul încăierării i l-am făcut guler ; stricat unul dintre cele mai bune acordeoane pe care l-am văzut în viața mea. Am pus mîna pe un cal și am trecut din nou granița, Texas. Am intrat în vorbă cu un îndrăcit care părea un tip cinstit. S-a dovedit a fi de la poliție și tocmai mă căuta.

„Da", am zis eu. „Și zi așa, o pitică de 39 de livre".

„Am s-o pot uita vreodată pe femeia asta ?", spuse el. „Am să pot scăpa vreodată de acea amazoană în miniatură ?".

„Ai să poți ?", l-am întrebat eu.

„Numai dacă ajung la șaizeci de ani", răspunse el.

„Șaizeci", am întrebat. „Pari peste șaizeci și acum".

„Necazurile au lăsat urme. Necazurile și complicațiile. Am împlinit 56 de ani acum trei luni".

„O !", spus polițistului din Texas că mă cheamă Rothstein, inginer din Pensylvania în căutare de lucru. Amintit două orașe din Houston. Aproape pierdut un ochi într-o dimineață coborînd pe scări. Intrat într-un tip de vreun metru nouăzeci cu o gheară de fier acolo unde trebuia să fie mîna dreaptă. Spus : „mi-ai prădat casa". Informat că eram străin în Houston. Fetele se adunaseră pe scări să urmărească lupta. Șapte erau. Un metru și nouăzeci și o gheară de fier nu-mi prea dădeau curaj. Lovit în gură cînd a vrut să mă apuce cu gheara de cap. Rostogolit în șanț și scos pistolul. Tras de șapte ori și întors înapoi pe scări. Părăsit locul cu un ceas mai tîrziu înfășurat în atele și bandaje, cu o pălărie care îmi acoperea fața. L-am văzut așteptînd după un colț.

„Ai chef de bătaie ?".

Răspuns că nu. Coborît strada. Părăsit orașul.

— Am impresia că nu a trebuit niciodată să te îmbraci cu o rochie ca să scapi de urmăritori.

— Nu, am zis eu, și nici nu m-am îndrăgostit niciodată de o pitică în greutate de 39 de livre. Să mai luăm o bere.

— Ai încercat vreodată să păzești vitele pe bicicletă ?

— Nu, am răspuns.

Părăsit Houston cu 60 de cenți în buzunar primiți de la o fată pe care o chema Lucinda. Parcurs 14 mile în 14 ore. Casă mare cu sîrmă ghimpată împrejur și ciini mari. N-am putut s-o înconjur. Intrat pe poartă că nu mai puteam de sete și foame. Ciinii s-au ridicat și au sărit la mine. Înaintat spre ei îmbătrînind în fiecare secundă. Ajuns la ușă și bătut. Negresă mare a deschis ușa și închis-o imediat. Spus :

— Vezi-ți de drum alb nenorocit !

Bătut din nou. Spus : „Vezi-ți drum" din nou. Vezi-ți de drum. Din nou. De data asta a deschis chiar bătrînul Huco. 90 de ani ca popa. Avea o pușcă cu țeava scurtă. Spus :

— Nu umblu după scandal, moșule. Mi-e foame și sete, mă cheamă Cavanangh. M-a luat înăuntru și a făcut limonadă pentru amîndoi. Întrebat : „Trăiești singur aici, moșule ?". Răspunse : „Bea și nu pune întrebări, poate da, poate nu. Ai văzut negresa. Poți să tragi și tu concluziile". Auzisem asta, dar nu am făcut cu ochiul din motive tactice. Strigat :

— Elvira, adă-i domnului sandviciuri.

Destul de tînără pentru un om de 70 ; cred că nu avea mai mult de 40 de ani și era mare.

Spus : „Te pricepi la poker ?".

Răspuns : „Nu".

Spus : „Minunat Cavanangh, la o mînă". Am jucat toată noaptea. Dacă ți-aș spune că bătrînul din sud era bunicul meu, m-ai crede ?

— Nu.

— Da, întîmplarea face că nu era. Deși ar fi fost grozav dacă era.

— Unde ai păzit vite pe bicicletă ?

— Toledo, Ohio, 1918.

— Toledo, Ohio ? am întrebat. Se cresc vite prin părțile acelea ?

— Nu se mai cresc acum. Se creșteau înainte. Oricum unul tot creștea. Librar pe nume Sam Gold. Singurul cowboy evreu pe care l-am văzut în viața mea. Din partea de est a New-York-ului. Sombrero, carouri, lassou, un bou Durham, două vaci și două biciclete. Gold Bar îi zicea fermei lui de doi acri, așezată în afara orașului. Nu uita că era în vreme de război.

— Da, am zis eu.

— Desigur. Am văzut-o de cinci ori.

— Îți amintești o poză intitulată „La umăr arm" ?

— Îți amintești de Charlie Chaplin, credea că se spală pe picioare și a descoperit după aceea că era piciorul altui om ?

— Desigur.

— Poți să mă crezi, poți să nu mă crezi, dar eu eram omul al cărui picior îl spăla Chaplin.

— Tot ce se poate, am zis eu, dar ce-i cu păzitorul celor două vaci pe bicicletă ? Cum procedai ?

— Cum nu se poate mai simplu. Mergeam fără ghidon. Trebuia, altfel nu putem să prind vacile cu lassoul. Lucrat pentru Sam Gold, pînă cînd vacile au fugit. Le-au speriat bicicletele. S-au pierdut în Toledo și nu le-am mai văzut coarnele niciodată. Anunțat în toate gazetele dar niciodată găsit. S-a mihnit foarte tare. Vîndut amîndouă bicicletele și întors la New-York. Luat patru ași dintr-un pachet de cărți roșii și intrat în oraș. Poker. Jucat cu individ pe nume Chuck Collins, îi plăcea pokerul. Spus cu un zîmbet că mă îndoiesc dacă pune pariu pe o sută de dolari cu mine că scot patru ași în tura următoare. A pus. Cărțile mele erau roșii pe dos, celelalte erau albastre pe dos. Uitasem cu totul despre asta. Arătat patru ași. As de pică, as de treflă, as de caro, as de cupă. Am să-mi amintesc de patru cărți chiar dacă aș trăi 60 de ani. Aș fi fost omorît pe loc dacă nu era uragan în anul acela.

— Uragan ?

— Ce, ai uitat uraganul din Toledo din 1918 ?

— Nu, am răspuns. N-a fost nici un uragan în Toledo în 1918 și nici în alt an.

— Bine, dar atunci ce crezi că a fost duduitura aceea ? Și cum am ajuns în Chicago, în vis ?

— Bănuiesc că te-ai fi speriat tu.

— Nu, nu de asta. La ziarele din noiembrie 1918 și gîndește-te că a fost un uragan în Toledo. Îmi amintesc cum stăteam pe etajul unei case cu două etaje care plutea spre nord-vest.

— Nord-vest ?

— Desigur.

— Bine, hai să mai bem.

— Mulțumesc, a zis, mulțumesc.

— Nu cred că te-ai îndrăgostit vreodată de o pitică de 39 de livre greutate, am spus eu.

— Cine ? a întrebat.

— Tu, am răspus.

— Nu, a spus, nu pot spune așa ceva.

— Nu ? Atunci ascultă ce am să-ți povestesc eu după asta, am spus.

Traducere de Ștefan Avădănii și Al. Pascu

ÎN DISCUŢIE: ESTETICA

PROBLEMATICA ESTETICULUI

A pune sub zodia dubito-ului o regiune de teoretic evidentă, pentru că nişte exigenţe au devenit corsetul metafizic al unui concept, apare ca o eroare a creşterii, dar şi ca un product al contagiunii unor întrebări tip, prin ele însele aducătoare de caduc problematicii vii.

Neîndoios, estetica este o ştiinţă, nu însă în accepţia împlinirii exigenţelor pomenite, care supuse examenului critic nu corespund nici pe departe conceptului, ci în sensul adevărat al termenului, care, pornind de la antici, ne-a parvenit prin filozofia marxistă. Astfel, nu am mai asista nefiresc la încercarea de a corespunde într-un răspuns, unui concept a cărui structură rămîne vizibil în urma obiectului său. Nu ne-am mai întreba dacă istoria, filozofia, estetica etc. sînt ştiinţe, ci *cum* reuşesc să fie ca regiuni ale teoreticului, *intenţii de adevăr despre ceva.*

Estetica vrea, deci, adevărul despre estetic. Ea este deci ştiinţă prin această străduinţă de a releva esenţa raportului umanizant-valoric al omului cu lumea, în actul estetic (de însuşire sau creare a unei lumi aparte ca zonă a ontologicului). In primă instanţă, apare ca specific al esteticii faptul de a formula o valoare (cognitiv-teoretică) despre o altă valoare (non-teoretică în esenţa sa). Ea vrea adevărul despre frumos (estetic în general), adică vrea adevărul, esenţa, nu a unui obiect oarecare, ci a unei valori, care ca raport obiect-subiect nu credem să poată fi redusă doar la faptul că se exprimă formal prin imagini concret-senzoriale.

