Proletari din toate țările, uniți-vă !

cronica

SĂPTĂMÎNAL POLITIC-SOCIAL-CULTURAL • ANUL IV • Nr. 24 (175) • SÎMBĂTĂ 14 VI 1969 • 12 PAGINI 1 LEU

PATRIA

Cuvîntul patrie, cu rezonanță gravă și solemnă, înmănunchează, ca-ntr-un buchet al bucuriei, dragostei și dăruirii, tot ceea ce neamul românesc a făurit, iubit și apărat, prin secole și milenii. Și nemăsurată este comoara de sensuri și imagini pe care le evocă simpla rostire a acestui cuvînt cu ecou magic în 20.000.000 de conștiințe. PATRIA — adică unduirea lină a colinelor ipoteștene, șopotul înfiorat al pîrîului de la Liveni, amiezile aburite din pînzele lui Grigorescu, explozia de culoare răsfirată sub penelul lui Țuculescu. PATRIA — adică drumeagurile pe care tropoteau călăreții lui Ștefan, văzduhul străpuns de pasărea temerară născocită de Vlaicu, oglinzile apelor colindate de fîrtații lui Rareș, crestele și piscurile ce l-au fermecat pe Hogaș. PATRIA — adică dîrzenia lui Decebal, Horia și Doja, sfătoșenia lui Neculce, clarviziunea lui Bălcescu, truda lui Coresi, cutezanța dreaptă și înțeleaptă a lui Mihai Viteazul. PATRIA — adică „sofianistul" Mioriței, foamea de dreptate a Vitoriei Lipan, vitejia lui Peneș, tenacitatea lui Darie, inteligența lui Moromete, drama lui Ion. PATRIA — adică zvon de bucium, și caval, freamăt de codru, gîlgîit de țîței în adîncuri, murmur de valuri rostogolite pe țărm, foșnet de holde unduind pe bărăgane. PATRIA ieri, azi, mîine, totdeauna: hărnicie și pricepere, împletite cu dragostea pentru frumos, și necurmată sete de adevăr și dreptate.

PATRIA — adică lupta neînfricată a comuniștilor, a întregului popor, pentru bunăstare și libertate. PATRIA — adică clocotul oțelului Reșiței ori Galați-lor, minunile cotidiene săvîrșite în imensele retorte de la Săvinești ori Craiova, hergheliile de kilowați strunite la Bicaz ori Argeș, șerpii incandescenți de metal unduind pe paturile cu role de la Iași ori Roman, dantelăria șpanului derulat la Bîrlad ori Brașov...

Patria noastră, în amiaza deplină a maturității sale socialiste, se pregătește să-și sărbătorească sfertul de veac al împlinirilor ce-au adus tinerețe fără bătrînețe meleagurilor carpato-dunărene, împămîntenind ritmuri uimitoare, catalizînd energii și dinamizînd voințe. Iar congresul comuniștilor, al celor ce au făurit noile veșminte ale țării, va oferi un prilej deosebit pentru rememorarea etapelor drumului parcurs, pentru înfățișarea unui bilanț însuflețitor al cuceririlor prezentului socialist, va aduce în fața țării în prag de sărbătoare programul măreț ce prefigurează pași ai României către luminosul mîine.

PATRIA — adică energii descătușate.

PATRIA — adică muncă, dragoste, entuziasm.

CRONICA

EMINESCU

Un crai hiperborean,
un luceafăr, mare, auros,

Trece călărind călare
un cal fără de întrupare,
Un cal-inger, ager, pur sînge
fără copite, fără efort.
Ah, și tot plutind, tot luminînd
se naște din craniu-i mort.

Are mii și mii de ani tineri
și nu mai poate veni ; pururi este.
Viață bea din cerul sfintei vineri
și pîinea lui de luni e o poveste.

Stelele-n preajmă, de veghe, îi sînt
vîrful patimilor noastre
de palizi copii pe mormînt.

Ține în mînă o singură carte
fără de moarte, fără de moarte
înțeleaptă ca iarba, curată
ca fecioara Maria nevinovată.

El locuiește acolo unde luminează
în dulce depărtare fără trup,
în înalta cochilie, la vamă
de grai, întors în pururea mamă.

Ovidiu Genaru

o veșnică minune

De la moartea lui Eminescu a trecut o viață de om, pentru închipuirea poetului chiar o prea lungă viață de om: „Optzeci de ani îmi pare în lume c-am trăit,/ Că sunt bătrîn ca iarna, că tu vei fi murit". De la moartea lui Eminescu a trecut, de fapt, o durată de timp de două ori mai mare decît viața lui pe acest pămînt. Și cu toate acestea poezia sa n-a trecut, farmecul tinereții ei a rămas neatins iar luceafărul geniului eminescian veghează deasupra noastră, în cumpăna tăriilor.

Pentru noi ,românii, Eminescu este și va fi mereu întruchiparea Poeziei în sine. Nimeni, în ciuda oricăror încercări, n-a izbutit să definească exact, în termeni raționali, natura adîncă a poeziei, definibilă doar metaforic la nesfîrșit. Acest lucru nu i-a împiedicat însă pe oamenii de talent să scrie poezie, să descopere zi cu zi izvoarele prospețimii ei izbăvitoare. Dimpotrivă, determinarea precisă a misterului poeziei ar însemna, poate, nu atît transformarea tuturor veleitarilor în poeți geniali, cît mai degrabă sfîrșitul dezolant al creației poetice, după cum cunoașterea adevărului absolut ar echivala cu decesul creației științifice.

In mod analog, putem spune că nimeni n-a dezlegat o dată pentru totdeauna enigma poeziei lui Eminescu, deși pînă acum i s-au consacrat atîtea studii și cercetări, unele de mare valoare și profunzime. Și nici n-ar fi de dorit, vitalitatea operei eminesciene vădindu-se și prin puterea ei de a sugera mereu noi interpretări. Modificîndu-i puțin versurile, am putea zice despre Eminescu: „In veci îl vom iubi și-n veci/ Va rămîne departe". Lumina luceafărului său a fost și va mai fi descompusă, rază cu rază, de cei care-i analizează versurile, dar astfel va continua să emită deapururi noi raze și să fascineze privirea marilor poeți care vor răsări pe meleagurile graiului nostru.

După aproape un secol de la dispariție, Eminescu se dovedește a fi și astăzi un centru magnetic al întregii poezii românești. In cîntecul lui fără asemănare se pot recunoaște preludii ale unor înaintași (Cîrlova, Eliade, Alexandrescu, Bolintineanu, Alecsandri etc.) și ecouri trezite în opera unor străluciți succesori ca Arghezi, Blaga, Goga, Bacovia, Barbu, Philippide, Labiș. S-ar zice că el este tonul fundamental al liricii noastre de totdeauna, că-n el tremură și se revarsă sufletul întregului popor de pe cuprinsul străvechi al Daciei.

Permanența lui Eminescu, poet profund național și în același timp universal, este o certitudine. Ne putem întreba numai ce se va perima cu timpul din opera lui și prin ce va străbate ea veacurile viitoare. Primul răspuns l-a dat Titu Maiorescu în **Eminescu și poeziile lui**, studiu care conține, în germene, aproape toate principalele criterii de valorificare ulterioară a poeziei eminesciene. Subliniind marea complexitate și altitudine spirituală a lui Eminescu („om al timpului modern, cultura lui individuală stă la nivelul culturei europene de astăzi"), criticul junimist, adept al unei estetici dualiste, releva calitățile de fond și de formă ale marelui poet. In categoria conținutului acesta includea „bogăția de idei, care înaltă toată simțirea lui (căci nu ideea rece, ci ideea emoțională face pe poet"), „înalta abstracțiune care în poeziile lui ne deschide așa de des orizontul fără margini al gîndirii omenești", „profunda lui emoțiune asupra începuturilor lumii, asupra vieții omului, asupra soartei poporului român", „nemărginita iubire a tot ce este cugetare și simțire omenească", adevărul și sinceritatea („sincer mai întîi de toate, poeziile lui sunt subiectiv adevărate") poeziilor sale „și atunci cînd trec peste marginea lirismului individual și îmbrățișează și reprezintă un simțămînt național sau umanitar".

Deși susținea că puterea de înrîurire a poeziei lui Eminescu se explică mai ales prin „forma frumoasă", „partea cea mai sugestivă în opera lui", Titu Maiorescu își încheia studiul „prin repedea analizare a elementelor ei distinctive". Și sumara sa analiză, sprijinită însă pe o percepție estetică fără greș, scotea în evidență „o mînuire perfectă a limbii materne", „lupta dreaptă" pentru a turna „limba veche în formă nouă", „cea mai limpede expresie a unor cugetări de adîncă filozofie", „înrudirea cu poezia populară", din care „și-a însușit Eminescu armonia, uneori onomatopeică, a versurilor sale", „pătrunderea intimă a vechei limbi române", faptul că „înaltă rîmele poeziei române peste acea formă obișnuită".

Intr-o măsură sau alta, cei mai mulți dintre comentatorii și exegeții poeziei eminesciene au dezvoltat și adîncit unele din intuițiile lui Maiorescu, formulate de el într-un mod prea general. Unii le-au preluat aproape întocmai. Hasdeu, de pildă, găsea că marele merit al lui Eminescu este acela „de a fi introdus în poezia românească adevărata cugetare ca fond și adevărata artă ca formă". Punînd accentul pe factorul istorico-social, Gherea sublinia, în contrast cu interpretarea idealistă maioresciană, dar în aceeași manieră duală, marea importanță a lui Eminescu: „El a exprimat gîndirile, durerile, dorințele, pasiunile, nemulțumirile ce s-au produs într-o anumită epocă istorică", dar totodată „marea-i influență e datorită în mare parte și formei nepieritoare și cu totul nouă a creațiunilor sale". Reluîndu-l pe Slavici, N. Iorga recurgea la factorul etnic și vedea în poetul „Luceafărului" expresia integrală a sufletului românesc".

Nu stă în intenția noastră să schițăm aici istoricul interpretărilor date operei eminesciene ,de-a lungul celor opt decenii care au trecut de la intrarea autorului ei în „repaosul de veci". Este însă evident pentru oricine că atît elementele conținutului cît și ale formei, privite în ele însele, se învechesc cu timpul, datează. Ideile filozofice se banalizează poate cel mai ușor, o dată cu depășirea sistemului de gîndire din care au fost desprinse. Unele imagini, strălucitoare și originale la început, ar putea deveni cu timpul, datorită imitației, simple clișee. Vocabularul poetic, ritmurile, rimele, structura strofelor etc. pot avea aceeași soartă. Intr-un cuvînt, toate aspectele analizabile ale poeziei, care impresionează de obicei mai mult, prin vigoare și noutate, în momentul istoric al apariției, nu sînt ferite de îmbătrînire și demodare.

In poezia lui Eminescu, de altfel ca în creația oricărui

Dimitrie Costea

(Continuare în pag. a 6-a)

„Pe cît se poate omenește prevedea, literatura poetică română va începe secolul al 20-lea sub auspiciile geniului lui, și forma limbei naționale, care și-a găsit în poetul Eminescu cea mai frumoasă înfăptuire pînă astăzi, va fi punctul de plecare pentru toată dezvoltarea viitoare a vestmîntului cugetării românești".

TITU MAIORESCU

•

„Ca și muzica, poezia lui Eminescu, prin sentimentul ei general, prin lipsa ei de subiect și de ocazional, îți transmite cu cea din urmă intensitate o stare emoțională generală, pe care o umpli cu propriile-ți sentimente, pe care o colorezi cu propriile-ți evenimente sufletești. De aici și sentimentul de colaborare al cetitorului — „cetirea printre rînduri" — iluzionarea lui, credința naivă în adevărul ficțiunii din operă, de aici sugestivitatea lui Eminescu.

Ca și muzica, poezia lui Eminescu scoate din enormul inconștient stări nebănuite de suflet, pe care le lasă cu nelămuritul lor și, exprimînd inexprimabilul, ne face cunoscut în clipe de fulger, profund sufletului nostru. De aici senzația infinitului, a lucrului în sine, a „voinței" lui Schopenhauer, pe care ne-o dă poezia lui Eminescu".

G. IBRAILEANU

jurnal

DACĂ TE RESPECȚI

Îți plimbi degetele pe față, îți mîngîi bărbia. Știut, cauți firul acela pe care îl bănuiești că nu l-ai tăiat. Nu mai căuta, ești bărbierit perfect. Tu faci totul cu o cumplită perfecțiune și mă gîndesc ce bucătar ar fi ieșit din tine. Nu, să nu-ți închipui că am să spun bucătar-artist, ci un bucătar perfect de care sînt sigur că ar fi putut împărți o mie de porții fără să scape unuia un fir de mărar în plus. Dar dacă te respecți nu mai socoti, în timpul în care te bărbierești, cîte cuvinte ai putea vinde în ziua ce o începi. Ai putea face un lucru mai util. De pildă, ai putea să înveți să rîzi fiindcă, odată, cînd te-am auzit, rîsul tău aducea cu nechezatul unui cal care a simțit mirosul ovăzului. Nu protesta, crede-mă că rîsul îți este un fel de autoincizie în masca ta perfectă și, cineva, în lipsă de ocupație, și-ar putea băga o dată nasul în treaba asta. Și, fii sigur ar spune tuturor ce a văzut.

Dacă te respecți, aruncă-ți cochilia de melc și spune-mi în față că nu mă ai la inimă. Știi mai bine ca mine că retragerile nu sînt întotdeauna semnul bunătății, sau cum vrei să-i spui. Și aici, domnule, comiți o greșeală de neiertat: nu-ți retragi mîinile și frămîntarea lor te demască. Apoi, de ce nu ți-aș spune-o, te-am văzut aplecîndu-te în fața cuiva, era o aplecare studiată, trăda un lung exercițiu, încît pot spune că n-am mai întîlnit un gest atît de perfect, în așteptarea recompensei, o mînă magistral întinsă. Clipele acestea lasă întotdeauna urme pe mîini și, cum tu uiți să ți le ascunzi, s-ar putea ca cineva să te observe și să atragă atenția.

Dacă te respecți nu te mai lăuda că în timpul secetei ți-ai împărțit pîinea cu alții. S-ar putea ca să te mai vadă și alții mîncînd, așa cum te-am văzut eu, și să aibe certitudinea că minți. De ce faci o asemenea greșeală, mai ales atunci cînd tragi cu coada ochiului în farfuria vecinilor, cînd buzele îți tremură, fiindcă ți se pare că ai fost nedreptățit? Știu, asta se întîmplă într-o secundă, sau într-o fracțiune de secundă, dar sînt ochi care se distrează observînd.