Admiţînd o asemenea esenţă a esteticului, am indentifica-o cu mijloacele sale de fiinţare, am reduce simplist raportul estetic om-lume, la funcţia reflectorie (cognitivă) prezentă în orice act uman de obiectivare (deci şi în domeniul inesteticului şi anesteticului).

Ca regiune a teoreticului, estetica este o ştiinţă despre valoarea estetică, interesată şi de funcţia cognitivă a unui act artistic (uman etc.), dar *mai ales de modul său de a valora estetic,* adică de a se realiza acea unitate biunivocă om-lume nu atît cognitiv, cît empatic.

O înţelegere adecvată ne-o sugerează Marx în „Contribuţii la critica economiei politice" prin distincţia a două zone de însuşire a lumii de către om: cea teoretic-cognitivă şi cea practic-spirituală, artistică, religioasă etc. Aceasta ne permite să situăm esteticul — prin esenţa sa — alături teoreticului, înţelegînd complexitatea structurării psihicului uman, opunîndu-se lumii (de obiecte, subiecte şi stări ale subiectului) *la moduri de valorare a ei diverse,* prin intenţionalităţi umane variate. Magnetismul subiectului uman faţă de obiect, în general, nu se manifestă numai prin necesitatea de a-l pătrunde cunoscîndu-l, acţionîndu-l, folosindu-l etc., ci şi *iubindu-l ca frumos.*

Esteticul este o valoare şi a valora la modul estetic înseamnă a face parte dintr-o zonă ontologică specific-determinată, dată ca posibilitate şi act omului. Această valoare face parte din *multiplele necesităţi ale omului total,* de acelaşi gen cu făurirea uneltelor şi a îmbrăcămintei, numai că *nu e vorba de o necesitate de substanţă, ci despre o necesitate de mod.*

O interpretare a esteticului ca reflectare doar, prin imagini concret-senzoriale, a lumii, ar reduce esteticul la un fel de *modelare* ceea ce, evident, nu este. Or, în discuţie este tocmai *esenţa esteticului* ca obiect al esteticii, despre categoriile sale specifice, despre creaţia acestuia. Este necesară, deci, discuţia *despre obiect,* pentru a putea fi la *obiect* (Radu Negru, „Cronica" 15 iunie a.c.).

Estetica beneficiază de distincţia marxistă relevată (însuşire teoretică şi practic-spirituală a lumii) pentru a depăşi dificultăţile *teoretizării esteticului.* O necesitate funciară cheamă surprinderea structurilor acestei sfere ontologice, integrată sferei obiective a lumii valorilor. A valora estetic înseamnă *a preţui specific* pentru o intenţionalitate umană specifică.

S-a arătat limpede că esteticul nu poate fi înţeles dincolo de raportul dintre subiect şi obiect, om şi lume. Este vorba despre cele două condiţionări ale sale: *una genetică,* determinantă (de la obiect) *cealaltă axiologică* (de la subiect). Dependent de ambele instanţe, *esteticul se distinge de împreunarea acestora, totuşi.* Ca valoare, el nu este nici în subiect (psihologia esteticului — plăcerea, înţelegerea şi nevoia subiectivă de frumos), nici în obiect (ca o proprietate a acestuia), deşi e determinat de ambele. Tudor Vianu exprima această idee prin aşa-zisa *arealitate* a esteticului. Putem vorbi deci, despre *obiectivitatea specifică* a valorii estetice.

In raportul generic om-lume, *teoreticul* are un privilegiu universal faţă de alte dimensiuni ale raportului (practic, etic etc.), dar prezenţa sa în *estetic* nu trebuie substituită esenţei acestuia. Dacă esteticul ar fi numai cunoaştere, estetica n-ar fi decît o cunoaştere despre cunoaşterea artistică (estetică în general) deci o metateorie specială, ceea ce, desigur, n-ar fi un cîştig prea mare pentru ea ca ştiinţă despre frumos etc.

In estetic, înţeles ca valoare, deci ca *prezenţă specifică* a raportului om-lume, există, totuşi, un *mod empatic al legăturii* dintre zona de sentiment a psihicului uman şi obiectul intenţional al sentimentului de frumos.

Nu intenţionăm să readucem în discuţie teorii prăfuite, dar zona subiectivă a esteticului nu poate să nu depindă de această dialectică, în primul rînd. Sentimentul plăcerii estetice este prezent în *actul aprecierii* înainte şi după înţelegere. De altfel, înţelegerea ţine mai curînd de teoretic şi cînd spunem *înţelegere estetică* pare că realizăm o contradicţie în termeni, deşi ea este absolut necesară ca *verigă* în dialectica istorică a raportului subiect-obiect, singura generatoare a valorii estetice.

Ştiinţa esteticii conţine, în sine, o contradicţie (care e a esenţei sale şi deci nu e o eroare) anume: *traducerea în termenii categoriali ai teoreticului, a structurilor specifice unui domeniu al non-teoreticului.* Dar, a traduce în termeni de cunoaştere esteticul, nu înseamnă întotdeauna a-i sesiza esenţa. *Esenţa reprezintă o finalitate a unui act cognitiv, pe cînd esteticul ca valoare constituie polul intenţional al unui act non-cognitiv.*

De aceea, calea de acces către esenţa esteticului poate fi urmată cu succes numai printr-o coroborare a discursului logic cu unealta mai puţin sigură dar indispensabilă a *intuiţiei intelectual-afective.*

Exemplificări se pot aduce totdeauna. Mi-aduc aminte că un muzicolog cunoscut cerea să nu se caute simfoniei cutare o schemă ideatică pentru a-i traduce semnificaţiile, deoarece singura semnificaţie valabilă a operei este *opera însăşi în* faţa subiectului nostru capabil să recepteze valoarea ei pe un canal aparte, decît pe cel discursiv logic. Marele nostru Brâncuşi contrariat de *traduceri,* similare, atît de multiple la operele sale, afirma un adevăr care ar putea constitui un mare principiu al esteticii ,cale sigură de limpezire a apelor: „Luaţi-le drept ceea ce sînt".

Estetica se află în procesul realizării istorice a adevărului despre frumos. Ar părea mai firesc să se vorbească, prin ceea ce s-a realizat, în timp ,despre estetici şi nu despre estetică. O estetică unitară ar avea drept obiect *cauzele multitudinii lor* pestriţe, ceea ce ar dovedi poate o dată mai mult că ştiinţa esteticii este de fapt o filozofie a unui domeniu specific.

Cred că şi această distincţie ţine de esenţa esteticii, întrucît *hermeneutica noţională* specifică ei, e generată de obiecte estetice al căror *comun* sau *general* (ceea ce trebuie să fie esteticul ca valoare) *semnifică doar structura aparte a raportului om-lume, ca intenţionalizare a lumii dar şi valorizare a ei, la dimensiunea nevoii estetice a subiectului uman.*

Acest general fiinţează printr-o *variabilitate accentuală* a obiectului său concret (creaţia estetică) care determină o *variabilitate accentuată a valorării sale* (deci şi a raportării sale la evoluţia gustului estetic) încît la un anumit punct, *esteticul* (acest general dificil comprehensibil altfel decît ca mod necesar la toate planurile creaţiei şi contemplării umane) se diluează în *legitatea înnoibilului, a novării.*

Pare că o *fetişizare* se insinuează în structura esteticului (în zilele noastre poate mai mult decît în istoria lui trecută — şi ca urmare, desigur, a vieţii sociale accelerate în ansamblu) tocmai prin acel raport empatic, în care un subiect format nu mai *recepteazâ estetic* (ci prin erudiţie doar) o operă veche.

O previzibilă schimbare novatoare accentuată suplineşte exigenţa umană de estetic. O analiză sociologică a *căutărilor în artă* ar aduce elemente valoroase în clarificarea condiţiilor care afectează în chipuri diferite şi zona esteticului.

Dialectica istorică a raportului estetic dintre om şi creaţia umană se diversifică datorită *cultivării sociale a subiectului,* identică *novării lui constitutive,* la nivelul gustului estetic. Preponderenţa subiectului în raportul său obiectiv cu obiectul, ţine de asemenea de structura intimă a esteticului. *Preferinţa estetică* exprimă această *variabilitate către nou* a raportului.

Noul, varietatea, presupune însă totdeauna *permanenţele.* generalul. Frumosul e şi acolo şi aici, mai dificilă e situarea adevărului despre această valoare, esenţa lui. *Istoricitatea pronunţată a valorii estetice* este o evidenţă care complică surprinderea generalului, a esteticului, în apariţiile sale particulare.