Faci greșeli, domnule, greșești cumplit atunci cînd îți desprinzi chiar și numai o bucată de mască. Ce naiba, nu-ți poți refula plăcerea de a te scărpina, tu care știi să faci atîtea cu o cumplită perfecțiune. Pot să-ți curgă lacrimile (ai fi și mai perfect), dar să nu-ți mai desprinzi masca atunci cînd te mănîncă pielea. Orice neinițiat în măști îți poate descoperi astfel monumentul de îngîmfare. Te-am surprins și ți-o spun, crezi că dincolo de tine nu mai contează nici o ființă omenească. Suficiența ta este atît de perfectă încît poate să-i creadă pe ceilalți mai proști decît tine.

Dacă te respecți nu mai deschide servieta cu sfaturi, fiindcă sfaturile tale sînt atît de perfecte încît nu pot să nu fie bănuite de minciună. Sigur încă mai au credit, în ele cuvinte ca dragoste, de exemplu, sînt scrise cu majusculă și, cînd le pronunți, masca nu are nici o fisură. Dar nu uita că și copiii au început să aibe îndoieli în fața majusculelor. Apoi, cuvîntul acela despre viață, pe care îl rostești atît de des și care atît de mult pare că îți place, este cumplit de răsuflat.

Dacă te respecți nu mai tresări la auzul optativului prezent, fiindcă îl cunosc toți și nu mai este un semn al erudiției, chiar dacă știi să-l pronunți în cîteva limbi. Incolo, faptul că tai cozile la păuni și le pui unor biete vrăbii, n-are prea mare importanță. Mai rău este că umplîndu-ți perna cu fulgi de vulturi, ai impresia că poți zbura. Ia seama, te știu că vorbești în somn.

Astăzi de dimineață am descoperit pe o haină, pe care o îmbrac rar, o molie mare. Tot examinînd-o, mi-am amintit de tine.

Corneliu Ștefanache

MOMENT

A INEXPLICA, INEXPLICARE

„A inexplica", iată un termen nou, imperios cerut de actualul stadiu de dezvoltare al cronicii cinematografice. Mai interesant decît termenul în cauză, este, firește, procedeul pe care-l denumește, procedeu de o surprinzător de largă circulație. El constă, practic, în aglomerarea unei cantități industriale de afirmații gratuite sau contradictorii, lipsite de sens sau de logică, menite să ducă cititorul pe cele mai înalte culmi ale nedumeririi și, dacă acceptați termenul, ale *...inexplicării*. Să exemplificăm:

„Fără să fie un moment de ruptură în filmografia lui Fellini — afirmă Iulian Mereuță în Cinema nr. 5 a.c.— „La dolce vita" (n-o să vă vină să credeți, dar așa scrie n. n.) „împarte în două" creația acestuia". De fapt, „ruptura nu este explicită" (deci *este*), putîndu-se vorbi chiar de „o continuitate destul de complexă" (deci... nu *este*), de un „moment de transformare" (destul de ciudată, dacă împarți fără să rupi și rupi, păstrînd, în același timp, continuitatea care, de fapt, este o transformare!)

Cu toate că „termenii dilemei nu sînt perfect definiți", narațiunea aduce fiecăruia „dezvoltarea sa logică". Un termen al dilemei l-ar reprezenta... „tentația blondă", celălalt fiind „la fel de (...) ambiguu". Noul stil de spectacol al lui Fellini este pur ornamental, ornamentul devenind de o „agresivă rapacitate" (dacă rapacitatea n-ar fi fost „agresivă!) și distruge „orice putință de întoarcere la sens". Aceasta deși (culmea!) „Marcello, ca și Gelsomina, ca și Cabiria, mai tîrziu ca Quido, va străbate drumul căutării sensului existențial", — ceea ce adjudecă implicit filmului un sens!

Iată-o și pe Ana Maria Narti („Contemporanul" nr. 23 a.c.) după care „Anul trecut la Marienbad" ar fi „basmul castelului sau al grădinilor, care ți se deschid neașteptat (...) dar pe care simți că-l poți pierde" (basmul?). De altfel, „n-ar fi nimic de descifrat și de înțeles în acest film" (...) „totul fiind nedefinit, neînchegat, în istoria incertă a eroilor fără de identitate" (atît de incertă, încît nu este nimic de descifrat!) „Anul trecut la Marienbad" poate „să pară un film intelectual, construit la rece" „deși", potrivit unei afirmații făcute cu o asemănătoare dezinvoltură în aceeași cronică „magia lui Alain Resnais este, paradoxal, cerebrală". Tot din această cronică îți *inexplici* faptul că, Resnais dezlegîndu-și „neîntrerupt enigmele", filmul este totuși „o înaintare dibuită printre lucruri necruțător de clare (enigme clare n. n.), care nu se leagă între ele, fiind, totuși, foarte legate" (în ce fel, numai cronicara știe; dar nu spune) Imaginea din deschiderea filmului „nu dă o cheie" și asta, iubiți cititori, pentru că pur și simplu „toate cheile filmului sînt înșelătoare". La drept vorbind, ori nu o (sau le) dă, ori o (sau le) dă, dar e (sau sînt) înșelătoare. Din această cumplită dilemă nu a ieșit decît cronicara, spre totala *inexplicare* a cititorului, ceea ce dovedește superba eficacitate a procedeului amintit. Mai cu seamă că relatarea este agrementată cu expresii ca „un trup aerian, *implacabil*" sau „o femeie îmbrăcată în alb, *însoțită* de fluturarea mînecilor" (s.n.).

O picanterie nesperată o constituie faptul că Geiu Ionescu (tot „Cinema" 5) îl face pe Fellini „cabotin", deși nu vrea să dea „acestui cuvînt un sens negativ, ci unul definitoriu (?) eliberat de prejudecățile limbajului tradițional-clasicizant, de care de altfel poezia s-a eliberat încă de la Baudelaire".

Să-l datorăm, deci, lui Baudelaire plăcerea de a numi (fără nici un fel de prejudecăți) cabotinaj procedeele și modalitățile mai sus ilustrate? Deși, în privința sensului negativ, noi nu ne-am grăbi să-l eliminăm. Dimpotrivă. Menținîndu-l însă neapărat pe cel... definitoriu!

VITORIA LIPAN DIN BILBAO

Pur și simplu nu înțelegem: de ce a fost nevoie să apeleze, pentru rolul Vitoria *din „Baltagul", la actrița Margareta Lozano? Pentru un film atît de românesc, un film care presupune adînca și deplina cunoaștere a unor mentalități, a unei filozofii, a unui univers spiritual atît de specific nouă, nu s-a putut găsi o actriță care să fi auzit, barem în copilărie, despre baltag, opinci, caval și tilincă? Oricît de excepțională ar fi aceasta Margareta Lozano (pînă acum, nici un rol serios în vreun film de răsunet!!), ne este imposibil să credem că va izbuti să realizeze absoluta înțelegere a* subtextului, *capabilă să garanteze reușita de profunzime. N-am avea nimic de obiectat dacă s-ar distribui vedete străine în sumedenia de filmulețe pe care Buftea le mestecă an de an, dar* Baltagul *va trebui să ilustreze un crîmpei de spiritualitate românească. Și, după ce am văzut „fete dace" de import zburdînd ca niște căprițe pe pajiștile care, probabil, le gîdilau la tălpi, va trebui s-o vedem pe Vitoria Lipan spunînd și și s-o auzim pronunțînd* da!

Nu ne mai rămîne decît să așteptăm turnarea filmului „Miorița", cu Cliff Richard în rolul ciobanului vrîncean și Yves Montand în rolul moldoveanului. Pentru culoare locală, se va apela la formația „Sincron".

ZILELE CULTURII CĂLINESCIENE IN MUNICIPIUL GH. GHEORGHIU-DEJ

In orașul Gh. Gheorghiu-Dej activează de cîțiva ani un cenaclu literar sub conducerea prof. C. Th. Ciobanu. Unele roade ale acestei susținute și meritorii activități au fost oglindite și în paginile revistei noastre.

Cu prilejul împlinirii a 70 de ani de la nașterea lui G. Călinescu (Iași — 19 iunie 1899), cenaclul din calea Trotușului, care poartă numele marelui dispărut, a organizat cu sprijinul comitetelor de cultură și artă ale județului Bacău și respectiv municipiului Gh. Gheorghiu-Dej, o manifestație culturală de amploare sub egida „Zilele culturii călinesciene", desfășurată în zilele de 6, 7, și 8 iunie. Cu acest prilej, a fost așezată la locul respectiv și o placă comemorativă cu următoarea inscripție: „Aici a locuit cîteva zile G. Călinescu aflat în călătoria de studii din septembrie 1962"

Intrucît din suita de manifestații (adică o expoziție pionerească, un recital de poezie la stejarul din Borzești, o manifestație în comuna M-rea Cașin și autografe la librărie) numai simpozionul de deschidere s-a referit propriu zis la Călinescu. Ținem să consemnăm aspectul de unilateralitate care a lipsit dezbaterea de acea strălucire și împlinire spre care a rîvnit totdeauna Călinescu.

In prezența soției scriitorului, Alice Vera Călinescu și a acad. Victor Eftimiu, o serie de colaboratori ai institutului academic au evocat, cu căldură și patetism desigur, în ce împrejurări l-au cunoscut, cum lucra Călinescu și, mai ales, au derulat jurnalul destrămării sale fizice din sanatoriu. Completarea a fost filmul „Casa lui Călinescu din București", casă pe care de altfel, au descris-o în cele mai mici amănunte toți vorbitorii.

Publicul a aflat, deci, cum erau legate cărțile lui Călinescu, cîte fotolii avea, amănunte privind alunecarea lui în neființă, dar nimic sau prea puțin despre ceea ce ar fi fost, poate, mai important: că prețuirea noastră pentru Călinescu nu pornește din trecerea lui prin tînărul oraș și nici din cronica optimistului dedicată Oneștilor. Dacă s-ar fi pomenit cîte ceva despre contribuția Iașului la formarea lui Călinescu ca profesor și critic; dacă vreun vorbitor, chiar și poetul C. Th. Ciobanu, s-ar fi oprit puțin asupra epocii „Jurnalului literar", poate că ascultătorii ar fi înțeles că nu întîmplător Călinescu a pus pasiune în realizarea monografiilor Eminescu și Creangă, că moldoveanul Călinescu i-a înțeles atît de profund și complet pe cei doi mari înaintași ai săi, din care descinde.

A nu pomeni nimic despre poetul și romancierul Călinescu și iar nimic despre criticul de copleșitor prestigiu într-un simpozion G. Călinescu, credem că înseamnă o prea mare sărăcire a temei, așa după cum una e să faci recital de poezie lîngă stejarul din Borzești, în susurul molcom al ploii, și alta ar fi fost o oră de poezie călinească, cu împlinirile de aparat critic necesare în marea hală a Combinatului chimic Borzești, de pildă.

N. Irimescu

INFLAȚIE POETICĂ?

Mi se pare ciudat că tocmai unii poeți suspectați de lipsă de talent — dar cine nu e suspectat! — pun mîna pe bîtă cuvîntului, și dă-i și luptă și trage în dreapta și în stînga. Fără milă și fără alegere. Dacă ar fi numai una dintre acestea două și încă ar fi prea mult. Dar la starea civilă, la Ieșiri... nu este inflație? E drept că au apărut în ultimii ani multe cărți de poezie. Au apărut nume pe care le credeam cu totul dispărute, pentru că le credeam încheiată situația și la starea civilă, la Ieșiri... Editurile au dezmințit. Asemenea și însemnările critice, cîte au apărut.

Să revin însă la întrebarea: este sau nu este inflație? Și, mai la urmă, dacă ar fi, ce ne stînjenește? Cel mult apariția unei cărți bune cu un an mai tîrziu, ceea ce, raportat la Veșnicie, i-o nimica toată... Cititorul este, orice am zice, atît de înțelept încît să nu citească totul, nici chiar unele cronici și recenzii elogioase. Un mare înțelept, format la izvoarele culturii sanscrite, grecești și latine, spunea că nu citește nici cărțile bune atîta vreme cît sînt alte joarte bune! Dacă Blaga, Arghezi, Barbu, Vinea sau Voiculescu se tipăresc în tiraje de zeci de mii de exemplare, și se vînd, este semn că publicul nu-i indiferent la poezie, cînd este Poezie. Trecerea la tiraje sub o mie, la contemporani, și rămînerea multor cărți în librării, chiar dacă prietenii-critici de vocație sau de ocazie—publică scrisul lor înainte de apariția cărții pe piață nu are nici o însemnătate. Pentru că nu tirajul este etalonul valorii — și pentru că, în poezie, nu tonul face muzica...

S-ar cere un mai strîns contact al poeților cu publicul care-i știe pe mulți după nume, doar, sau nici atît... Ar trebui reluată vechea tradiție a șezătorilor literare, dar cu condiția primeniri fețelor. Dacă ani în șir i-am auzi mereu și mereu pe aceiași iubitori ai muzelor ar fi cel puțin plicticos. Și, de ce să nu fie mai mulți termeni de comparație în ultimă instanță? Poate că ar trebui, în marile orașe, poezia să iasă în stradă, să se facă, la statuia lui Eminescu, a lui Arghezi, a lui Voiculescu, a lui Blaga (acolo unde sînt aceste statui....), lecturi în aer liber, cu speranța că poeții nu vor citi, în aceste ocazii, orice...

Și iarăși mă întorc se întreb: inflație? Poate. Dar din belșugul acesta de versuri din cărți și reviste se va naște Poezia. Va ieși Alesul. In căutarea acestuia, sau acestora, s-au prins în jocul de trudă al cuvîntului atîtea orgolii!

Nu cred că este vorba de inflație. Se cam aruncă, uneori, cuvinte de clacă, de dragul cuvintelor. Mulți chemați, puțini aleși. Asta este legea. Și așa a fost întotdeauna. Luați, la întîmplare, orice revistă de prestigiu din trecut. Cîte nume au rămas? Și din cele rămase cîte vor rămîne? Procesul selecției continuă.

Bogdan Sireteanu

sport

PUMNI

Nu-mi place boxul. Este, zic eu, un anacronism: în secolul în care se vorbește atît despre **demnitatea umană**, în care recomandăm întotdeauna și pretutindeni doar disputele bazate pe inteligență și rațiune, punem doi oameni să se stilcească în arenă, entuziasmîndu-ne „cît de frumos lucrează la ficat", ce „contre splendide și-au trîntit la figură", cu ce „croșeuri ca la carte" și-au clătinat maxilarele. A lua drept bună argumentarea nu știu cărui oficial englez („boxul pregătește tinerii pentru viață") înseamnă a recunoaște, implicit, legea junglei drept cheie de boltă a existenței umane. Nu voi accepta niciodată o asemenea optică: concepția noastră despre viață și societate nu se bazează pe... stilcirea (fie și **entuziasmantă)** aproapelui; mai interesantă mi se pare eterna dispută cu noi înșine în absolut umana cursă de auto-depășire ce durează de secole. E drept, la nevoie se vor putea găsi și argumente care să pledeze pentru dreptul boxului la existență — mai întîi, ca de obicei, cele de natură istorică. Strămoșii strămoșilor strămoșilor noștri nu pierdeau niciodată prilejul să-și măsoare „năprazna" pumnului. Meciul dintre Amic și Polux („Legenda argonauților") pare a fi furnizat — afirmă V. Bănciulescu — „primul k. o. din istorie"; scene de pugilat oferă din plin „Iliada" („Eu pe potrivnic îl rup cu ghiontul și oasele-i zdrumec" — se laudă Epeos), „Odiseea" („Lovi în umăru-i cel drept Ulisse / Ghionti în ceafă, sub ureche, osul / îl zdrumecă..."), „Eneida" („Multe și-au dat izbituri degeaba luptătorii cu pumnul..."), ori „Cîntecul despre țarul Ivan..." al lui Lermontov („Mănușile de luptă a-nmănușat liniștit / Apoi din umerii pietroși se-ncorda..."). Înțelegem perfect mentalitatea acelor secole care nu permiteau dueluri la... Olimpiadele de matematică, de multe ori inteligența rămînînd subordonată pumnului: cutare erou, „șurubărind cu mintea", se căznea din răsputeri să afle nu cvadratura cercului, ci calea de a „zdrumica" mai economicos oasele cutărui cocoșel tare-n pumni și slab de cap, în vreme ce **doamnele,** pe margine, acordau zîmbete în funcție directă de „calitatea" fracturii cu care era gratulat onor adversarul. Trudnica emancipare a inteligenței a redat brațului uriașa menire care, în fond, i-a conferit individualitate și lui Homo Sapiens: **pumnul** a redevenit **mînă,** dornică nu să „zdrumice", ci să „făurească". Apoi, în vechime vor fi fost și lupte între gladiatori: e acesta un motiv să cerem **astăzi** trimiterea în arenă a unor oameni care „să moară frumos"? N-aș crede!

Trezește boxul instincte și apetite grămădite în cine știe care ascunsă celulă a cutărui cromozom? Mai că aș spune **da,** examinînd mimica vreunei spectatoare nelipsită de la gale. Dar... In tribunele „europenelor" de la București a fost de față și subtilul Saroyan, Saint Exupéry, cel care scria (în „Carnets") **„Respect de l'Homme! Respect de l'Homme!",** nu pierdea nici o gală, iar uriașul Hemingway adora nu numai boxul, ci și acele măcelăreli cu public numite „corride", în care biete animale cu coarnele pilite erau (și sînt) fugărite de naivii și înzorzonații matadori cu o îndîrjire demnă de cauze mai bune. Apoi, cert, noi toți am urmărit cu sufletul la gură disputele celor mai buni „pumnaci" din Europa!

...Oricum, nu-mi place boxul. Evident, nu încerc să impun nimănui punctul meu de vedere, și nici n-aș vrea să se creadă că am suflet de domnișoară bătrînă, miloasă din acreală; fiecare este liber să agreeze ce-i convine; faptul că detest arcadele sparte și nasurile stîlcite nu poate afecta cu nimic prețioasele carate ale victoriilor obținute cu trudă și risipă de energie de către reprezentanții noștri. Aș zice doar că, în pragul debarcării pe Lună, omul, această neegalată creație a naturii, ar face mai bine („spre a fi pregătit pentru viață" — vorba englezului) să învețe a culege ghiocei decît a „pistona" ficatul adversarilor de circumstanță.

E doar o părere și, bineînțeles, nu mă aștept ca, în urma acestui articol, să ne revizuim afilierea la A.I.B.A. și să-l recalificăm pe Ciucă, transformîndu-l în harpist la Filarmonică...

M. R. I.

P. S.

Am citit cu interes, dragă domnule Valeriu Em., pledoaria dv. anti-petarde publicată în revista „Flacăra". Comentariul pe care aveți plăcerea să-l incriminați (sper că nu este vorba de cine știe ce poliță plătită pentru precedenta scrisoare deschisă pe care v-am adresat-o) știți bine că-mi aparține. Ca atare, îndrăznesc să-i aduc vreo cîteva completări, sperînd că veți înțelege exact despre ce este vorba. S-ar fi cuvenit, de fapt, să vă informați înainte de a scrie incisivul pamflet din policroma revistă bucureșteană, dar, probabil, multiplele dv. ocupații nu v-au lăsat răgazul necesar. Amăritele petarde craiovene pe care le blamați atît, sînt niște biete pocnitori de bîlci, atîrnate de capătul unui toiag de călușari. „Explozia" lor poate provoca cel mult contuzii unui țînțar visător aflat călare pe „bombă". M-a amuzat și continuă să mă amuze această drăcovenie olteneasca și nu văd de ce am prigoni-o cu atîta vehemență. V-am auzit și pe dv. comentînd meciuri din străinătate, însă n-am reținut (poate e vina mea) nici o diatribă la adresa petardelor (autentice) care trosnesc pe San-Siro, Mithat-Pașa, Bernabeu etc. etc. Strădania dv. de a face din țînțar armăsar îmi amintește de gestul acelui intransigent care, cu ani în urmă, a turtit trompeta lui Tudorică pentru motivul că „repertoriul nu era just" (să nu uit: în tribunele clujene am auzit duminică sirene și claxoane — tot ca pe San-Siro, Maracana etc. I-am sfătuit pe proprietarii acestor mijloace de avertizare sonoră să vi se adreseze, pentru obținerea autorizației de funcționare). Mă întreb ce ati fi scris dacă plesnitorile cu pricina „explodau" pe Giulești. Tare mă tem că zîmbeati dulce și complice... Reamintindu-vă, stimate d-le Valeriu, că presa nu se cuvine să fie pentru unii mumă și pentru alții ciumă, sper că „Sportul" nu-și propune, în viitor, să fixeze, printr-un articol de fond, tonalitatea obligatorie în care să se emită încurajările, afurisind pe cei care o scrîntesc la vreun bemol buclucaș. Există, as spune, probleme mult mai grave și mai autentice, la rezolvarea cărora ar putea contribui prestigiosul dv. condei. La nevoie, v-as putea sugera cîteva teme — evident, de astă dată, în plic închis!

Pînă atunci, vă asigur că rămîn același admirator al vervei dv.,

M. R. I.

CU PROF. ION PETROVICI despre MAIORESCU, CARAGIALE, IBRĂILEANU și mai ales despre EMINESCU

De curînd, am avut prilejul să discut cu venerabilul filozof, profesorul Ion Petrovici: 87 de ani numărați, minte ageră și bonomie de moldovean de pe meleagurile tecucene.

Considerîndu-l un veritabil produs al școlii maioresciene, și întrucît comemorarea morții lui Eminescu îl readuce în primul plan al actualității imediate și pe Maiorescu, am ținut să deschid seria întrebărilor cu:

— Secretul profesorului d-voastră?

— Dacă te referi la ceea ce mă gîndesc și eu, rețeta lui Maiorescu, profesorul și oratorul, includea o cultură temeinică, urmare a unei pregătiri excepționale (filozofie și drept), pe care s-a altoit talentul oratoric și literar. Ajutat și de o voce melodică, Maiorescu stăpînea auditoriul prin construcția cristalină a frazei și o perfectă cadențare ce vine din înclinații melomane. Era totdeauna de o concizie uimitoare, nimic de prisos. Gesticulația lui era o subtilă operă de artă. L-am considerat totdeauna prototipul adevăratului universitar.

— L-ați avut ca model?

— Nu prea, l-am admirat doar, nu l-am imitat. Poate și din cauza deosebirilor de structură intimă. Din cauza concentrării excesive, prelegerile lui te solicitau pînă la oboseală. Cînd am vizitat la Florența Palazzo Pitti, unde nu sînt decît capodopere peste care nu poți trece ușor, mi-am amintit de Maiorescu. Vezi, că perfecțiunea, de multe ori, incomodează.

Mai tîrziu, cînd am ajuns în intimitatea sa, aproape că m-am bucurat să constat că profesorul poate rosti și cuvinte foarte... neacademice. Astfel, odată cînd tocmai venisem în capitală de la Iași, el m-a întîmpinat: „Ei, cives bahluiensis, ce mai nou la facultatea noastră?" Pomenind numele decanului Leonardescu, Maiorescu a lansat o serie de epitete severe, lăsîndu-mă uluit. Leonardescu, pe atunci decan, ocupa tocmai catedra pe care Maiorescu i-o destinase lui Eminescu.

— Fiindcă veni vorba, cum vedeți raporturile Maiorescu-Eminescu?

— Așa cum au fost în adevăr, nu după romanțări interesate. Maiorescu a fost primul care a văzut nu numai talentul poetului, dar a intuit, așa cum s-a adeverit apoi, că acest tînăr are „cap de filozof" și a făcut totul ca să-l aibă coleg la Universitatea din Iași. Să nu uităm că între ei nu era decît o diferență de 10 ani. Generozitatea lui Maiorescu a rămas constantă, ca și prețuirea pentru poet. Am avut prilejul să discut în repetate rînduri cu Maiorescu asupra acestui subiect. Maiorescu a fost pînă la moarte un admirator al lui Eminescu ca poet și ziarist.

— Credeți că Maiorescu a putut fi incorect cu Eminescu în vreo împrejurare?

— Mai întîi, după mine, Maiorescu a fost la modul general de o corectitudine aș putea zice organică. O să-ți dau un singur exemplu:

Fiind ministru de justiție, a depus în 1900 un proiect de lege potrivit căreia cei care au condus departamentul justiției nu aveau dreptul să profeseze avocatura și magistratura timp de 5 ani. Legea n-a fost validată, dar la 29 ianuarie 1901, plecînd de la minister, Maiorescu a depus la barou o petiție prin care declara că va respecta cei 5 ani. Pe cererea sa, decanul Danielopol a scris: „se admite, aducînd omagiile mele D-lui Maiorescu pentru delicatețea sentimentelor sale".

Trecînd cei 5 ani, am ținut să-i amintesc lui Maiorescu scurgerea termenului. Mi-a răspuns prin următoarea scrisoare, pe care ți-o pun la îndemînă:

Buc. 16 febr. 1906

Iubite D-le Petrovici,

Cu prevederea D-tale în privința avocaturii mele s-a întîmplat cum se va fi întîmplat adeseori cu asemenea prevederi; s-a realizat fiindcă mi-ai comunicat-o.

Nici nu mă gîndeam la avocatură cînd mi-a sosit scrisoarea D-tale; iar după ce am cetit-o, am găsit argumentarea D-tale așa de întemeiată încît la 11 febr. (în ajunul împlinirii celor 5 ani din proiectul de lege) am cerut reînscrierea în Barou. De unde rezultă că scrisoarea D-tale nu a cuprins o simplă prevedere, ci a devenit un element cauzal și s-a amestecat în realitatea practică. Ce complicări ale sociologiei din acest exemplu tipic.

Al D-tale bătrînește și nu prea,

TITU MAIORESCU

In al doilea rînd, întrucît bănui cam la ce te-ai referit în întrebare, să precizăm rolul lui Maiorescu în legătura Eminescu-Veronica Micle.

Ca și Matilda Cugler-Poni, Veronica Micle a pătruns la „Convorbiri literare" prin sprijinul lui Iacob Negruzzi. Maiorescu nu s-a opus nici o clipă la publicarea Veronicăi, dar o detesta ca femeie și caracter. Aceasta însă pe față, nu prin intrigi obscure.

Chiar căsătoria ei cu un bărbat care i-ar fi putut fi prea bine tată nu o avantaja. Tocmai de aceea, Maiorescu a încercat să-l apere pe Eminescu spunîndu-i deschis părerea lui. Că Maiorescu a avut pînă la urmă dreptate, Eminescu o recunoaște în „Luceafărul", în care începînd de la versurile:

Tu vrei un om să te socoți?
Cu ei să te asameni?

Maiorescu își regăsea argumentele oferite în discuțiile lui cu poetul.

Privitor la unele amănunte legate de comportarea Veronicăi, dă-mi voie să-l cred pe Iacob Negruzzi („Amintiri de la Junimea"), care fiind un permanent susținător al Veronicăi a fost cu atît mai sincer revoltat de frivolitatea ei. Faptul că l-am cunoscut destul de bine pe „papa Job" întărește convingerea mea. In schimb, mă îndoiesc că Maiorescu ar fi putut lansa intrigi de felul celei în care a fost amestecat și Caragiale. Și aici intervine elementul afectiv întrucît, în afara discreției și felului rezervat de a fi al lui Maiorescu l-am cunoscut destul de bine și pe Caragiale, de altfel nașul meu literar.

— Iată o afirmație care mă face curios: cum s-au petrecut lucrurile?

— Aveam 17 ani și comisesem prima mea piesă: „O sărutare". Am luat frumușel caietul și m-am prezentat glonț la Teatrul Național din București. Nici mai mult, nici mai puțin. Scarlat Ghica m-a măsurat pe mine lung, caietul scurt și m-a încurajat cam astfel:

— Cred că nu-ți închipui că de la prima lucrare o să ajungi chiar pe scena Naționalului din Capitală?

— Dacă nu-mi închipuiam, nu v-o aduceam! i-am răspuns impertinent.