Mijloacele compensatorii ale ştiinţei esteticii — *logic-teoretic şi descriptiv-istoric* — dau posibilitatea esteticii de a fi într-adevăr o *hermeneutică a esteticului,* prin sprijinul simultan al *criticii estetice* şi al *istoriei artei.*

Sistemul categorial specific al esteticii, poate partea cea mai plină a acestei ştiinţe, condiţionează explicativ, atît *planul superior al originii obiective* şi al esenţei esteticului, cît şi planul analizei creaţiei estetice unde încă o dată funcţia ei este *hermeneutică* şi normativă numai la modul prohibitiv (legitatea novării cere *să nu se facă* ce s-a făcut).

Urmărind generalul şi esenţialul despre estetic, estetica mărturiseşte poate cazul cel mai tipic al *depărtării maxime* (ca existenţă mediată de creaţia frumoasă concretă) a generalului, de expresiile sale particulare, prin care fiinţează.

De aceea structura autentică a esteticii fundată pe sistemul ei categorial aparte, respiră numai în forul mijloacelor ei compensatorii, de cufundare în particular şi empiric: istoria artei şi critica estetică. Să ţină aceasta oare de specificul metodologic al esteticii?

Dificultăţi ale analizei teoretice a esteticului s-au remarcat în avatarurile sale semnificative, în *dialectica semnificaţiilor.* Un significant (operă, gest etc.) capătă, prin varietatea şi evoluţia subiecţilor, *semnificate* care de multe ori sînt la distanţă infinită de materialul ideal încorporat de autor operei, dar nimeni nu poate nega *legătura estetică* diversă existentă între operă şi public.

Din obiectul esteticii aşadar nu poate lipsi, alături de o teorie a condiţiei obiective a frumosului, a esenţei sale, a valorii sale, şi o teorie a semnificaţiilor esteticului.

Iată de ce Estetica — prin integrarea structurală a atîtor planuri ale obiectului său — trebuie interpretată ca o ştiinţă filozofică, mai exact ca o *filozofie a esteticului,* ca una care vizează planul ontologic, gnoseologic, estetic-valoric şi semnificativ al unei sfere specifice a existenţei umane.

In teoria valorilor (şi deci şi în estetică) apare situaţia interesantă şi privilegiată a predicării unor valori despre alte valori. Se cere adevărul despre frumos, la fel cum se apreciază frumuseţea unei fapte bune etc.

Estetica contemporană se vede în faţa nevoii de a teoretiza asemenea probleme, ca şi aceea a cauzelor şi condiţiilor estetice ale hipervariabilităţii artistice. Noul se subştie imprevizibil aproape esteticului, expedientul ţine uneori loc de valoare, mai mult decît permite simbioza lor firească. Arta devansează esteticul, pe de o parte, iar pe de alta, estetica. A dezvălui cauzele acestui fetişism împreunat cu snobismul aprecierii unor non-valori, căutarea căilor unei întoarceri sau a unei opţiuni funciare la *permanenţe* (poate singurul criteriu al esteticului identificabil în obiectul său) este menită să fie fecundă.

Mai uşor de realizat pentru istoria trecută a creaţiei estetice, mai dificil de urmărit în vălmăşagul căutărilor prezente, estetica trebuie să-şi dezvolte şi *funcţia previzivă* folosind mereu *raportarea creaţiei noi la condiţia esenţială a permanenţelor ca adevăratul său criteriu axiologic.*

Ca filozofie a unei *sfere de modalitate* a universului uman, estetica are menirea să surprindă toate dimensiunile *comunităţii de structură* între artă şi lumea umană. Universul social este expresia obiectivării umane, a umanizării sale. Arta (şi esteticul în genere) exprimă un fel de *mimesis structural* al întregii lumi umane.

Acest *mimesis de creaţie* se va vedea că are legi pe măsura omului, invers acţiunii celor ale lumii naturale, adică încărcate de *sens* uman ca expresie particulară a uneia din acele coordonate care compun ceea ce Marx numea *omul total.*

Ca *modalitate* specifică a procesului ascendent de umanizare a lumii, esteticul reprezintă *chipul sintetic obiectiv* al tuturor dimensiunilor vieţii reale umane.

Estetica materialist-dialectică a umanului estetic are tocmai datoria analizei acelor *medieri,* pentru a decide poate că această *valoare necesară omului* poate constitui un mijloc fundamental (sintetic) al *apropierii adevărate a omului, alienat divers la întreaga arie a creaţiei sale, de sine.*

Omul revenit la sine, cu adevărat uman — după profeticele cuvinte ale lui Marx — îşi creează numai astfel „un obiect care emană din om şi este destinat omului" *(Manuscrise economico-filozofice).*

Tudor Ghideanu

COMITETUL PENTRU CULTURĂ ŞI ARTĂ AL JUDEŢULUI IAŞI — ŞCOALA POPULARĂ DE ARTĂ

Înştiinţare

Se aduce la cunoştinţa salariaţilor din întreprinderi şi instituţii, elevilor, studenţilor şi activiştilor artistici de la casele de cultură şi căminele culturale din raza municipiului Iaşi (inclusiv comunele componente), că înscrierile şi reînscrierile pentru anul şcolar 1968—1969 au început la data de 1 august 1968, la sediul şcolii din str. Anastasie Panu nr. 11.

Inscrierile şi verificarea aptitudinilor se vor face la următoarele specialităţi:

SECŢIA MUZICĂ

CANTO, cu durata de studii 3 ani, vîrsta între 18—35 ani
PIAN, cu durata de studii 5 ani, vîrsta între 14—25 ani
VIOARĂ, cu durata de studii 5 ani, vîrsta între 14—25 ani
VIOLONCEL, cu durata de studii 5 ani, vîrsta între 14—25 ani
ACORDEON, cu durata de studii 3 ani, vîrsta între 16—35 ani
CHITARĂ, cu durata de studii 3 ani, vîrsta între 16—35 ani
CLARINET, cu durata de studii 3 ani, vîrsta între 16—35 ani
CONTRABAS, cu durata de studii 3 ani, vîrsta între 17—25 ani
FLAUT, cu durata de studii 3 ani, vîrsta între 16—35 ani
SAXOFON, cu durata de studii 3 ani, vîrsta între 16—35 ani
TROMPETĂ, cu durata de studii 3 ani, vîrsta între 16—35 ani
INSTRUMENTE POPULARE, cu durata de studii 3 ani, vîrsta între 16—35 ani

SECŢIA TEATRU

ACTORIE, cu durata de studii 2 ani, vîrsta între 18—25 ani

SECŢIA ARTE PLASTICE

PICTURĂ, cu durata de studii 3 ani, vîrsta între 16—40 ani
SCULPTURĂ, cu durata de studii 3 ani, vîrsta între 16—40 ani
CUSUT-ŢESUT, cu durata de studii 2 ani, vîrsta între 16—40 ani

SECŢIA COREGRAFIE

DANS POPULAR, pentru instructori cu durata de studii 2 ani, vîrsta 18—40 ani
DANS MODERN, cu durata de studii 2 ani, vîrsta între 18—40 ani
BALET COPII, cu durata de studii 5 ani, vîrsta între 9—12 ani

Inscrierile se fac pînă la data de 1 septembrie 1968, pe bază de cerere adresată direcţiei şcolii, anexîndu-se actele:

— Actul de naştere, în copie.
— Actul de studii, în copie.
— Adeverinţa de încadrare în cîmpul muncii, sau de elev, student sau activist artistic, dovadă de sănătate.

Intre 5 şi 12 septembrie 1968 va avea loc la sediul şcolii verificarea aptitudinilor candidaţilor ce se vor înscrie.

Cursurile pentru toate specialităţile încep la data de 15 septembrie 1968.

cronica publicitate

probleme şcolare

Notarea globală şi multiplă a elevilor

Problemele de docimologie au fost şi sînt, în alte ţări ca şi la noi, mult desbătute şi controversate. Astfel, în străinătate, psihologi şi pedagogi ca Georges Bastin, C. Freinet, F. Collard, H. Piéron, H. Klein, I. A. Kairov, iar la noi Miron Constantinescu, Şt. Bîrsănescu, V. Pavelcu, Stanciu Stoian, Al. Roşca, D. Tudoran, G. Zapan, I. M. Nestor, N. C. Enescu, Pelaghia Popescu, D. Muster, Aristide Hazgan şi alţii au adus preţioase contribuţii la elucidarea acestor probleme. Totuşi mai există destul loc pentru discuţii pe marginea lor.

Aderînd cu rezerve la unele metode deja dezbătute şi experimentîndu-le în învăţămînt mai bine de un sfert de veac, vom face, la rîndul nostru, în acest articol, unele propuneri.