Tocmai cînd directorul se gîndea cum să scape de mine, în anticameră se născu larmă. Se auzi vocea lui Caragiale, în veșnica lui ceartă cu casieria pentru drepturile de autor și curînd dramaturgul năvăli în cabinet. Probabil ca să-l abată de la buclucașele cifre, Ghica mă prezentă și îi întinse prizăritul meu caiet cu rugămintea să-l citească și să refere. Caragiale era atunci membru al comitetului de lectură, numit de Delavrancea. Conu Iancu mă săgetă pe deasupra ochelarilor, deschise caietul și imediat pufni:

— Brr! Ai scris în 15—16 silabe, vers greoi. Transform-o în 13—14, e mai curgător. Uite ce ușor e. Pe loc îmi și citi cîteva versuri gata transformate. Dar probabil văzînd perplexitatea mea, concedă: Bine, las-o așa. Caută-mă pe-acasă sau la regie. Și îmi făcu vînt.

Aflînd apoi că e slujbaș la regia monopolurilor, la vreo săptămînă l-am călcat. O sală nesfîrșită și întunecoasă, un birou cît lumea și la o masă, tocmai în fund, Caragiale. Avea doi subalterni. Pînă să ajung lîngă el, m-a recunoscut și m-a luat direct la întrebări, despre familie și alte neamuri.

— Ai avut în familie versificatori?

— In afară de Teodor Șerbănescu, frate cu bunica, pe nimeni.

— Piesa ta e excelentisimă, băiatule. Să vii acasă la mine s-o revizuim împreună.

Așa am ajuns să cîștig simpatia lui Caragiale și conu Iancu nu s-a lăsat pînă ce piesa mea n-a văzut lumina rampei la 21 martie 1900.

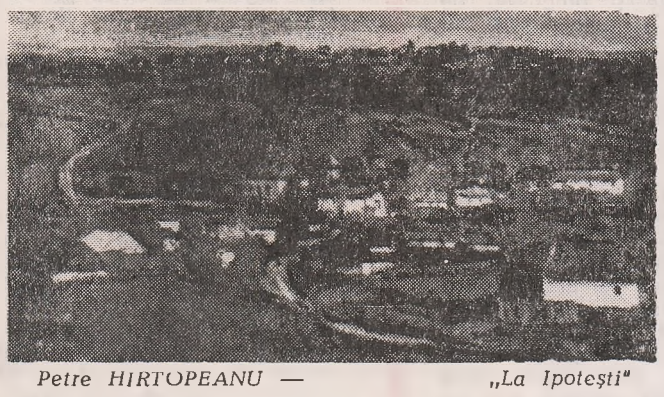
— Vă considerați junimist?

— Mai bine zis, am fost considerat, mai ales la apariția „Vieții Românești". Intîmplarea a făcut însă ca la Universitate să se realizeze o apropiere între mine și Ibrăileanu, după ce însă acesta m-a tratat un timp destul de rece. Astfel, țin minte că la o aluzie a mea, că ar fi cazul să adîncim cunoștința noastră, Ibrăileanu a replicat sec:

— O să fie greu. Eu duc o viață retrasă.

Cu toate acestea, treptat, ne-am împrietenit și ne-am sprijinit reciproc. Ibrăileanu m-a publicat în „Viața Românească" și m-a ajutat materialicește. Era un om foarte generos, delicat și mai ales corect cu el însuși și, implicit, cu alții. In privința atitudinii morale, îl așez alături de Maiorescu. De altfel, spre surprinderea multora, „Viața Românească" mi-a publicat la loc de cinste un studiu despre Maiorescu, semn că Ibrăileanu avea nu numai admirație pentru Eminescu, dar și prețuire pentru Maiorescu.

Al. Arbore



Petre HIRTOPEANU — „La Ipotești"

ODĂ

Din om, zi de zi, în poet prefăcut,
Cutremurat, în genunchi, din convingere însumi
Mă-ndrept spre lumina născută
Prin pierderea ta.

Adînc mă pătrund de șoaptele a tot înțelesul
Iscodesc, mă frămîntă, mă tulbură
Viața ta toată, cer devenită
Deasupra poporului

Și nu-s doar un ins predispus către laudă
Sobrietăți din noaptea cerului îmi definesc firea,
Dar sufletul tău candid ca flacăra jertfei
Imi zdruncină sîngele

Usuce-se lujerii urii-ntre semeni, piară nefericirea
Vorbele prefăcute în sulițe, putrezească
Și inimile tuturor poeților odihnească-se-n humă
Ca stelele-n cer

Sub lumina tuturor voi petrece-a mea viață
Din lumina tuturora gînduri și visuri voi așteptа
Ci nu mă voi îndoi nici o clipă că-n tine-i izvorul
Celui mai mare noroc

Sigur sînt, veacurile vor preface în rușine
Mîndria și fala necugetată,
Nici una nici alta n-ai jinduit-o și ești
Insăși lumina pămîntului

Afle toți că pe lume-ntre oameni, singur numai Poetul
Își are sufletul mai puternic decît propriul său trup
Pentru noi deci, sufletul tău va vorbi în poezii
In veacul vecilor

Și stingă-mi-se capul purtat ca o flacără
Topească-mi-se-n țărnă tot trupul ca o luminare de carne.
Nimeni nicicînd nu mă va opri de la tine să-nvăț pătimi
Pentru spiritul neamului

Astfel, doar astfel voi pătrunde-n pămînt liniștit ca o taină
Și indiferent dacă cineva mă va pricepe sau nu
Ca tine, cu acest popor a cărui înțelepciune cu buzele tale grăi
Veșnic voi fi împreună.

Ion Chiriac

documentar eminescian

Un dosar nr. 348 din 9 sept. 1864, altădată faimos, doarme uitat pe un raft de la Arhivele Statului-Iași, adus „la același numitor" prin uitare. Numai ștergînd colbul celor peste o sută de ani poți descifra, în caligrafia rondă de grefier-artist, *„Dosarul Titu Liviu Maiorescu și Emilia Ricardi cu acuzațiunea Veronicăi Cîmpeanu-Miclea"*. După ce ai urmărit cuprinsul celor aproape 600 de pagini, îți dai seama că ai în față prima și cea mai dîrză ciocnire dintre pe atunci tînărul profesor de 24 ani Titu Maiorescu și eleva Cîmpeanu Veronica, în etate de numai 14 ani, un conflict care avea să se prepetueze mocnit pînă la urmă, și să umbrească fericirea unei iubiri intrate în legendă: Mihai Eminescu-Veronica Micle.

Declanșarea procesului a pornit, oficial, prin adresa nr. 660 din 8 sept. 1864 a Comitetului de inspecțiune școlară, scrisă chiar de mîna lui Maiorescu.

Pornindu-se ancheta în școală, principala acuzatoare e Cîmpeanu Veronica din clasa V-a. Inaintea ei apare însă maică-sa, Ana Cîmpeanu, salariată a școlii, care reproduce ce i-ar fi povestit fiica și conchide că „pentru a evita vreo eventuală persecuție, am luat-o pe fată din internat încă înainte de a da examen și, înfățișîndu-se ocazia, am măritat-o". (Precum se știe, „ocazia" a fost Ștefan Micle, rectorul Universității ieșene).

Cînd iritat la culme, cînd calm și ironic, revoltat de răstălmăciri și suspiciuni, Maiorescu se apără pe 34 de pagini, trecînd de la considerațiuni precum „cine vrea să probeze multe, nu probează nimic", la caracterizarea acuzatoarei:

„Veronica Cîmpeanu a fost printre căpeteniile răscoalei școlare în contra directoarei și a ministrului de atunci, Cantacuzino. Arătarea ei de acum este mincinoasă, ba încă așa de absurdă încît eu nici nu cred că d-ra Veronica Cîmpeanu a zis-o.

Dar iată că speranța lui Maiorescu este spulberată printr-o lovitură de teatru: fetița de 14 ani devine la 7 august 1864, deci tocmai în zilele pregătirii procesului, soția lui Șt. Micle. Astăzi, în perspectiva timpului și cercetînd acest dosar uitat, ne dăm mai bine seama că „înfățișarea ocaziei" e legată de meandrele acestui proces, pus la cale de partida Bărnuțiu-Micle de la Universitate, unde existau adversități chiar pentru rectorat. Spre ilustrare, să amintim succesiunea la rectorat în perioada respectivă: J. Strat (1860), Filaret Scriban (1861), Neculai Ionescu (1862), Titu Maiorescu (1863), Șt. Micle (1867), P. Suciu (1875), Neculai Culianu (1880), A. D. Xenopol (1898), C. Climescu (1901) ... Chiar în perioada rectoratului lui Maiorescu consiliul academic cuprindea măcar 3 anti-maioreseieni pe față: S. Bărnuțiu, Șt. Micle și N. Culianu.

Legată în fața legii cu Șt. Micle, Veronica nu mai putea merge decît pe calea compromiterii cu orice preț a lui Maiorescu. De aici intransigența ei la proces, atunci cînd își începe declarațiile astfel:

„Mă numesc Veronica Cîmpeanul, acum Miclea. In vîrstă sunt de 15 ani în sîmbăta paștelor viitoare (Veronica s-a născut la Năsăud, la 22 aprilie 1850 — N.R.). Meseria mea: sînt măritată. Locuiesc în despărțirea III-a din Iași, în casele lui Cublicu. Rudenie nu sunt cu nici o persoană din cele ce mi se arată".

De asemenea, nu s-a dat în lături de la subtilizarea așa numitului „jurnal intim al pedagogei Emilia Rickert-Ricardi (pînă la urmă singura victimă a procesului) ca și de a-l utiliza ca piesă probatorie. Din caietul incriminat, Veronica a transcris pasagii ca acesta:

„Dragostea este un lucru mare, un bun cu totul mare. Ea singură ușurează tot ce este greu, căci îți porți sarcina fără a-i ști greutatea, face dulce și plăcut ceea ce e amar. Ea ne împinge la fapte mari și ne face a dori ca totul să fie perfect.

Ea nu poate fi reținută de nimic ce o înconjoară, desface toate legăturile societății de frică a nu fi oprită de ele. Dragostea vrea să fie liberă, singură, cu dulceața contemplației ce dă acelor ce iubesc ceva inefabil.

Nu este nimic în cer și pe pămînt mai dulce decît dragostea, nimic mai înalt, mai întins, mai agreabil, mai deplin; acel ce iubește aleargă, zboară cu bucurie, e activ, sincer, vesel și plăcut; el e tare, pacient, fidel, prudent; e perseverent, curajos și nu se caută niciodată pe sine, căci îndată ce se caută cineva pe sine contenește a iubi. Cel ce iubește vrea să facă mai mult decît poate, nu caută scuze, de aceea e capabil de tot, pe cînd cel ce nu iubește se descurajează și lasă a se abate.

Amorul veghiază și în vremea somnului, se ostenește fără a se obosi, e constrîns fără a fi jenat, disperă dar nu se tulbură și ca o flacără vie își deschide drum pînă la inimă și o arde fără a o consuma.

Acel ce iubește cunoaște puterea acestui cuvînt, ce e un strigăt puternic care pătrunde pînă în adîncul sufletului și face să vibreze ființa. Ești cu totul al meu și sînt cu totul a ta — ce lucru minunat!".

Și tocmai în numele acestui sentiment, pe care la fel îl va exalta în scrisorile ei, Veronica va implora mult mai tîrziu (în orice caz, după 4 aug. 1879, data morții lui Șt. Micle) înțelegere din partea lui Maiorescu privind legăturile ei cu Eminescu. Iar Maiorescu îi va plăti polița pînă la ultima centimă, rămînînd la fel de intransigent ca și martora acuzatoare de la proces.

Cei puțin așa au judecat fiicele ei, Valeria Nanu-Sturza, talentată cîntăreață, frumoasă ca și maică-sa și profesoara Virginia Micle Gruber. Astfel, Virginia (decedată la Bucium în 27 sept. 1937), pe care am cunoscut-o, nu avea cuvinte să deplîngă nefericirea mamei sale pe care o considera victimă a „răutății oamenilor". La fel susțin și astăzi atît descendenții, ca de pildă Maria Micle Mălinescu, nepoată, sau Gh. Micle, strănepot, cît și urmașii familiilor angajate atunci în conflict, ca ai familiei Culianu.

De partea cui a fost dreptatea?

Drept încheiere, reproducem o caracterizare a Veronicăi din însemnările poetei Matilda Cugler-Poni, datatate 29 nov. 1922:

„Am cunoscut-o bine pe Veronica Micle și-mi era foarte simpatică. Ea era o femeie frumoasă și foarte inteligentă. Poeziile ei au marele merit de-a fi sincere, simple și adevărate. Ea a avut mulți dușmani și mai ales dușmance. Cred că a fost o femeie foarte nenorocită".

AUREL LEON

în paginile 6-7-8-9

- CRITICUL EMINESCU
- LECTURI EMINESCIENE
- CREAȚIE ȘI FORMĂ

CURIER

DON PASQUALE LA OPERA ROMÂNĂ DIN BUCUREȘTI

Cu multă dezinvoltură, opera bufă continuă să-și profeseze strălucita carieră, ca o reacție parcă la compicatele probleme contemporane.

Don Pasquale încearcă, s-ar crede, a purta pînă în actualitate, ca de altfel și opera bufa a lui Rossini, ecoul unui rîs roșcat, nereținut și poate inaccesibil omului acestui secol. Opus de permanentă și strălucită prezență în marile repertorii de operă, Don Pasquale este și la noi un titlu de repetate editări, și ne gîndim nu mai departe decît la incomparabilul George Niculescu-Basu, mai înainteași lui, la George Folescu, pion al cantoului românesc. Azi, Don Pasquale e preluat sub îndrumarea unei experimentate baghete regizorale (Jean Rânzescu), de o echipă foarte tînără, nu însă atît de tînără încît să ne trezească presentimentul unui debut total. Alături de Constantin Gabor în rolul titular și de Valentin Teodorian, regizorul a selectat, cu o intuiție infailibilă, două virtuale personalități ale cîntului românesc, soprana Elena Grigorescu (Norina) și Eduard Tumagianian (Malatesta). Revenind la regie, constatăm, și de data aceasta, că întregul spectacol e subordonat dramaturgiei, că nu ne aflăm la o simplă audiție, cum se întîmplă uneori (în ultima vreme, ce-i drept, mai rar), că vocile sînt dublate de o desfășurare actoricească, așa cum pretinde arta cîntărețului modern de operă. Mai mult decît atît, meșteșugul actoricesc e întru totul afectat jocului de echipă; cei patru protagoniști nu s-au aflat nici o clipă în contra timp unul față de altul; este, fără îndoială un rod al regiei, ca de altfel și spațiile de pantomimă ale actorilor mimanți, ca și întreg nervul scenic care captează de la bun început atenția spectatorului.

Cooperarea dintre regie și scenografie, pregnantă, ca deobicei, în spectacolele lui Jean Rânzescu, a dus în cele din urmă la găsirea fondului simplu de roz-alb, voind să sublinieze probabil însăși candoarea acestei comedii. Firește, era un drept al scenografului de a renunța la cromatica tradițională a operei bufe, cînd regia propunea unele viziuni contemporane.

Dar ceea ce este mai remarcabil în toată această întreprindere scenică rămîne totuși considerabila dăruire a interpreților. Se pare că Constantin Gabor și-a depășit o altă mare creație a sa, anume Don Bartilo, venind pe scenă, cu toate resursele sale interpretative, atît vocale cît și actoricești. În compania lui Tumagianian, aproape competițională, excelează în celebra arie Pasquale — Malatesta, faimoasă pagină a literaturii muzicale de operă. Bogat în registre joase, tezaurul nostru vocal își mai adaugă încă o certă valoare prin Tumagianian. Soprana Elena Grigorescu, posedă o coloratură foarte bine pusă la punct, dar încercată, în acut, de ușoare emotivități — desigur, inerente debutului. Și apoi Valentin Teodorian, primul amorez al distribuției, la care, orice s-ar spune, virtuțile actoricești primează întotdeauna; iată quartetul care, oferind momente de reală delectare, ne-a sporit iubirea pentru Donizetti. Bineînțeles, nu putem trece peste emisiunea corală, preparată cu atîta scrupul estetic de Stelian Olaru. Și, în fine, tot acest mecanism scenic, călăuzit de bagheta sclipind de exigență și prestanță a dirijorului Constantin Bugeanu.

Încă un spectacol al operei bucureștene ce merită, dacă nu perfectat, cel puțin păstrat la altitudinea premierei.

STEFAN IOANID

„CĂLIN"

După Creangă, după Caragiale și Alecsandri, iată-l în sfîrșit, și pe Eminescu, prezent, cu unul din basmele sale, pe scena destinată celor mici. E vorba de „Călin, file de poveste", poem epic, tentant pentru scenă, poate nu atît prin fabulație, cît prin incantația lirică specifică. Dramatizarea lui Constantin Brehnescu (regizor al Teatrului de păpuși din Iași, autor al spectacolului de care ne ocupăm), valorifică tocmai aceste virtuți, chiar dacă, în parte, cu riscul unei oarecare monotonii a acțiunii. De aci, unele dificultăți în transpunerea scenică a textului, în biruirea cărora regia a angajat surprinzător de ample resurse de fantezie și ingeniozitate. Meritele acesteia se înscriu, indiscutabil, în direcția unor fecunde căutări scenice creatoare, vizînd o insolită redistribuire scenică a acțiunii, asigurarea cursivității spectacolului printr-o funcționalitate dinamică a imaginii (succesiv recompuse din aceleași elemente de decor sau recuzită), crearea unor momente de efect scenic superlativ etc.

Păpușile, de dimensiunea marionetelor, dar mînuite, nu pe sfori și nici pe mînă, ci pe tije speciale, se mișcă în decoruri amplu dimensionate, realizînd ceea ce am putea numi o imagine cinematică. De o sugestivă stilizare, Călin (și, în final, Călin cel mic), alte păpuși, tabloul de deschidere, cele ale peregrinărilor eroului etc., pun în valoare, în modalități plastice — unele inovatoare — valențele de superbă poezie ale textului eminescian. Aceasta, în ciuda unei viziuni regizorale, de ansamblu, oarecum baroce, cultivînd excesiv, poate, efectul plastic și muzical. De altfel, colectivul teatral ieșean a continuat finisarea acestei montări, în vederea omogenizării și unui plus de fluiditate a narațiunii scenice, pînă în preziua plecării la Constanța, la Festivalul național păpușeresc. Motiv de a ne aștepta la un deplin și meritat succes al spectacolului, la acest festival.

CIOSU

Urmărim evoluția caricaturii lui Constantin Ciosu cu satisfacția de a descoperi, de cîte ori artistul ne oferă prilejul unei expoziții, accentele tot mai incisive ale satirei sale. Certitudinea liniilor care surprind ridicolul sau tristețea unor fapte diurne, intrate altfel în obișnuință și neobservate de ochiul fugar al consumatorului (rutinat) de evenimente comune, este de mult o constantă a desenatorului; franchețea constatărilor sale are, de asemeni, un îndelung și verificat efect penetrant dar urmărim, în primul rînd, constituirea tot mai precisă a unei atitudini active reflectată direct în expresie. Pentru Ciosu jocul nevinovat al formelor, motivul strict al contradicției dintre mișcarea mecanică și intenția obiectivă plăcută pe aceasta, este tot mai rar. N-am vrea să vulgarizăm din nou un termen atît de mult folosit ca cel al tendinței, dar în desenul umoristic al artistului își face tot mai mult loc o idee comună îmbrățișînd zeci de fațete: aceea a refuzului față de superficialitate și impostură. Ciosu este deci un angajat, fără ca aceasta să-l determine să renunțe la cochetarea cu fantezia pură în care jocul geometric, interferența liniilor și spațiilor, toate extrase însă din realitatea cea mai concretă, duc la efectul unic al observației caricaturale.

Expoziția recentă — amenajată ca și precedenta în foyerul Teatrului din Bacău — a reținut atenția prin prezența unor intenții ce depășesc limitele tematicii cu care Ciosu și-a obișnuit cititorii publicațiilor al căror colaborator frecvent este. Temelor cu aplicație la munca scrisului și la moravurile publicisticii literare le preferă jocul hazardat al ierarhiilor sociale și eufemistica onorurilor nemeritate. Busturi prăbușite, decorații atîrnînd greu pe piepturi șubrede, guri imense deschise întru rostirea unor lungi slogane uzate — aceasta este recuzita preferată de astă dată și a cărei proiecție apare foarte largă.

Mai curînd dintr-o apropiere a coordonatelor de principiu decît din gratitudine față de gazdele expoziției, caricaturistul consacră o bună parte a cartoanelor sale temei teatrului. Referirea, ca de obicei directă, nu exclude, ci subliniază aluzia generală. Interpretul dirijat ca o jucărie oarecare cu arc are tragismul impersonalității care viciază o arie cu mult mai întinsă decît scena de teatru. Echivocul interpretilor dispuși să jongleze cu timpul dedicat spectacolului, afișînd mincluna transfigurării pe un text dat, mi-s-a părut cu mult mai mult decît o șarjă profesională. Cum spuneam, Ciosu șarjează rar, dar și atunci constată un fapt real. El e un detector cu antene sensibile tălmăcind totul în frazele desenate ale celui mai inteligent limbaj. Desenele sale cele mai reușite sînt expresia coincisă a unei drame, a unei comedii sau a unei simple farse; cu aceleași personaje și cu același decor.

Evoluția lui Constantin Ciosu, impune acum, cînd penița lui străpunge curajos regiunile conștiinței sociale ce păreau impenetrabile, o lărgire mai decisă a preocupărilor tematice. Caricatura lui este o necesitate contemporană.

C. ISAC

PETRU HÎRTOPEANU: „Strada Eminescu, iarna"

O DRAMĂ ISTORICĂ NECUNOSCUTĂ A LUI GHEORGHE ASACHI

În seara zilei de 8 aprilie 1837 a avut loc la Iași cea de a treia reprezentație a elevilor Conservatorului filarmonic înființat de Gh. Asachi în 1836. „Albina românească" din 11 aprilie 1837 relatează că s-au reprezentat atunci **„Petru Rareș Vodă,** dramă serie în 2 acturi, imitarisită pentru stena moldovinească, și **Contrabantul** sau **Întunecimea de lună,** comedie în 2 acturi, asemine slobod prelucrată de pe cea germană, îmbe prin D. Aga Gh. Asachi. Drama — continuă „Albina" —, care înfățoșa un istoric epizod din epoha 1538, ace plină de făptuiri și de haractir nobil a moldovenilor, să deosăbea prin a ei tîntire morală și patriotică. Portul cel adevărat al strămoșilor noștri și nemerita a elevilor reprezentație, ca prin o maahie înfățoșînd înaintea ochilor o întîmplare de trii veacuri, au pătruns pe privitori de nobile sentimenturi". La cererea publicului, drama **Petru Rareș** s-a reprezentat și în seara zilei de 30 aprilie.

În cunoscuta sa monografie consacrată vieții și operei lui Gh. Asachi, publicată mai întîi sub formă de studii, în revista „Convorbiri literare" din anii 1912 și 1913, apoi în volum (ed. I, 1921; ed. a II-a, 1927), E. Lovinescu a afirmat (vezi ed. a II-a, 103) că drama lui **Petru Rareș** publicată de Asachi în 1853 (partea I) și 1863 (partea a II-a) este cea care s-a reprezentat în 1837. După cum vom vedea imediat, afirmația lui Lovinescu nu corespunde însă adevărului. În mod surprinzător, el nu a observat că drama **Petru Rareș Vodă** din manuscrisele Asachi 3569, 3577 și 3578 de la Biblioteca Academiei, toate trei copiate în 1837 de către Samuil Botezatu, secretarul Conservatorului, pe care presupunem că Lovinescu le va fi văzut, deoarece fuseseră achiziționate de Biblioteca Academiei încă din mai 1908, reprezintă alt text decît cel publicat în 1853 și 1863. Așadar, Asachi a scris **două** drame istorice cu subiecte din viața lui Petru Rareș. Cea reprezentată în 1837 și păstrată în manuscrisele menționate mai sus are ca subiect un episod din 1538, cînd lua sfîrșit tragic prima domnie a lui Petru Rareș, în timp ce drama omonimă publicată mai tîrziu are un subiect inspirat de legenda alegerii lui Petru Rareș ca domn al Moldovei, în 1527, subiect pe care Asachi l-a reluat și în primele două părți ale nuvelei sale istorice cu același titlu. Datorită faptului că manuscrisele lui Asachi nu au prea fost cercetate după apariția monografiei lui Lovinescu, textul dramei din 1837 a rămas pînă astăzi necunoscut. Valeriu Ciobanu, în tratatul de **Istorie a literaturii române,** vol. II, București, 1968, p. 358, îl considera chiar pierdut.

Spre deosebire de drama publicată, cea rămasă în manuscris are parcă mai multă substanță dramatică, un conflict mai bine motivat. La începutul domniei lui Petru Rareș, bătrînul Căliman, fost brav oștean al lui Ștefan cel Mare, nu se mai bucura — spre marea lui amărăciune — de cinstea și prețuirea de odinioară. O întîmplare tragică transformă amărăciunea bătrînului în ură neîmpăcată față de Petru. Fiul lui Căliman fusese atras — fără știrea tatălui său — în partida unor boieri care cereau împărțirea între ei a moșiilor dobîndite în urma expediției în Pocuția. Domnitorul pune pe cei răzvrătiți la închisoare, unde tînărul Căliman se sinucide. Venind la curte ca să ceară grațierea fiului său, Căliman află că el a murit, iar domnitorul — ca să-l menajeze — nu-i spune că s-a sinucis. În consecință, bătrînul tată rămîne convins că Petru Rareș i-a ucis unicul fiu în taină, fără judecată, și — retrăgîndu-se la un domeniu al său de peste granițe, în munți, spre Transilvania — aștepta îndurerat un prilej de răzbunare.

Evenimentele anului 1538, cînd Petru Rareș este alungat de pe tronul Moldovei de către turci și tătari, fac ca el să ajungă, singur, fugar și rănit, la cetățuia lui Căliman. Acesta îl recunoaște, dar nu se poate încă răzbuna, căci datoria ospitalității îl obligă să-i acorde găzduire și ajutorul necesar să se vindece. Petru însă nu l-a recunoscut pe Căliman. În sufletul bătrînului începe acum o chinuitoare luptă între setea de răzbunare și dragostea de patrie. Cu prilejul unei vînători, el destăinuie drama lui sufletească vechiului său tovarăș de arme, un cavaler maltez, care tot din întîmplare ajunsese la conacul lui Căliman. La acea vînătoare, Căliman și însoțitorii lui salvează din mîinile unor hoți pe soția și copiii lui Petru Rareș. În sfîrșit, Căliman i se dezvăluie lui Petru, iar acesta îi spune adevărul despre moartea fiului său. Deși adînc îndurerat, cînd tătarii ajung la porțile cetățuii si-i cer lui Petru să se predea, mințind că altfel îi vor ucide soția și copiii, pe care spuneau că-i au prizonieri, bătrînul Căliman îi prezintă domnitorului soția și copiii salvați în ajun și-și pune brațul și mica sa garnizoană la dispoziția lui Petru Rareș, pentru apărarea lui și a Moldovei. Piesa se încheie cu cuvintele lui Căliman: „De nou înviez pentru patrie! Ei moldovanul rămîne credincios pân'la moarte!", la care Petru răspunde: „Cu asemene supuși Moldova nu va peri".

Firește, valoarea artistică a acestei piese, care este una dintre primele producții dramatice românești, nu este prea mare. Ca și în celelalte drame istorice ale lui Asachi, abundă și aici narațiunea, iar personajele sînt cam schematice, convenționale. În schimb, ea are o deosebită valoare documentară, atît prin faptul că este **prima dramă istorică românească** cunoscută pînă acum, cît și prin mesajul său patriotic, capabil să entuziasmeze, la 1837, un public spectator dornic să guste **în limba română** o piesă de teatru inspirată din istoria națională. Alte două drame istorice scrise de Asachi înaintea acesteia **(Mihail, domnul și iroul românilor,** pînă la 1827, și **Dragoș, întîiul domn suveran al Moldovii,** în 1834) s-au pierdut ori sînt încă nedescoperite.