Pornim de la ideea că, în şcoala socialistă, profesorul trebuie să fie un adevărat părinte sufletesc al elevilor, că nota trebuie să fie totdeauna nu numai un indice de volum al cunoştinţelor, ci să îndeplinească şi un rol formativ în educaţia elevului, că trebuie să se aibă în vedere auto-aprecierea lui, ceea ce-l face obiectiv faţă de sine-însuşi şi-i ridică nivelul conştiinţei morale, în fine, că trebuie să se ţină seama şi de opinia colegilor de clasă, viitorii cetăţeni de mîine.

Astfel pusă problema, ea implică următoarele întrebări: ce notăm şi cum notăm?

Faptul că, în trecut, prin rigiditatea dusă uneori pînă la extrem, s-a ajuns ca elevi, deveniţi mai tîrziu oameni celebri în diferite domenii ae creaţie, să fi intrat în conflict cu şcoala, este prea bine cunoscut. Mai mult: cu cît personalitatea elevului a fost mai puternică cu atît conflictul dintre ea şi şcoală a fost mai ascuţit.

Subiectivismul notării este — desigur — chestiunea esenţială docimologiei. Butada lui Huxley că „nota este media dintre ştiinţa candidatului şi buna dispoziţie a examinatorului" nu-i o afirmaţie fără sens. La un examen de gradul II al învăţătorilor am dat unui grup de circa 80 candidaţi să noteze o lucrare a unui elev. Aprecierea a fost făcută cu note între 3 şi 10. Este drept că cele mai multe erau între 7 şi 8, dar au fost şi destule extreme. Am întîlnit adesea profesori care amestecau punctele de vedere şi notau cu 1 sau 2, la obiectul respectiv, acte de indisciplină. Unii au prejudecata notei trecute în catalog pe care cu nici un preţ nu vor s-o mai modifice. Astfel, de multe ori am văzut elevi corigenţi cu media 4,66. „Neştiinţa" lor era doar de... 34 sutimi.

Cei mai mulţi profesori notează volumul de cunoştinţe ca simple înregistrări ale memoriei, dar, în epoca noastră, cînd acestea au devenit aproape cu neputinţă de a fi asimilate în totalitatea lor şi cibernetica ne vine în ajutor, cultura este mai accentuat **formativă**, şi, dacă se exagerează cînd se afirmă că „sîntem culţi prin ceea ce ne rămîne după ce am uitat totul", este aici şi un sîmbure de adevăr. Spre a aprecia cît mai just şi global elevul, nu numai pentru „ştiinţa" din ziua ascultării lui, este necesar ca să fie şi el întrebat, desigur, cînd a ajuns la un anumit nivel de dezvoltare psihică şi, paralel, de conştiinţă morală, de pildă, la 12 ani, cînd ar putea fi obişnuit să se autoaprecieze cu suficientă obiectivitate.

Mai există însă încă un judecător care apreciază în genere just: opinia clasei. Elevii, chiar şi din primele clase, se apreciază bine între dinşii, accentuăm, în raport de nivelul clasei lor. Este cunoscut faptul că aceleaşi clase paralele de la aceeaşi şcoală, chiar dacă au aceiaşi profesori, sînt, din toate punctele de vedere, la nivele clar diferenţiate. Fiecare clasă judecă pe elev în raport de nivelul ei. Este extrem de interesant ae reţinut că ierarhia care se stabileşte astfel în sînul clasei este în raport de întreaga personalitate a elevului şi nu numai de volumul lui de cunoştinţe.

Mai ales la stabilirea mediilor trimestriale, este necesar să se discute atît cu elevul cît şi cu clasa. De cîte ori ascultă un elev, este bine ca profesorul să-şi argumenteze notarea. Sînt cazuri cînd, elevi buni sau foarte buni iau cîte o notă rea. La stabilirea mediei s-ar putea încerca, de pildă, să se citească de către profesor în faţa clasei notele obţinute în timpul trimestrului care constituie indicii şi nu cifre absolute, putînd să nu se ţină seama de notele accidental—slabe ale elevului judecat global ca bun ori foarte bun.

Bacalaureatul nu trebuie să fie numai un examen de sinteză culturală, ci şi de apreciere a întregii personalităţi a candidatului. Fiind examenul care deschide şi perspectiva universităţii, se impune ca preşedintele să fie un profesor universitar, avînd specialitatea potrivită cu profilul bacalaureatului respectiv. Jumătate dintre membrii comisiei ar urma să fie străini de şcoala pe care au absolvit-o candidaţii, iar jumătate dintre profesorii şcolii. Aprecierea candidatului s-ar putea face ţinîndu-se seama de mediile generale cu care a absolvit candidatul ultimele patru clase, de fişa privitoare la vocaţia lui alcătuită de centrul de orientare profesională, de psihologul şcolii, de aprecierile directorului şi ale dirigintelui ultimei clase.

Aprecierea ar fi bine să se facă de întreaga comisie hotărînd dacă se acordă sau nu titlul de **bacalaureat** candidatului, fără ca neapărat să se noteze cu cifre, deoarece pentru intrarea în universitate el se va supune unui nou examen selectiv.

Admitem că, în acest moment al evoluţiei învăţămîntului nostru, examenul de admitere în învăţămîntul superior este încă necesar. La acest examen de admitere, prezidat de un profesor universitar, iar în comisie avînd şi profesori de liceu, candidatul ar trebui să fie notat de fiecare examinator, în comisie, chiar dacă procedeul ar lungi durata examenului. Media acestor note ar trebui să fie nota decisivă.

Deşi ideea notării elevului de acord cu el şi cu clasa a mai fost preconizată şi practicată de unii profesori, ea întîmpină, în genere, rezistenţă în rîndurile corpului didactic. Argumentul principal este acesta: dacă sînt profesori care terorizează elevii cu nota, acum situaţia s-ar întoarce şi ei ar fi cei terorizaţi de elevi.

Cert este că metoda notării globale şi multiple nu poate fi aplicată cu succes decît de profesorii cu prestigiu. Elevii iau în serios, fără să tremure în faţa lor, pe unii profesori şi au mai puţină încredere în alţii. Am cunoscut profesori pentru care nota era o simplă formalitate cerută de regulamentele şcolare, putînd chiar să se dispenseze de ea şi alţii care, oricîte note rele ar fi pus, nu se bucurau de suficientă autoritate. Obiecţia, ca atare, este în fond nejustificată. Avîndu-se în vedere că învăţămîntul trebuie să fie stimulativ şi formativ şi că, între profesor şi elevi, trebuie să existe o permanentă colaborare, chiar şi în dificila problemă a notării. Credem că metoda propusă de noi s-ar apropia cel mai mult de realitate şi ar avea maximum de eficienţă educativă.

Traian N. Gheorghiu

PAGINI DIN LUPTA PROLETARIATULUI DIN ROMÂNIA: 1888

Rezultatele obţinute în procesul de organizare a clasei muncitoare, atît pe plan profesional cît şi politic, precum şi intensificarea procesului de răspîndire a marxismului în România, au dus, în deceniul al IX-lea al secolului trecut, la o importantă creştere în intensitate a acţiunilor de luptă ale muncitorilor împotriva exploatării. Atît proletariatul industrial, organizat în asociaţii profesionale şi în organizaţii politice proprii, cît şi ţărănimea, oprimată şi lipsită de pămînt, au desfăşurat în cursul anului 1888 puternice lupte revoluţionare.

In primăvara anului 1888, ca urmare a adîncirii contradicţiilor sistemului agrar, a condiţiilor apăsătoare ale învoielilor agricole, care au determinat accentuarea exploatării ţărănimii, au izbucnit puternice frămîntări ţărăneşti. Lupta ţărănimii era îndreptată împotriva rămăşiţelor feudale şi a marii proprietăţi moşiereşti. Răscoala, care a cuprins aproape întreaga ţară, dar s-a manifestat mai violent în judeţele Ilfov, Prahova, Ialomiţa, Vlaşca, Iaşi şi Botoşani, a fost reprimată cu cruzime de guvernul junimist.

Problema agrară şi situaţia ţărănimii făceau obiectul unor preocupări crescînde ale mişcării muncitoreşti; ele figurau ca teme majore în activitatea propagandistică şi agitatorică a cercurilor muncitorilor. Mobilul orientării organizaţiilor muncitoreşti către ţărănime, pornea de la situaţia acesteia de clasă asuprită, care avea nevoie de înţelegere, de ocrotire şi apărare. In timpul răscoalei, cercurile muncitorilor, atît din Bucureşti cît şi din Iaşi, s-au ridicat în apărarea ţăranilor răsculaţi, condamnînd represiunea sîngeroasă dezlănţuită de guvern. In coloanele ziarelor „Dezrobirea" (Bucureşti), „Muncitorul" (Iaşi), ca şi în alte organe de presă ale cercurilor muncitorilor, au fost publicate numeroase articole consacrate răscoalei, în care erau analizate cauzele izbucnirii ei; se dădeau date privind desfăşurarea luptei ţăranilor, condamnîndu-se în acelaşi timp măsurile represive luate de burghezie şi moşierime. „In spaima ei, clasa stăpînitoare — arăta „Drepturile omului" — dădu ordin soldaţilor să împuşte. Timp de o lună de zile... scăldă în sînge satele româneşti. O ţară cucerită ar fi fost mai cruţată de cît au fost satele noastre; pana refuză de a zugrăvi toate barbariile şi mişeliile comise..." In Bucureşti, Iaşi, Galaţi şi în alte oraşe, au avut loc întruniri muncitoreşti de simpatie cu lupta ţărănimii.

In cursul anului 1888 se remarcă şi o creştere în amploare a luptelor greviste ale proletariatului. In februarie au intrat în grevă muncitorii ceferişti din Galaţi. „Fraţii din Galaţi, lucrătorii din atelierele căilor ferate s-au pus în grevă", scria Constantin Bacalbaşa în ziarul „Dezrobirea" — „Doboriţi sub muncă, apăsaţi, persecutaţi, jefuiţi fără milă... oamenii aceia au ridicat capul în sfîrşit".

Cîteva luni mai tîrziu, în iulie 1888, au declarat grevă generală muncitorii tipografi din Bucureşti, cerînd reducerea orelor de muncă pe zi, reglementarea muncii elevilor, mărirea salariilor, reprimirea în lucru a tuturor greviştilor. Greva, care a durat trei săptămîni, s-a bucurat de sprijinul muncitorilor din întreaga ţară. „De pretutindeni, din toate părţile unde sînt societăţi de muncitori, sosesc ajutoare băneşti pentru susţinerea grevei" — menţiona în acele zile ziarul „Gutemberg".

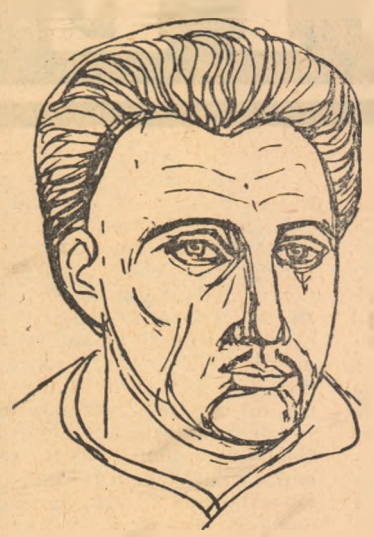
Cel mai important moment al luptelor muncitoreşti din anul 1888 l-a constituit greva generală a muncitorilor de la Atelierele Gării de Nord din Bucureşti. Prin amploarea sa, prin marşurile pe care le organizau greviştii de la ateliere, la sediul cercului muncitorilor din strada Doamnei, marşuri care se transformau în adevărate demonstraţii de stradă, precum şi prin revendicările formulate, greva muncitorilor ceferişti din Bucureşti din august 1888 se înscrie printre cele mai puternice lupte muncitoreşti de pînă la această dată.

Acţiunile greviste ale muncitorilor din România din anul 1888 au reflectat gradul de maturizare a proletariatului, creşterea conştiinţei sale de clasă. Ele nu mai erau ridicări spontane la luptă ale muncitorilor, determinate de condiţiile neomeneşti de viaţă şi de muncă, ci greve generale, pe ramuri de producţie, care cuprindeau un număr impresionant de mare de muncitori pentru vremea aceea, bine organizate, îndrumate de cercurile muncitorilor. Atît în timpul grevei muncitorilor tipografi, cît şi în timpul desfăşurării luptei ceferiştilor, ziarele muncitoreşti, organizaţiile profesionale şi politice muncitoreşti din întreaga ţară, au lansat liste de subscripţii pentru ajutorarea greviştilor. Acest sprijin proletar a depăşit chiar hotarele ţării. In timpul grevei tipografilor din Bucureşti, presa franceză, prin „Le partie ouvrier" relata despre desfăşurarea luptei muncitorilor români, asigurîndu-i că „corpul lucrătorilor tipografi francezi nu va lipsi de la datoria faţă de fraţii lor de muncă din România". De asemenea, pentru greviştii de la căile ferate au sosit ajutoare nu numai din diferite centre din ţară, ci şi din Viena, Budapesta, Paris şi alte oraşe.

Deşi nu toate acţiunile greviste s-au terminat cu succesul muncitorilor, ele au constituit un prilej de verificare a forţelor proletariatului, contribuind în acelaşi timp la îmbogăţirea experienţei de luptă a acestuia. „Dar învinşi sau învingători — scria „Muncitorul" — muncitorii au făcut un pas înainte pe calea luptei de clasă, au înţeles acum într-o clipă, mai mult decît în ani de propagandă, că între dinşii şi partidele stăpînitorilor este o prăpastie şi că mîntuirea muncitorilor nu poate veni decît de la dînşii. Acum vor vedea că vorba lui Marx şi Engels „Proletari din toate ţările, uniţi-vă!" trebuie să fie lozinca mişcării muncitoreşti".

Georgeta Tudoran

note



Se împlinesc 400 de ani de la naşterea marelui gînditor italian Tommaso Campanella. Autorul faimoasei „De civitas solis" s-a născut la Steagnano în Calabria şi a avut o viaţă zbuciumată, cunoscînd exiluri, procese şi întemniţări.

Cu zelul neobosit al tuturor reformatorilor, Campanella a susţinut necesitatea înnoirii filozofiei timpului său şi a susţinut că natura nu poate fi cunoscută decît prin simţuri („De investigatione rerum", „De sensu rerum", „Metaphysicae novae exordium"), pentru ca apoi să preconizeze acţiuni de reformă politică („Cetatea soarelui" şi „Discursul asupra monarhiei spaniole").

Activitatea desfăşurată de el atît în Italia cît şi în Franţa îmbrăţişează cele mai variate domenii, fiind unul din reprezentanţii tipici ai tendinţei către universalism. Filozofia, ştiinţele fizice, ştiinţele naturii, medicina, gramatica, poetica, metrica, istoria, morala, economia politică, astrologia, teologia şi chiar literatura au fost ilustrate prin lucrări, e drept fără prea mari pretenţii de originalitate, dar toate trădînd o energie deosebită şi un spirit foarte înaintat, propriu socialismului utopic.

Opera sa, astăzi mai mult cu valoare istorică decît practică, e o moştenire de preţ care a constituit o etapă importantă în lupta pentru afirmarea unei concepţii ştiinţifice despre lume.

✦

Se împlinesc 10 ani de la apariţia „Revistei Arhivelor", seria nouă, „organ cultural-ştiinţific al Direcţiei generale a Arhivelor Statului". In acest interval de timp, Revista Arhivelor a publicat 606 titluri — din domeniul istoriografiei, arhivisticii şi al altor ştiinţe auxiliare ale istoriei, recenzii, prezentări şi note bibliografice — sub semnătura a 293 colaboratori. In paginile ei au apărut numeroase şi competente studii elaborate de academicieni, cercetători ştiinţifici ai diferitelor institute ale Academiei R.S.R., şi cadre universitare, între care: Dan Berindei, Damina P. Bogdan, Nestor Camariano, N. N. Constantinescu, Aurel Decei, Valentin Georgescu, C. C. Giurescu, N. Grămadă, Mihai Guboglu, Ion Ionaşcu, Sigismund Jakó, Radu Manolescu, Manea Mănescu, Andrei Oţetea, Francisc Pall, P. P. Panaitescu, Aurelian Sacerdoţeanu, Emil Virtosu ş.a.

Aşa cum s-a arătat cu ocazia unei consfătuiri cu cititorii şi colaboratorii, revista a urmărit trei obiective principale şi anume: „sprijinirea cercetării ştiinţifice în diferite domenii şi mai ales al cercetării istorice privind mişcarea muncitorească şi istoria patriei, scoaterea la lumină a documentelor care pot servi pe diverse planuri activităţii ştiinţifice, generalizarea experienţei arhivistice din ţara noastră".

Un ciclu întreg de materiale a cuprins rubrica: „Din lupta maselor populare, sub conducerea partidului, pentru pregătirea şi înfăptuirea actului istoric de la 23 August 1944, instaurarea republicii şi construirea socialismului".

✦

Un spaţiu mare a fost acordat ştiinţelor auxiliare ale istoriei — arhivistica, codicologia, diplomatica, filigranologia, paleografia şi sigilografia — o evidentă preponderenţă avînd arhivistica, cu ramurile ei: arhivologia, arhivotehnica şi arhivoeconomia. Cîteva articole au scos în evidenţă deosebita activitate a unor arhivişti de seamă, cît şi a unor persoane care, preţuind bogatul nostru tezaur arhivistic, s-au străduit — pe cît le-a fost posibil la vremea lor — ca, în primul rînd, să asigure păstrarea documentelor.