N. A. Ursu

Hotărît lucru, între reportaj și literatură nu prea există raporturi echitabile. În timp ce reportajul revitalizează literatura în întinse, cuprinzătoare zone ale acesteia (vezi romanul -reportaj sau teatrul-document, cultivate cu interesante rezultate aiurea), literatura continuă să anemieze reportajul, abătîndu-l de la rosturile lui firești și angajîndu-l către nu știu ce parnasian blazon de noblețe. Reportajul se vrea literatură (calofilă), iar literatura se vrea viață (autentică). Iată o situație paradoxală care duce la o totală derută în folosirea termenilor, nu o dată cuvîntul „reportaj" tîrzînd să definească ponciful literar, iar cel de „literatură" — ponciful gazetăresc. Deci reportajul se vrea literatură ,dar nu „literatură", iar literatura se vrea reportaj, dar nu... gazetărie! Așadar, fiecare termen este confruntat de sensuri semantice violent contrare, pînă-ntr-atît încît nu mai știi dacă, spunînd despre un reportaj că este reportaj, i-ai conferit o calitate sau i-ai denunțat malițios zadarnicele-i veleități de a se încadra unei specii sublime, dar... care lipsește cu desăvîrșire.

Adevărul este că, deși cultivat mai mult ca hibrid (reportaj-literar) sau ca un fel de meta-gazetărie (reportajul-eseu), reportajul își afirmă mai cu vigoare prezența într-o sub-specie insolită, și anume aceea de reportaj-anchetă.

Larg reprezentat și pe micul ecran este reportajul-monografie, menit în mare parte, se pare ,să certifice regula mai sus amintită. Cu o singură, monumentală excepție: Geo Bogza (care, între noi fie vorba, pentru literați, dar poate și pentru reporteri, este o sublimă, dar irepetabilă, curiozitate a naturii, capabilă, în respectiva ipostază, să facă imposibilul, adică din reportaj plus poezie — artă cu imense volute intelectuale și apoteotice reverberații siderale).

Dar, cum excepțiile întăresc regula, în ciuda prezenței unui impresionant detașament de reporteri — de la ardentul F. Brunea-Fox și pînă la cel mai proaspăt nume prezent pe un generic de reportaj sau tipărit în josul unei pagini, — n-avem încă o școală de reportaj; înțeleasă ca declarată opțiune pentru gazetărie ,ca magistrală expresie a actualității, și chiar ca insolită aventură în cotidian.

Desigur, școală nu înseamnă, în acest caz, abecedar, și nimeni nu-l va putea înzestra pe reporter cu un barem potrivit căruia să știe cînd și cît să vorbească sau să scrie despre suflecatul pantalonilor la Veneția — un fel de burlesc ritual de inițiere a celor care coboară pentru prima oară dintr-o gondolă —, cît și cum despre o amendă pentru trecerea nereglementară a străzii, plătită cu secretă jovialitate de către un inginer care, tocmai văzuse prima șarjă a celui mai mare furnal din țară, de el construit. Dar pasiunea pentru adevăr și viață poate și trebuie să fie cultivată, iar instrumentele reportajului, ca orice instrumente, trebuie mînuite în mod avizat și cu un talent dublat de știința efectului, a măsurii, a gradației ș.a.m.d.

Modalitățile posibile sînt destul de multe, cerîndu-se, firește, a fi utilizate în mod adecvat pentru ziar, revistă, radio sau tele. Și mărturisesc deschis că itinerarul parizian străbătut de Dan Hăulică — cu un foarte dotat ochi nu numai de critic de artă, dar și de reporter (capabil să sensibilizeze prin cuvînt o imagine banală a străzii și, prin imagine, un cuvînt, altminteri, poate, doct sau prețios) mi-a trezit nostalgia unui itinerar bucureștean, ieșean, clujean, în care, împreună cu reporterul, să redescoperim un peisaj, perceput în toată întinderea și prospețimea particularului său registru de poezie, elocvență și semnificații.

Un peisaj eliberat de sub mucavalele locurilor comune — care se cer demolate. Pentru ca priza la realitate să se facă deplin, umplîndu-ne ochii și sufletul cu imaginile pe lîngă care, cîteodată, trecem, fără ca să le vedem. Nici măcar pe micul ecran!

S. T.

SPECTATORUL COAUTOR DE SCENARIU

Pînă acum, colaborarea de care am mai vorbit în această revistă, colaborarea între spectator și autor, se plasa după vederea filmului, completîndu-l, îmbogățindu-l înfrumusețîndu-l, eventual chiar adăugînd o a doua poveste, după terminarea aceleia a autorului.

Există însă și o colaborare înainte. Înainte de a vedea filmul, înainte chiar ca filmul să fie gata. Despre asta vreau să vorbesc acum.

In tot cazul, în ambele ipoteze, colaborarea se aplică scenariului și numai scenariului. Spectatorul nu se amestecă în chestiuni de decor, de muzică, de interpretare actoricească, de fotografie. Pe el îl interesează povestea, tema, ideea. Acolo poate el face sugestii sau adausuri. Cu atît mai ușor cu cît un scenariu bun consistă dintr-o idee interesantă și nouă care revine mereu pe ecran, mereu aceeași și mereu altfel, îmbrăcată necontenit în alte haine, în alte evenimente și ambiențe: scene de detaliu care pot fi înmulțite, nescăzînd, ci chiar întărind unitatea de idee, coerența tematică. Dacă filmul e bun, el va conține multe asemenea întruchipări variate și contrastante. Dacă filmul are un scenariu slab, atunci ideea, chiar foarte originală, nu va găsi decît puține asemenea materializări. A fost cazul filmului lui Shlesinger: Billy mincinosul, unde o temă și nouă și interesantă n-a găsit mai mult de trei traduceri plastice, repetate apoi timp de două ceasuri, nu altfel, ci exact la fel.

Desigur, e greu să găsești 20 de asemenea secvențe scurte, de un minut, maximum două, care să evoce emoționant, intens și altfel, întreaga idee a poveștii. Ca să facă asta, unui cineast i-ar trebui cinci ani (presupunînd că o poate face). Iată de ce scenarii bune, de 70 de ani de cînd există cinematograful, au făcut numai doi oameni: Chaplin și René Clair. Dar să nu uităm că filmele sale bune, Chaplin, le frămînta timp de cinci ani. Or, asta nu merge, este incompatibil cu condițiile economico-financiare ale producției cinematografice. Romancierilor li se întîmplă să lucreze cinci ani la un roman, sau chiar o viață întreagă pentru cîteva romane. Asta deși sarcina lor e mai ușoară. Ei n-au nevoie să-și presare povestea cu 20 de secvențe scurte de un minut fiecare. Zece sînt arhi de ajuns, pe care le vor lungi artistic cu comentarii, solilocuri, analize personale etc. In film, aceste intervenții și comentarii sînt interzise. De aceea, un scenariu bun este o operă, nu zic imposibilă, dar sigur foarte greu de realizat de un singur om. Iată de ce acei o sută mari regizori din epoca de aur 1930—1950. își făceau stocul de mici detalii psihologicește emoționante, adunînd în dreapta și în stînga, întrebînd pe unul și pe altul, cumpărînd chiar cu bucata asemenea „unități de frumusețe", cum le numeam eu acum 40 de ani, și pe care ei le înserau în scenariul patronal, în povestea adeseori imbecilă impusă de stăpînii casei de producție. Acei anonimi dătători de sugestii nu erau neapărat scriitori, ci spectatori. Oricine din acei mulți care-s pasionați de cinematograf; oricare din milioanele de spectatori, îndrăgostiți de arta filmului.

Ceea ce în anii 1930—50 se făcea empiric și anarhic, într-o societate socialistă ca a noastră se poate fac sistematic. Odată o temă indicată, se poate da sfoară în țară că se caută scurte secvențe de un minut, care să evoce original, emoționant, acea temă. Din cele cîteva sute primite în cîteva săptămîni, foarte ușor se pot selecta cele nimerite la care se pot adăuga chiar și cele ale regizorului însuși). Cu ele, regizorul va putea face o operă cu adevărat personală, originală. El va putea atunci să fie ceea ce trebuie să fie, adică șeful de orchestră așa cum bagheta dirijorului este, pentru corzi și alămuri, ceea ce flacăra e pentru lucrurile care ard.

Uniunea Scriitorilor va putea prelua despuierea acestor scrutine artistice. Judecarea va trebui neapărat să aibă și ea colaborarea masei mari a spectatorilor, căci sugestiile ar trebui să fie puse public la dispoziția bibliotecarilor din orașe, astfel ca nedreptăți și aprecieri arbitrare, să nu se mai producă, așa cum, vai!, este stilul la Buftea. Cineclubiștii, cineamatorii, ziariștii, cronicarii își vor face meseria lor de scriitor de o zi pentru compunerea acestor scurte „unități de frumusețe".

Concluzia? Nu spun că spectatorul poate să colaboreze la alcătuirea scenariilor. Spun mult mai mult, anume că un scenariu, în scurtul răstimp cerut de condițiile tehnico-economice ale cinematografiei, nu poate fi realizat decît dacă este o operă colectivă, la care să colaboreze mulți, foarte mulți coautori ieșiți din masele mari ale milioanelor de spectatori amorezați de arta filmului. Nu oricine poate scrie romane: dar oricine poate găsi o admirabilă scenă de un minut în cadrul unei teme. Colaborarea spectatorului la scenariile viitoare, la scenariile programate, proiectate, nu este numai posibilă: este singura posibilă. Cred că nu avem motive să dezaprobăm o asemenea metodă colectivă, organizată, populară și onestă în creația artistică și nici să ne pară rău că vom fi poate, noi, avangardiștii adevăratei metode de creație în arta așa de specială a filmului.

D. I. Suchianu

Țuculescu: „Floarea Soarelui"

TEATRUL DE STAT BACĂU: „CARLOTA" de M. Mihura

Ce este „Carlota"? O piesă polițistă, o comedie de moravuri englezești de la sfîrșitul epocii victoriene sau o pagină de literatură comportamentistă care analizează cu discreție și voluptate cum poate fi un individ neutru molipsit de microbul crimei? Piesa scriitorului spaniol Miquel Mihura împrumută de la fiecare modalitate cîte ceva; investigația criminalistului, crima, lovitura de teatru din final — de la literatura polițistă; accentul satiric care dezvăluie încremenirea unei case englezești cu locatarii săi învăluiți într-o ușoară undă de sfîrșit de veac — de la comedia de moravuri; iar excelenta portretizare, descoperirea mobilurilor și resorturilor care animă personajele, ca și rigoarea demonstrației că răul se află în om și nu în afara sa aparține literaturii de comportament. Dacă adăugăm acestei sumare caracterizări cîteva idei privind finețea observației scriitoricești precum și incontestabilul meșteșug al autorului în a imagina situații pentru punerea în valoare a umorului negru, avem imaginea unei lucrări dramatice demne de a figura — evident, nu ca text de maximă rezistență — în repertoriul oricărui teatru.

Dincolo de firul epic, există cîteva însemnate deschideri către literatura psihologică, iar aparent ușoara comedie polițistă ascunde implicații mai profunde. Carlota, de pildă, este o ființă exaltată, din familia spirituală a doamnei Bovary. Ea furnizează soțului ei o imaginară listă de crime, crezînd că astfel îl va feri de plictiseală. De altfel plictiseala, amplificată de eterna ceață londoneză, acționează în piesă cu virtuți de personaj. Cîteva lugubre coincidențe întăresc convingerea lui Charlie Barrington cu privire la crimele Carlotei. De aici începe și se desfășoară o ciudată involuție morală a eroului. Strivit de crimele imaginare ale soției sale, Barrington sfîrșește prin a se identifica cu acest mod de acțiune, ba mai mult, o ucide cu sînge rece pe Carlota.

O galerie de personaje auxiliare, excelent portretizate, evoluează dea-lungul acțiunii: Douglas Hilton, detectivul infatuat, sergentul sentimental Harris, Margaret Wath, o ființă stranie și complexată, la care ura împotriva bărbaților se continuă în neașteptate izbucniri de erotism, Velda Manning, o servitoare austeră și plină de taine.

Teatrul din Bacău a realizat, sub îndrumarea regizorului George Rafael, unul dintre momentele artistice de vîrf ale stagiunii sale. Un spectacol unitar, antrenant, vădind o atitudine nuanțată față de fiecare personaj, supradimensionează această comedie polițistă reamintind vechiul adevăr al teatrului că un regizor cu profesionalitate poate descoperi în cadrul unui colectiv actoricesc valențe nebănuite. Trebuie amintit totuși că oricît ar fi piesa de vioaie și oricît de evidente ar fi virtuțile spectacolului, premiera pe țară de la Bacău nu ajunge la semnificațiile majore ale actului de cultură. Este timpul ca eforturi de o astfel de altitudine să se materializeze în titluri aparținînd marelui repertoriu.

In rolul titular, Eva Pătrășcanu, de la Teatrul Național din București, găsește mijloace de o mare diversitate pentru a pune în lumină zbuciumul, gingășia și bogăția interioară a eroinei sale. Carlota — așa cum a văzut-o actrița — este o ființă fascinantă, ireală, de o incredibilă puritate. Depășind sugestiile textului, Eva Pătrășcanu realizează un personaj memorabil. Charlie Barrington prilejuiește lui Andrei Ionescu afirmarea unor evidente virtuți interpretative: sobrietate, umor, inteligență scenică. Pitoresc, nu lipsit de tentă ironică, este Mișu Rozeanu în rolul detectivului Douglas Hilton, dar o anume precipitare a replicii și cîteva elemente exterioare în atitudine împiedică finalizarea tuturor intențiilor. Un portret viguros, în care latura satirică se amplifică prin prezența unor momente de autenticitate a trăirilor ne oferă Lori Cambos în rolul Veldei Manning. Lucia Cosmeanu a trecut pe lîngă un rol cu maxime posibilități — Margaret Wath — căruia nu i-a găsit cheia. Impozant ca apariție fizică, Florin Dumbravă (Harris) nu depășește nivelul intențiilor regizorale. Din restul distribuției am reținut excelenta compoziție a lui Gh. Șerbina, umorul pe care Dorel Botoșescu l-a conferit doctorului Wath și stilul exact, de o comică gravitate, al lui Nicolae Rosioru în savurosul său John Manning. O notă bună pentru plăcuta apariție comică a tandemului realizat de Ligia Dumitrescu și Constanța Zmeu.

Giulio Tincu a redat atmosfera stranie a unei case englezești care așteaptă parcă apariția fantomelor. Cedînd însă intenției de a fi cît mai apropiat de stilul epocii victoriene, scenograful a aglomerat decorul cu elemente nu întotdeauna esențiale, împiedicînd în parte funcționalitatea acestuia. Expresive, costumele Lidiei Radian.

Spectacol mai mult decît agreabil, unitar ca viziune și distribuție, „Carlota" ar putea prefigura revirimentul pe care teatrul îl așteaptă. In acest sens, hotărîtoare vor fi opțiunile repertoriale.

Mihail Sabin

FILM

LA DOLCE VITA

După „Nopțile Cabiriei", „La strada" și după scheciul din „Boccaccio '70", întîlnirea spectatorului nostru cu un nou Federico Fellini, reprezentat de acest atît de discutat film „La dolce vita", provoacă o dublă impresie: mai întîi avem senzația clară a unei continuități tematice, iar în al doilea rînd sîntem surprinși de noutatea stilului, acest atît de specific stil fellinian, încărcat de fantezie barocă și luxuriantă, acest stil înafara căruia tratarea temelor alienării omului contemporan ar rămîne plictisitoare și didactică.

Regizorul și-a exprimat foarte limpede intențiile ce le-a avut cînd a făcut „La dolce vita". El a spus: „Filmul meu încearcă să descrie, cu o frescă liberă și vie, pe un fond apocaliptic, o întreagă societate ai cărei tipici reprezentanți sînt năpădiți de cele mai actuale patimi: de la goana după succesul financiar și monden, după renume și strălucire publicitară, pînă la mirajul amorurilor celebre... Filmul meu încearcă să dedramatizeze anumite aspecte ale lumii noastre, obișnuindu-ne să privim monștrii în față, unul cîte unul, căci există monștri... Filmul meu sugerează curajul și optimismul. Contactul bărbătesc cu monștrii ar trebui să provoace — eu o doresc — un sentiment de eliberare și de seninătate. Spectatorii filmului, „Dolce vita" se găsesc în fața unor situații adevărate... Am vrut să realizez un film care să ne dea curaj, în măsura în care el ne face să privim realitatea cu ochi noi, fără să ne lase rătăciți de mituri, superstiții, sentimentalisme".

Fascinat continuu de angoasa umană, — cum singur mărturisește — Fellini urmărește contradicțiile omului modern, viața sa excesivă, neliniștită, excitantă, cu imobilitatea și vidul ei teribil, dezumanizant. Mulți spectatori italieni și-au descoperit propria identitate în personajele acestui film și de aici reacțiile atît de dure cu care a fost întîmpinată premiera la Milano („Unii urlă pentru că se recunosc cu oroare, alții din lașitate preconcepută"). Avînd inițial intenția să-și intituleze pelicula „Babilon, anul 2.000 după Hristos", Fellini voia, de fapt, să sugereze și mai clar că viața modernă a Romei („Vedeta filmului meu este Roma") seamănă cu aceea a unui incontestabil Babilon în care faptele cotidiene sînt în aparență agitate, încărcate de sensuri, pline de substanță, dar, dacă reușești să le analizezi cu luciditate și ascuțime, descoperi în ele vidul, plictisul și angoasa. Fellini a surprins magistral ceea ce Rémy de Gourmont spunea despre plictis și anume că nimic nu este mai plictisitor și cu efecte mai dezamăgitoare pe plan moral decît încercarea de a evita plictiseala cu mijloace de aceeași natură. Lumea pe care el o descrie sau, mai exact, lumea pe care el o sondează este o lume a lipsei de scop, de preocupări, de ideal, o lume a plăcerilor fără plăcere, a abuzului de inactivitate. O existență aparent frumoasă, plăcută, scutită de povara grijilor, ascunde de fapt esența unei moralități în descompunere, în care valorile umane se dezierarhizează, se rostogolesc într-un vid imens și-și pierd conturul și substanța. Eroii acestui film sînt reprezentanții unei categorii de oameni absolut inutili societății și care anunță însăși degradarea morală a acesteia. Sub acest raport, filmul lui Fellini este de un realism aproape violent, realizînd o schiță cuprinzătoare, monografică — cum bine a zis un critic — a păturii dominante din Italia contemporană.

Iată de ce nu vom fi de acord cu opiniile — după părerea noastră exagerate — ale lui John Harold Lawson („Film și creație") care pur și simplu face filmul praf. „La dolce vita" — zice el — „oferă o imagine naivă și generalizată asupra decadenței societății burgheze"; sau: „Critica pe care filmul o aduce societății contemporane nu depășește cadrul obișnuit al eticii burgheze". Nu vedem ce este rău în faptul că filmul e o „imagine generalizată" a decadenței societății burgheze; ni se pare chiar în firea lucrurilor să fie așa. Nu mai spunem nimic despre gratuitatea calificativului „naivă" sau despre fraze ca acestea: „felul superficial *în care abordează Fellini corupția socială", „contradicțiile stilistice sînt frapante", „gust îndoielnic", „decor lipsit de substanță", toate la un loc lăsîndu-ne impresia unui...* superficial *mod de analiză și a unui* gust îndoielnic, *cu atît mai mult cu cît afirmațiile rămîn fără acoperire, neargumentate. Cu mare greu îi recunoaște Lawson lui Fellini o „bogată imaginație filmică", îl consideră, totuși, un regizor „dotat pentru efecte vizuale". Din păcate aceste calități nu-i folosesc regizorului prea mult, atîta vreme cît sînt de natură pur formală. Parcă presimțind observațiile lui Lawson, Fellini a declarat la Cannes, în 1960, (cînd filmul său a cucerit marele premiu „Palme d'or") că intenția lui a fost de a prezenta o societate care nu mai are pasiuni, care nu mai conține nimic, o societate din care nu a rămas decît forma, vestmintele, tapiseriile, gesturile, zîmbetele, acestea condiționîndu-i stilul. „Am avut impresia că stilul era substanța"; forma a devenit substanță, iată expresia care l-a derutat pe Lawson fără însă a-l determina să o analizeze și să o interpreteze; nu e primul caz cînd un creator face declarații ce derutează critica dogmatică.*

In sfîrșit, ultima referire la opiniile lui Lawson. El zice că Fellini nu se poate hotărî dacă filmul său este o analiză psihologică a incapacității lui Marcello de a resimți vreo emoție, sau dacă este un tablou al corupției sociale. Nu înțelegem însă de ce ar fi trebuit ca regizorul să se hotărască asupra uneia din aceste ipoteze, cînd coexistența lor este absolut necesară! Evoluția lui Marcello avea absolută nevoie de un fond pe care să se grefeze și acesta nu putea fi decît așa cum l-a construit Fellini: un tablou babilonic al corupției, al lipsei de ideal, al degradării morale. Sau, dacă vreți, invers: acest tablou social avea nevoie de un exemplar cu care să facă demonstrația. Marcello este, la început, străin acestei lumi, o privește din afară, ironic, cu ochi critic, dar, treptat, se încadrează, se topește în ea, devine al ei; ajunge și el la suprasaturația de plăceri, își însușește organic angoasa acestei lumi, vidul, pășește împreună cu ceilalți spre degradare morală. Gestul din final, al fetei simple care-l strigă și-i face semne, rămîne fără răspuns; prăbușirea lui este inevitabilă și fără întoarcere.

Despre interpreți este aproape inutil să mai spunem că sînt excelenți. Mastroianni (Marcello), Anouk Aimée (Maddalena), Anita Ekberg (Sylvia), Alain Cuny (Steiner) sînt profund fellinieni și cu asta cred că am spus totul.

Ștefan Oprea

O VEŞNICĂ MINUNE

(Urmare din pag. 1-a)

mare poet din orice vreme, există însă un farmec inanalizabil, un „nu ştiu cum" şi-un „nu ştiu ce" inefabil, o „vrajă" specific eminesciană. Şi ceea ce se refuză analizei, rezistă şi eroziunii timpului. Perenitatea poeziei lui Eminescu, atît de limpede şi simplă în aparenţă, se datoreşte tocmai acestui imponderabil, „misterului" ei reductibil. Perspectiva ar trebui deci întoarsă, atunci cînd se discută unul sau altul din elementele ei. Nu „bogăţia de idei", de exemplu, lămureşte valoarea poeziei eminesciene, ci amplitudinea, tensiunea şi vibraţia specifică pe care le-a transmis-o poetul prin trăirea lor patetică.

De altminteri nici nu există un consens al criticilor asupra rolului ideilor filozofice în poezia lui Eminescu. Dacă, urmîndu-l pe Maiorescu, Tudor Vianu a vorbit de „extensiunea", „înălţimea" şi „adîncimea" universului liric eminescian, dacă G. Călinescu a descoperit poezia ideilor teoretice în „solemnitate" şi „gnomism", în acele „sfere de ceaţă care înconjoară marile definiţii", iar Vladimir Streinu justifică prezenţa lor prin teoria „dubletelor artistice" (bazată pe ideea de „perfectibilitate" a operei, de coexistenţă a piscurilor şi prăpăstiilor, a momentelor de strălucire şi opacitate), I. Negoiţescu vede în „apetitul filozofic abstract" cauza „rupturii structurii poetice a lui Eminescu". Autorul recentului şi remarcabilului studiu **Poezia lui Eminescu** crede că există o scindare între „zona plutonică" şi „zona neptunică", între „concretul frumuseţilor obscure, noaptea imaginii", de o parte, şi „natura comună şi sentimentală", luminată de „soarele idealismului raţionabil" ,de altă parte, între „marele romantism al viziunilor" şi „micul romantism" al poetului. I. Negoiţescu susţine un punct de vedere modernist şi oarecum iraţionalist, concepîndu-l pe Eminescu numai ca un dionisiac pur, un romantic vizionar, deşi în aliajul sufletesc al poetului intra, într-o măsură mai mică, şi apolinicul sau clasicul, care îşi domina tumultul interior prin „lupta cu forma", prin aspiraţia către perfecţiune.

Tot astfel, cînd e vorba de poezia lui Eminescu, înţeleasă ca expresie a spiritului unei epoci istorice ori a sufletului naţional, n-ar trebui să se piardă din vedere tocmai nucleul insondabil al personalităţii poetului. In definitiv, spiritul epocii respective s-a manifestat şi în poezia lui Macedonski, dar într-un mod foarte diferit. La fel, sufletul naţional (el însuşi inefabil) se simte şi în opera unor mari poeţi, precum Coşbuc, Goga, Arghezi şi Blaga, la fiecare cu alte accente şi nuanţe. Imagini, cuvinte şi ritmuri, deşi asemănătoare cu ale altor poeţi, au la Eminescu un timbru aparte. Cercetarea tuturor elementelor şi aspectelor particulare ale poeziei lui Eminescu este necesară şi utilă, însă nu trebuie să ne închipuim că din însumarea lor se va ajunge vreodată la definirea substratului ei inefabil. Vor putea apărea însă mereu noi unghiuri de vedere, deschise către enigma operei eminesciene şi perpetuînd-o prin alte şi tot alte întrebări.

Incercări de străpungere a „misterului" poeziei eminesciene s-au făcut mai multe la noi, unele vizînd în mod preponderent conţinutul, altele forma acesteia şi cîteva unitatea ambelor laturi. Constatînd că expresiile „duhul eminescian" şi „sufletul românesc" sînt simple vorbe, în absenţa unei „viziuni mai precise" Lucian Blaga considera că trebuie să plece, în spiritul concepţiei sale filozofice iraţionaliste, de la „inconştient" şi de la „personanţele" lui. El „întrezărea" în conştientul lui Eminescu „prezenţa tuturor determinantelor stilistice" ale „duhului nostru popular", însă „altfel dozate şi constelate din pricina folclorului personal". Structura ondulată a „spaţiului mioritic" o descoperea în poezia eminesciană a mării, a codrului legănat de vînt. In „Luceafărul" descifra „ceva din flexele aurii ale transcendenţei coborîtoare", Hyperion avînd în prima redactare denumirea Eon (deci înrudire cu Eonii gnosticilor, „spirite intermediare între cer şi pămînt"). „Năzuinţa spre pitoresc" şi „idealul bărbătesc subconştient" al „Tînărului Voievod" erau, pentru Blaga, alte trăsături ale personalităţii eminesciene. In fine, comparat cu „poetul ţărăniimii", Eminescu „e mai aproape de ideea românească"; Coşbuc „e mai aproape de fenomenele româneşti". Observaţii interesante, desigur, şi în parte discutabile.

Ion Pillat şi Al. Philippide au căutat să surprindă secretul unicităţii poeziei eminesciene, pornind de la forma acesteia. Primul, utilizînd sugestiile abatelui Brémond, credea a fi descoperit „taina tainelor" în „poezia pură", în „singura virtute de iradiere misterioasă a cuvintelor", rezultată „dintr-o sinteză nouă a aşezării cuvintelor". Al doilea, afirmînd că „nu există o corelaţie între sunetele unui cuvînt şi înţelesul lui", pentru că „numai alăturarea cuvintelor dă cîntecul versului", constată că unul din principiile artei poetice a lui Eminescu este „cultivarea ritmului, grija de a da densitate şi greutate versului", pentru a obţine „sunetul plin" şi „armonia interioară" a acestuia.

G. Ibrăileanu, Tudor Vianu şi G. Călinescu, fiecare în felul său, au pus indefinibilul poeziei lui Eminescu în legătură cu întreaga ei structură. Criticul „Vieţii româneşti" făcea observaţia subtilă că marele poet izbuteşte să ne dea „extracte de sentiment", „generale ca o idee şi totuşi concrete, vii şi tulburătoare ca cea mai profundă emoţie", de unde „sugestivitatea" şi „senzaţia de infinit" a poeziei lui, însuşiri comune cu muzica. Ideea a fost reluată şi dezvoltată de G. Călinescu, care vorbeşte de „noţiuni de sentimente", adăugînd că la Eminescu noţiunile au funcţia de metafore. Tudor Vianu vedea în „armonia internă" a liricii eminesciene o expresie a atitudinii spirituale a poetului, momentele muzicale fiind asociate cu stările de „diminuare a conştiinţei de sine".

Fără îndoială, fiecare din aceste interpretări destăinuie ceva din inefabilul poeziei lui Eminescu. Nu se poate spune însă că „misterul" acesteia, în miezul ei adînc, ar putea fi redus cu totul, chiar dacă s-ar încerca o sinteză (eclectică, prin forţa lucrurilor) a tuturor punctelor de vedere formulate pînă astăzi şi a celor care se vor mai formula de acum înainte. Marea poezie este un „mister deschis" la infinit, o latenţă inepuizabilă. Farmecul poeziei lui Eminescu rămîne intangibil în esenţa lui, asemenea „frumoasei fără corp", care nu poate fi îmbrăţişată ca o fiinţă muritoare. Este poate de prisos a preciza că inefabilul ei nu este rodul voinţei poetului, ci manifestarea profundă a unei excepţionale individualităţi creatoare („Individuum est ineffabile"), deosebindu-se radical de „inefabilul" de retortă al poeziei „puriste", vidată programatic de orice conţinut inteligibil. Cuvintele pe care Demiurgul le adresează lui Hyperion, le putem rosti şi noi către astralul şi pururi tînărul zeu al poeziei româneşti: „Tu eşti din forma cea dintîi,/ Eşti veşnică minune".