Prin articolele publicate în paginile ei, Revista Arhivelor a contribuit la dezvoltarea arhivisticii româneşti, a cercetării ştiinţifice, preocupîndu-se, în acelaşi timp, de rezolvarea problemelor legate de îndeplinirea sarcinilor Direcţiei generale a Arhivelor Statului. La un deceniu de la apariţia primului ei număr, putem spune că Revista Arhivelor a depăşit profilul strict al unei reviste de specialitate, devenind un instrument de cultură accesibil şi valoros.

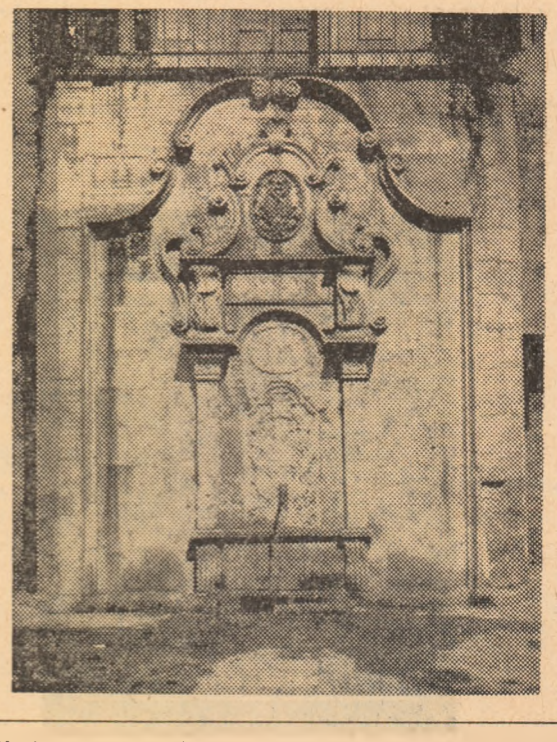
GH. BALICA

★

Academia Domnească a lui Alexandru cel Bun legendă sau realitate?

Readucînd în actualitate această problemă destul de disputată, prof. Şt. Bîrsănescu o consideră dintr-un unghi nou în studiul publicat în ultimul număr al „Revistei Învăţămîntului Superior". Utilizînd armele metodei comparate, autorul pledează pentru existenţa unei asemenea academii însă nu de tipul şi influenţa celei de la Constantinopole, ci o academie tip carolingian. Mai la obiect, e vorba de un cerc format din cărturari de diferite formaţii care activa la curtea domnească, cerc din care au făcut parte dascălul Grigorie Ţamblac, Iosif Mitropolitul, Grad, Gîrde sau Gradone, protopopul Iuga, Moise filozoful şi alţii. Prezenţa acestui cerc de învăţaţi a avut influenţă asupra vieţii culturale din Moldova, conducînd la înfiinţarea şcolii de copişti şi miniaturişti de la Neamţ, la trimiterea de tineri moldoveni în şcolile Cracoviei şi la existenţa de profesori bacalaureaţi în Suceava acelei vremi.

★



Fîntîna de la Golia—Iaşi construită în 1731 de către Ioan Grigore Ghica Vodă.

note

a XXXIV-a

VENEȚIA BIENALĂ

Iată-ne, așadar, în plin abstracționism. Stiluri, maniere, curente nu se înfruntă, ci se ordonează pe o axă a căutărilor mai mult sau mai puțin fertile ce vor să caracterizeze un **fenomen** și nu doar o simplă tendință. Pictura, acest „imn complicat", lasă impresia că vrea să se degajeze de tot ceea ce făcea din ea o artă a „imitației"; dictonul la modă este **„artistul nu numește, ci exprimă"** și crezul-justificare s-ar putea formula cam astfel: **„realismul asigură comunicarea, dar frînează imaginația"**. Care imaginație poate fi strunită, controlată, dar și scăpată din frîu pînă la totală hipertrofiere. Oricum, se cuvine apreciată nobletea tentativei, pe care Louis de Broglie o rezuma astfel: **„...pentru a satisface curiozitatea spiritului uman este necesară coborîrea în detalii, analizarea structurii materiei și luminii, precizarea actelor elementare al căror ansamblu dă naștere aparențelor globale"** — și, de aici, plonjarea în subconștient și irațional. Investigațiile de o acuitate din ce în ce mai pronunțată sînt, la urma urmei, proprii și științei, întregii gîndiri umane. Arta abstractă, afectată profund de avatarurile comunicabilității dificile, ironizată ades, condamnată de spiritele conservatoare ostenite, și-a croit un drum sinuos și totuși ferm, izbutind în cele din urmă să triumfe și să-și sărbătorească periodic izbînzile în chiar patria lui Leonardo. Actuala Bienală, fără a restrînge cîmpul de exercitare a maliției privitorilor (dimpotrivă!) izbutește să acorde încă un certificat de cetățenie mondială abstracționismului, chemat să-și aducă partea de contribuție la elucidarea și deplina conturare a noțiunii complexe de **realitate.** Fără îndoială că a discuta lucrările expuse **din înăuntrul** sistemului este dificil: mai întîi din pricina precarității limbajului critic și labilității extreme a termenilor; apoi, din cauza dozei de risc pe care o pretinde întîlnirea între o pînză expusă și o sensibilitate oarecare (privitorul) — „acordul fin" fiind departe de a se realiza întotdeauna; ceea ce nu implică, însă, și inexistența posibilității de stabilire a comunicării în **alte** cazuri. Se poate, însă, oricînd încerca, cu condeiul nespecialistului, o sumară trecere în revistă a „geografiei" polilor între care se exercită actul creator, a noutăților puse în circulație largă de a XXXIV-a Bienală, a mijloacelor tehnice, a ariei tematice (dacă se poate vorbi despre **teme** în obișnuita accepțiune a termenului...) Numărul lucrărilor expuse este imens și, în consecință, discuția exhaustivă imposibilă. Considerînd pînza (sculptura, „vitrina", „instalația" ș.a.) **medie** (nu ca realizare artistică, ci ca grad de noutate a limbajului) exponentă, pe un grafic, a dreptei orizontale, vom înregistra, parcurgînd pavilioanele celor 35 de țări, o sinusoidă ale cărei „vîrfuri" ne-au reținut atenția. Nu lipsesc extravaganțele, semi-certitudinile (adeseori, în fața vreunei pînze îți amintești cuvintele lui Gauguin: **„Unde începe execuția unui tablou? Unde se sfîrșește ea?"**), este prezentă poate și impostura ori, pur și simplu ne aflăm în fața unor acte care nu țin de sfera artisticului. Oricîtă circumspecție s-ar impune în asemenea afirmații, nu se poate să accepți **întregul** doar fiindcă se revendică de la o filozofie întemeiată pe inefabil, pe Einfühlung care, raport fiind, te conduce pînă la urmă tot la acel cuvînt ce, în critica plastică actuală, a căpătat rezonanțe de-a dreptul magice: **formă-forme.** Orice formă poate deține în sine virtuți plastice, ceea ce nu înseamnă însă că este suficientă etalarea ei pe un panou pentru a se obține opera de artă. Apoi, cu toată orientarea vădită către noutatea „de ultimă oră", stăruie în repetate cazuri și impresia de „déjà vu". Dar, să luăm cîteva pavilioane pe rînd. Sculpturile expuse de **spanioli** sînt suprafețe poliedrice turnate în forme de pămînt, înglobînd ici-colo cîte o figură umană strivită literalmente între compartimentele riguros delimitate ale întregului eșafodaj metalic ce poate sugera și o fuziune om-metal-rigoare-forță, dar și o limitare și îngrădire a personalității umane între „pereții" insensibili și terifianți ai mașinismului omniprezent. Sculpturile lui Camin evocă, în variante diverse, rezultatele... unei explozii într-un depozit de șine de cale ferată, iar absența legendelor-chei (modă cvasi-generală) îngreuiază descifrarea. Lucrările lui Martin de Vidales folosesc carton presat, lemn pirogravat, piele ș.a.m.d. La fel, cele ale lui Urbina și Moreno. Pînzele lui Bueno par, de la o anumită distanță, absolut albe și te întrebi ce rost ar mai avea reîntoarcerea la 1918, cînd Malevici expunea celebrul său „pătrat alb pe fond alb". Dar nu, apropiindu-te, descoperi relieturi ușoare, care, trezite de o lumină laterală, evocă dagherotipiile de odinioară. Anzo, mai pretențios, nu se mulțumește cu iluminări laterale, ci pretinde, pentru anumite porțiuni ale pînzelor sale, iluminări din spate, în stare să confere unor zone de culoare fosforescență crudă și neobișnuită. Extrem de interesant ciclul antirăzboinic („oază" în marea non-figurativismului) datorat lui Santa-Maria: predomină colajul inteligent, albul pur al cartonului presat punînd pete candide pe fondul întunecat al detaliilor fotografice mărite pînă la exacerbarea granulației și transformarea ei în element decorativ suplimentar. Într-un ciclu pe teme asemănătoare, Canogar ajunge la pop-art: cîte un picior al personajului principal „iese" din pînză dincolo de ramă, și poți pipăi gheata din piele autentică... Dar pop-arta, în variantele ei, este „la înălțime" mai ales în pavilionul **belgian.** Privitorul este mai întîi indus în eroare de un cărucior pentru înghețată aflat la intrare; crezîndu-l autentic, este tentat, în ambianța toridă a Veneției, să solicite un cornet cu „gelatti". Evident, în momentul în care se dumirește că are în față o... operă de artă cu o cu totul altă funcționalitate, privitorul nu poate fi decît oarecum dezamăgit. Un imens tablou (Raveel), lucrat într-o manieră naiv-infantilă, înfățișează pînda unei pisici în fața coliviei cu canari. Originalitatea totală a panoului constă în aceea că atît colivia cît și canarii sînt cît se poate de... autentici. Lucrarea poartă mențiunea „achiziționat". Așadar, fericitul posesor va trebui să aibă grijă să... hrănească de două ori pe zi **tabloul** cu semințe de cînepă... Mă întreb ce s-ar fi întîmplat dacă autorul își propunea să reprezinte nu o colivie, ci o menajerie!?... In acest pavilion, o prezență stranie: suprarealistul Delvaux. Pînzele sale, absolut „figurative", lucrate pînă la amănunte ce frizează un anume naturalism, proliferează două leit-motive: **nudul și scheletul.** Ca atare, pe fondul de regulă cenușiu se disting pete de roz cald și alb-murdar. Plutește o aură de legendă, de **saga** nordică, de mister și resemnare; momentele esențiale ale vieții sînt prefigurate direct, fără a se recurge la simbol, iar trama — căci există urme ale tradiționalului **subiect** — parcă se circumscrie unui univers Kafka-Poë.

In pavilionul **sovietic,** vizitatorul este întîmpinat de un mozaic înfățișînd chipul marelui Lenin, înconjurat de inscripția **„Lenin trăiește și va trăi, el este puterea, flacăra și arma noastră".** Alt mozaic are ca temă cucerirea spațiului cosmic, apoi un altul, Revoluția din Octombrie. Cucerirea cosmosului îl preocupă în mod deosebit pe pictorul Leonov, care expune un ciclu de pînze de mici dimensiuni, realizate în maniera tradițională a afișelor policrome. De menționat și sculpturile mici datorate lui Komov.

Olanda expune în exclusivitate sculpturi metalice. In pavilion miroase ca în secția forjă a cutărei uzine. Geometria implacabilă a formelor masive sugerează direct și puternic forța covîrșitoare a **masei.** Scheletele metalice din pavilionul olandez par a descinde din știutul „cutremur în fier nr. 1" al lui Chillida, ori din lucrările similare ale lui Hans Kock. Și aici, o impresionantă (mai ales prin dimensiuni) sculptură poartă mențiunea „achiziționat" și te gîndești fără să vrei cu îngrijorare la planșeul care va trebui s-o suporte... In pavilionul **argentinian,** R. Maccio este obsedat de combinațiile posibile pe care le poate realiza aranjînd în **n** poziții două elemente ale figurii umane: nasul și urechea. „Șocul" noutăților îl oferă pavilionul **francez.** Prima sală se din flăcări nu reușesc decît cel mult să creeze o atmosferă de — să-i spunem pe nume — panopticum? Poate e de vină privitorul insuficient avizat — ipoteza nu trebuie, bineînțeles, neglijată. In același pavilion, o sculptură cinetică a lui Schöffer purta inscripția „defect" (se arseseră niște siguranțe la electromotoarele ce învîrteau paletele nichelate); funcționa însă piramida cu oglinzi. Sala este scufundată în întuneric și în „piramidă" sînt proiectate cu viteză variabilă zig-zaguri luminoase. Intregul, prin agresivele efecte de lumină, sugerează un anume ritm și o anume ambianță amețitoare și despersonalizantă. Deși mijloacele tehnice țin mai degrabă de o combinație între caleidoscop și cinematograf, efectul plastic ca atare nu poate fi neglijat și, probabil, ne aflăm în fața unei lucrări de artă. Dar, nu ne-am mira dacă am întîlni-o chiar și la Luna—Parc. Cam de aceeași factură mi se par „instalațiile" lui Kowalski. Acesta invită privitorul să îmbrace mănuși (fac parte din inventarul lucrării) și să miște din loc patru sfere luminiscente. Scoțîndu-le din obișnuitul lor cîmp magnetic, se schimbă culoarea descărcării în gaz. Este faimosul l'op-art (artă optică), modă relativ recentă (1964—1965). In fața pavilionului **S.U.A.** expune Reuben Nakian. O dantelărie de plastic și bronz contorsionat poartă titlul „Hiroșima": predomină senzația de dezagregare, de cataclism primar. Lucrările găzduite în interiorul pavilionului sînt, aproape fără excepție, figurative, ceea ce, s-o recunoaștem, reprezintă o surpriză. Intenția organizatorilor a fost aceea de a demonstra **„vitalitatea tradiției figurative în arta americană"** și s-a apelat la cîțiva dintre artiștii cei mai reprezentativi în acest sens: Frank Gallo (unul dintre inițiatorii pop-artei) și Red Grooms Gallo utilizează rășinele sintetice epoxy; sculpturile sale policrome amintesc figurile de ceară din muzeele istorice, sau, mai direct, sculptura religioasă spaniolă ori meixcană. „Laicizînd", Gallo apelează la maliție și chiar este consacrată lui Arman (pictor? sculptor? decorator? grafician?). Rămășițele (corzi, clape frînte, ciocănele zdrobite, capace, sfeșnice, diverse alte țăndări) unui pian făcut praf au fost prinse pe un panou. Sîntem asigurați că zdrobirea pianului nu s-a făcut la întîmplare, ci urmîndu-se anumite „linii de forță". Tot Arman expune un — să-i zicem — colaj (sînt conștient de improprietatea termenului) realizat din garnituri de chiulasă (întrebuințate sau nu) înglobate într-o masă de plastic, apoi cîteva violine și un violoncel incendiate și, înainte de a fi făcute scrum, închise într-un paralelipiped transparent. Oricum, vizitatorul își va îmbogăți cunoștințele. In epoca noastră toate sînt posibile: poți contempla oricînd un șarpe boa (dacă dorești) ori o farfurie zburătoare (dacă ai ceva noroc și imaginație). Să recunoaștem însă că mai nimeni dintre noi n-a putut admira un pian măcelărit și recompus într-o „formă alertă", iar violoncele carbonizate, de la război încoace vor fi existînd cel mult prin muzeele pompierilor. A ironiza e ușor și înseamnă, la urma urmei, atitudine de minimă rezistență, dar ce să-i faci dacă nici garniturile de chiulasă și nici violinele scoase din flăcări nu reușesc decît cel mult să creeze o atmosferă de — să-i spunem pe nume — panopticum? Poate e de vină privitorul insuficient avizat — ipoteza nu trebuie, bineînțeles, neglijată. In aceeași pavilion, o sculptură cinetică a lui Schöffer purta inscripția „defect" (se arseseră niște siguranțe la electromotoarele ce învîrteau paletele nichelate); funcționa însă piramida cu oglinzi. Sala este scufundată în întuneric și în „piramidă" sînt proiectate cu viteză variabilă zig-zaguri luminoase. Intregul, prin agresivele efecte de lumină, sugerează un anume ritm și o anume ambianță amețitoare și despersonalizantă. Deși mijloacele tehnice țin mai degrabă de o combinație între caleidoscop și cinematograf, efectul plastic ca atare nu poate fi neglijat și, probabil, ne aflăm în fața unei lucrări de artă. Dar, nu ne-am mira dacă am întîlni-o chiar și la Luna—Parc. Cam de aceeași factură mi se par „instalațiile" lui Kowalski. Acesta invită privitorul să îmbrace mănuși (fac parte din inventarul lucrării) și să miște din loc patru sfere luminiscente. Scoțîndu-le din obișnuitul lor cîmp magnetic, se schimbă culoarea descărcării în gaz. Este faimosul l'op-art (artă optică), modă relativ recentă (1964—1965). In fața pavilionului **S.U.A.** expune Reuben Nakian. O dantelărie de plastic și bronz contorsionat poartă titlul „Hiroșima": predomină senzația de dezagregare, de cataclism primar. Lucrările găzduite în interiorul pavilionului sînt, aproape fără excepție, figurative, ceea ce, s-o recunoaștem, reprezintă o surpriză. Intenția organizatorilor a fost aceea de a demonstra **„vitalitatea tradiției figurative în arta americană"** și s-a apelat la cîțiva dintre artiștii cei mai reprezentativi în acest sens: Frank Gallo (unul dintre inițiatorii pop-artei) și Red Grooms Gallo utilizează rășinele sintetice epoxy; sculpturile sale policrome amintesc figurile de ceară din muzeele istorice, sau, mai direct, sculptura religioasă spaniolă ori meixcană. „Laicizînd", Gallo apelează la maliție și chiar satiră. „Femeia pe sofa", tolănită ușor, într-o așteptare dezinvoltă și lascivă, pare căzută într-o transă hipnotică. „Răsfățatul" pavilionului american este fără îndoială Red Grooms, căruia i s-a pus la dispoziție o sală specială pentru prezentarea **instalației** sale intitulată „Orașul Chicago" și subintitulată **„instalație de lemn și carton lipit, cu o parte motorizată și componente de dimensiuni variabile".** Ai senzația că te afli în „orășelul copiilor": machete ale unor străzi pe care circulă (la modul cel mai propriu) automobile de carton, unghi plonjant, blocuri în horă, un pod peste care trece trenul electric (pasagerii, la ferestre, clatină ușor din capete), brațe de macarale rotindu-se deasupra unui șantier, multă multă culoare și, undeva într-un colț, inscripția „Made in Chicago, 1967". Este vorba de un anume gen de pop-art, mult mai legat de tradiția de esență populară. Red, supranumit „cel mai pur" dintre artiștii pop, cucerește și este greu să-ți dai seama de la bun început care este secretul. Probabil, candoarea și infantilismul contagios al „instalației" sale, peste care se asterne aura unui burlesc senin și dezarmant... In pavilionul **israelian** expune un singur pictor, Mordecai Ardon. Pînze tulburătoare, în special „Noapte" (vîrtej de tușe viguroase, tonuri opace străfulgerate ici-colo de o pată caldă, geometrie de loc riguroasă) și „Toamnă". Ardon este colorist prin excelență și tablourile sale demonstrează încă o dată posibilitatea culorii de a învinge răceala compozițiilor geometrice. Devenită element de structură, culoarea se dispensează cu nonșalanță de linie, regăsind-o doar în cîteva lucrări ce atestă preocupări mai recente ale interesantului pictor israelian.

Japonia îi consacră o mare sală lui Yamaguky (membru al grupului „Experimental Workshop", militant pentru „opera totală", care să înglobeze într-un tot pictura, muzica, cinematograful etc.) Pictura sa „construcțională" se numește „vitrină" și constă în mari forme de plexiglas ușor iluminate interior. Rezultă, pentru privitor, o inexplicabilă ambianță liniștitoare, deconectantă, reconfortantă chiar. Miki este autorul unor „mulaje" (termen din nou improprii) imense realizate din metal nichelat. Două panouri reprezintă același lucru: urechea umană. Ele sînt sprijinite pe suprafețe de culoare diferită (orange și verde crud) rezultînd, la iluminare laterală, reflexe deosebite și neașteptate: varietatea umghiurilor face să se reflecte aparent dezordonat crîmpeie din culoarea postamentului opus.

Remarcabil pavilionul **cehoslovac.** Ronovski expune șase pînze (o singură compoziție de fapt), un fel de „comedie umană" respirînd dinamism și vigoare. Prelich pornește, în sculpturile sale, de la elemente ale unor vechi obiecte etnografice, pe care le amplifică, obținînd sugestii interesante și originale.

Pavilionul **românesc** impresionează prin ținuta, sobrietatea și expresivitatea lucrărilor semnate de Virgil Almășan, Ovidiu Maitec și Octav Grigorescu. Fiind în general picturi și sculpturi cunoscute la noi referiri speciale nu mi se pare necesare.

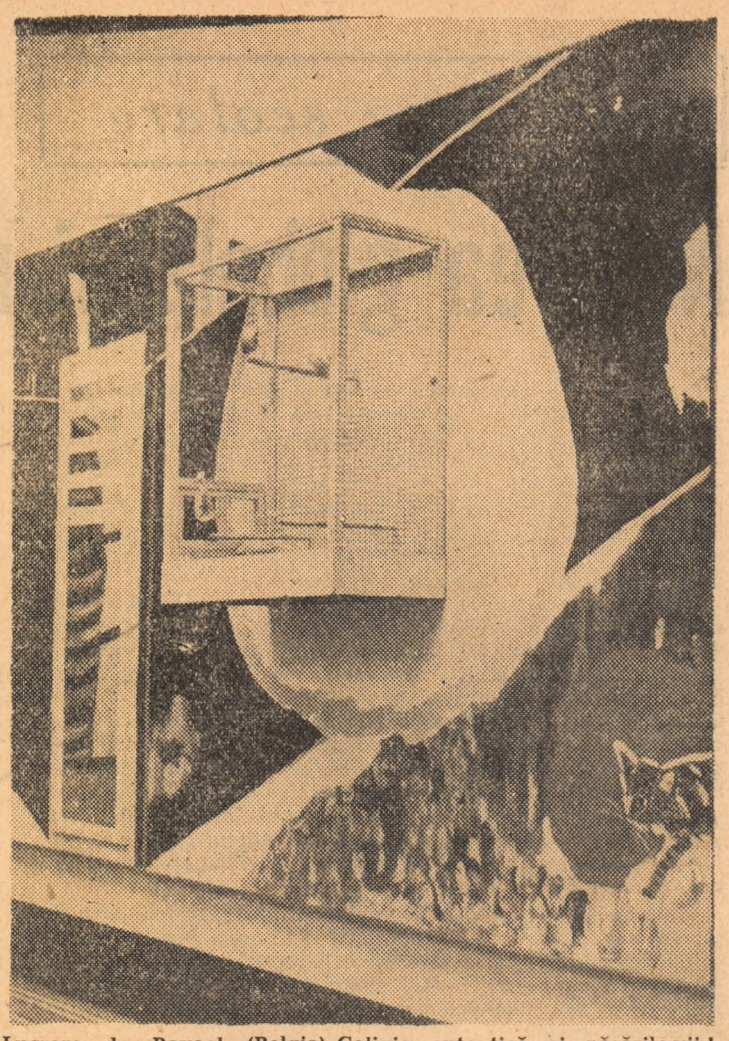
✦

In presa italiană se vorbește pe alocuri despre „mediocritatea" celei de a XXXIV-a Bienale. Afirmația, destul de categorică, pornește de la reproșul „diviziunii absurde" pe națiuni care ar transforma expoziția într-o informă colecție de nume și motive, „incapabilă" să ofere o imagine exactă a căutărilor contemporane. Asprimea unor cronicari (vocea cea mai intrigată aparține lui Giorgio di Genova) nu se pare cel puțin nejustificată. Organizarea tradițională a pavilioanelor naționale nu poate fi înlocuită cu nici un alt sistem de expunere; fiecare țară prezentă la Bienală este, în ultimă instanță, singura în măsură să hotărască cum, ce și cît va expune.

VIE NOUVE remarcă faptul că numărul personalităților artistice cu adevărat remarcabile este, la actuala Bienală, relativ redus. Afirmația nu este lipsită total de acoperire. Dar, la urma urmei, este imposibil ca, o dată la doi ani, să se nască pe toate meridianele globului un șuvoi de artiști care „să spargă tipare". Există un **ritm** în toate acestea, care nu poate fi forțat fără riscuri, doar de dragul obținerii etichetei „noutate". Cele cîteva personalități care se disting la acest capitol (Grooms, Arman, Raveel, Ardou, Anzo — despre care am amintit — apoi jugoslavul Tabakovics, cehoslovacul Prelich, peruvianul Revilla ș.a.) își pun amprenta în mod destul de ferm asupra unei expoziții care izbutește, în mare, să ofere o imagine a plasticii contemporane, atît de diversă și de „nestatornică".

La 58 de ani de la „debutul oficial" al artei abstracte (Kandinski), Bienala de la Veneția contribuie la proliferarea ei, însă fără exclusivism și restricții: cel care alege și reține (sau nu) potrivit gusturilor, concepției și instrucției sale, este **privitorul.**

Mircea Radu Iacoban



Lucrare de Raveel (Belgia). Colivia autentică și păsările vii!

CORESPONDENȚĂ DIN ITALIA

cronica

săptămînal politic, social, cultural

Colegiul de redacție:

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

Prezentare grafică
VALER MITRU

Redacția și administrația: Iași — Palatul Culturii — telefoane: 5877—5847.

Tiparul: Intreprinderea Poligrafică Iași — str. V. Alecsandri, nr. o