LECTURI EMINESCIENE

Poezia de început a lui Eminescu nu se bucură încă de audienţa necesară. Judecata maioresciană, vădită în alcătuirea primei ediţii de Poezii *(1883) în care este înlăturată lirica de tinereţe, a devenit, în exegezele celor mai mulţi dintre urmaşi, o axiomă de neclintit. Rezervat asupra editării postumelor, şi chiar înclinat să treacă în rîndul acestora şi ceea ce poetul a publicat după 1883 pînă la moarte, Ibrăileanu a ajuns de mai multe ori la observaţii de natură să umbrească total primele versuri eminesciene. Eminescu — scria criticul* Vieţii româneşti *— „este o apariţie aproape neexplicabilă în literatura noastră"; „el a căzut în sărmana noastră literatură de la 1870 ca un meteor din alte lumi"* (Note şi impresii, *Iaşi, 1920, p. 180), afirmaţii care par întrucîtva exagerate.*

Mult mai categoric, dar de această dată în mod direct, se dovedeşte Călinescu. Intr-o notă din Opera lui Mihai Eminescu *(V, Fundaţia pt. lit., 1936, p. 272). afirmă, fără a da vreo explicaţie, că „poeziile de adolescenţă publicate în* Familia *n-au nici o valoare artistică şi nu merită să fie nici republicate, nici studiate". E de observat că istoricul literar n-a rămas consecvent acestui punct de vedere de o severitate execesivă. La întocmirea ediţiei din* Poeziile *lui Eminescu, apărută în 1938 (apoi, alta, în 1943), ia în consideraţie şi creaţia perioadei de început (1866-1869), pe care, nerespectînd criteriul cronologic, o aşează, ca şi Ibrăileanu (în ediţia sa din 1930), după poeziile antume.*

O poziţie moderată adoptă Şerban Cioculescu. Analizînd ediţia critică de Poezii, *îngrijită de C. Botez, el scrie, după ce semnalează faptul că şi acest editor, „din considerentul inferiorităţii artistice", a orînduit la sfîrşitul volumului poeziile de tinereţe: „Nu împărtăşim acest mod de prezentare dosnică a debuturilor eminesciene. Acesta a fost primul Eminescu şi a-l prezenta la coada volumului e o jumătate de măsură, doveditoare că nu poate fi sacrificat rezolut"* (cf. Revista fundaţiilor *I, 1934, nr. 1, p. 175). Acesta este, de fapt, adevărul şi ediţia Perpessicius l-a impus definitiv, acordînd poeziilor de tinereţe locul cuvenit, dar, cu un alt prilej, Şerban Cioculescu îşi revizuia poziţia în chip derutant, scriind: „Ediţiile curente s-au arătat primitoare faţă de primele poezii eminesciene din* Familia *(1866-1869), făcîndu-le o celebritate nemeritată, deoarece credem, alături de d. G. Călinescu, că ele n-ar trebui retipărite în opera lirică selectată"* (ib., *VVII, 1940, nr. 12 p. 646).*

Eliminînd prejudecăţile şi neignorînd totuşi criteriul estetic, cercetarea începuturilor eminesciene oferă surprize nebănuite. Incercam această revelaţie într-un studiu mai vechi (cf. Iaşul literar, *nr. 5, 1964), dar, din motive lesne de înţeles, nu făceam referinţe la toate poeziile de tinereţe. Avem în vedere oda* La Bucovina, *omisă multă vreme din volumele lui Eminescu (de altfel, nici astăzi, la 80 de ani de la trecerea lui în lumea umbrelor, nu avem o ediţie completă a operei sale poetice).*

Se ştie că în creaţia eminesciană de adolescenţă o configuraţie specială are lirica patriotică, scrisă în tradiţia poeziei militante de la 1848. Din străinătate, Ce-ţi doresc eu ţie, dulce Românie, La Bucovina *ne mişcă şi astăzi, nu atît, desigur, prin deosebita calitate a emoţiei, cît prin intensitatea sentimentului patriotic. Dar raportate la producţia în versuri a epocii, acordurile tînărului Eminescu se detaşează printr-o vibraţie proaspătă şi puternică, fixată uneori în tipare artistice noi, prevestitoare de metamorfoze unice.*

Cea mai personală şi mai originală poezie patriotică din această etapă este aprinsa odă La Bucovina, *apărută în* Familia *din 14/26 august 1866. Romanticul rătăcitor, aflat pe drumurile Transilvaniei (bucata, opinează Perpessicius, „a fost scrisă de bună seamă la Blaj" — Eminescu,* Opere alese, *I, E.P.L., 1964, p. 265) îşi exprimă într-o repede şi răscolitoare confesiune nostalgia după „pămîntul cel clasic al Bucovinei" (cum va spune altădată). leagănul copilăriei şi al visurilor de poezie, simbolul dobîndirii conştiinţei de sine, a „propriei sale vocaţii" (Perpessicius): „Numai lîngă sînu-ţi geniile rele, / „Care îmi descîntă firul vieţii mele, / Parcă dormita, / Mă lăsară-n pace, ca să cînt în lume, / Să-mi visez o soartă mîndră de-al meu nume / Şi de steaua mea".*

Intreaga poezie pluteşte într-o atmosferă de nu ştim ce aură de legendă în care subiectivitatea poetului, cu mişcările ei de o emoţionantă puritate, se amplifică ingenios, precum un sunet de orgă într-o catedrală gotică: „Cînd pe bolta brună tremură Selene,/ Cu un pas melodic, cu un pas alene/ Lin în calea sa,/Eol pe-a să arfă blînd răsunătoare/ Cînt-a nopţii dulce, mistică cîntare,/ Cînt din Valhala.// Atunci ca silful, ce n-adoarme-n pace,/ Inima îmi bate, bate, şi nu tace,/ Tremură uşor,/ In fantazii mîndre ea îşi face cale, / Peste munţi cu codri, peste deal şi vale / Mînă al ei dor". Viziunea senină a lui Alecsandri („Dulce Bucovină, / Veselă grădină / Cu pomi roditori / Şi mîndri feciori! / Cuib de păsărele / Albe, sprintenele, / Care-n ochii lor / Au foc răpitor" — ci. Foaea Societăţii pentru literatură şi cultură română din Bucovina, *I, nr. 1—3, 1865, p. 47), stilizată de un suflet aflat într-o molcomă şi dulce stare bucolică, este depăşită de noul cîntăreţ care transformă ocazionalitatea într-un demers liric dramatic, învestit cu adînci sensuri naţionale ce traduc însuşi zbuciumul sufletesc al Bucovinei, străvechi teritoriu românesc aflat sub stăpînirea imperiului habsburgic.*

Proza artistică eminesciană este astăzi tot mai mult apreciată ca o dimensiune complementară creaţiei lirice, semnificativă şi, dintr-un anumit punct de vedere, hotărîtoare pentru înţelegerea poetului romantic, a zbaterilor sale cosmice pentru atingerea absolutului. Schiţa psihologică La aniversară *(1876) este, pentru extrema ei simplitate, rar luată în discuţie. Realizată pe baza unui fir epic comun, chiar romanţios — înfiripirea unei idile între doi tineri sfioşi, Ermil şi Elis, — ea reprezintă exteriorizarea, într-un plan liric sublimat, a candorilor adolescentine, a mişcărilor sufleteşti, de o inocenţă desăvîrşită, în faţa neprevăzutului iubirii dezbrăcate de orice convenţie. Izbitoare sînt vioiciunea dialogului, supleţea lui dramatică.*

Toată schiţa e o fină sugestie a naturalului în iubire, ridicat la proporţia unui simbol apropiat, dar pe un alt plan, de acela concentrat în agitaţia pasională a Cezarei care sfidează ordinea existentă. Prin frenezia ei mascată de naivitate, dar tradusă uneori prin gesturi hotărîte, de o agresivitate şăgalnică, în faţa timidului Ermil, graţioasa Elis este o Cezară în miniatură.

De o originalitate singulară, în sensul prelucrării folclorului şi înzestrării fabulosului popular cu trăsături romantice specific eminesciene, este basmul Făt-Frumos din lacrimă, *scris în vremea studiilor la*

Corneliu Popel

EMINESCU, TÎRZIU

Atît de tînăr înfăşurat în mantă-ţi
şi ochii, o, ochii atît de tîrzii
lumea cu faţa trecută hulind
pasărea albă a măreţiei
Tale

tu iar trecînd prin hohotul stelei
fără limite cu atîta iubire
cum te-ntreba singurătatea prin ziduri
era singurătatea apropiată de oamenii
Tulburi

şi undeva hohotul acela trecut
noaptea cînd mor copacii, o, mor
cu ochii, da, ochii atît de tîrzii
noaptea cînd cazi în lumina
Tristeţii.

Vasile Constantinescu

EMINESCU

MOTTO: SĂ-ŢI FIE SETE DE LUCEAFĂR

Ochi ce te priveşti în sine pîn-la sîngele luminii
Despicînd în lume viaţa dincolo de tot ce-i lut,
Presimţind în miez o fibră de adînc enorm în care
Se desleagă şi se leagă necuprinsu-n neştiut,

Ochi neliniştind tăcerea neştiutului pătruns
Pîn-la fibrele fiinţei fremătînd în ea fierbinte
Cît din sine necuprinsul să ţîşnească, fulger alb —
Smulgere din inerţie în fiinţă prin cuvinte...

Apă, foc, pămînt şi aer, lucruri şi idei, — esenţa
Sparge clopotu-i să-şi strige peste somn al vieţii viu,
Sufletului dînd otrava rădăcinii lumii, sete
Omenesc săpată-n tîmpla hohotind peste tîrziu —

Din această sete veşnic căutînd în ea ca sete
E-un miracol care curge nesupus suvoi, văpaie
Respirîndu-se pe sine cît atîrnă să respire
Viaţa lumii ca esenţa-n carnea gîndului îşi taie.

Ochi ce te priveşti în sine pîn-la sîngele luminii
Lumea strînsă luciferic omeneşte-o munţi în noi,
Miezul necuprins al lumii sete-n tîmpla ta ne mută
Gînd să ardem, sete ca-n lut setea din sălbaticile ploi.

Ci în veci să-ţi fie sete de luceafăr suflet plin
De fiinţa lumii care ca fiinţă se cunoaşte
In cuvinte rădăcina-i resfirîndu-se pe noi
Cît suflarea ta de fulger alb prin ea cuvînt ne naşte, —

Oh, tu pură sfîşiere de adînc în care-mi strigă
Omenescul viu. să-ţi fie sete de luceafăr. eu
Desnoţetit de mine însumi îţi sărut a tîmplei sete —
Tu maur şi domn, Poetul tîmplei fulgerate-n zeu...

Ion Puha

LUI EMINESCU

Singerînd, sufletul s-a lăsat dezbrăcat
De tăcerea în care se împietrise visînd
Iată-l privighetoare de zori, sfîşiind
Visul trandafirilor însingeraţi!
Iată-l vioară soarelui
Incercînd adîncimea luminii cîntecului!

Iată-l îngenunchiat, statuar,
Impovărat de muzica sferelor!
Ascultînd
Priveşte tăcut Luceafărul mut.
Să nu-i tulbure undele, sîngerînd
Sufletul se retrage stingher
In mantaua tăcerii de gheaţă...

Viena și publicat în Convorbiri literare (1870). Pentru acest motiv „critica științifică" a lui Mihail Dragomirescu vedea în basm ceva hibrid, chiar bizar, deoarece cuprinde „elemente prea străine de geniul poporului nostru" (Critică, II, Ed. Casa școalelor, p. 205), iar Lovinescu observa că poetul izbutește chiar de la începutul scrierii să fie „eminescian", „adică în contradicție cu felul de expresie a poporului" (Critice, X, Ed. Ancora, p. 8), ceea ce este adevărat. O judecată lucidă și pătrunzătoare datorăm lui Ibrăileanu. Cînd A. de Herz contestă paternitatea lui Eminescu asupra basmului, declarînd că el ar aparține lui Slavici (după chiar o mărturie a acestuia!), criticul scrie că Făt-Frumos din lacrimă este o „creație foarte personală, pînă la transfigurare, ca să nu zicem falsificare a genului". Basmul „poartă caracteristica celui mai perfect eminescianism", căci în el „găsim însușirile lui Eminescu din proza și versurile sale, același amestec de naturalism antic și romantism ornat; aceeași pictură rafaelică de un senzualism pur estetic al plasticii feminine, aceeași agresivitate naivă a femeii, aceeași transfigurare a naturii dusă uneori pînă la fantastic — „caractere" — absolut contrare genului Slavici, scriitor grav, moral, realist și cam cenușiu". Cu Făt-Frumos din lacrimă începe „scrisul artistic românesc" (cf. Viața românească, XVIII, 1926, nr. 1, p. 126—128).

Păstrînd, în general, schema basmului anonim (prototipul lui nu se cunoaște), poetul ne-a dat o operă profund individuală în care imaginația înflăcărată a romanticului stilizează elementele cunoscute ale eposului popular, dar abstractizează și datele realității sale sufletești prin proiectarea lor în zonele mirifice ale fantasticului, basmul fiind structural liric. Această scriere traduce astfel nu atît sensurile etice ale unui basm oarecare, poate chiar cules de Eminescu dar, probabil, pierdut, ci frămîntările poetului dornic de absolut (o părere recentă, că Făt-Frumos din lacrimă este „o nuvelă de-a dreptul polițistă", e prea ingenioasă pentru a putea fi acceptată cu ușurință).

Făt-Frumos este, de fapt, un titan care urmează, prin avatarurile cunoscute din epica basmului, calea cunoașterii lumii, luptînd pentru stabilirea unei ordini firești. Pompiliu Constantinescu observa, cu dreptate, că Făt-Frumos, „după ce înlătură răul, se integrează în natura lui demonică, de forță suprafirească (în înțelesul goethean) și în absolutul iubirii" (Eseuri critice, Casa școalelor, 1947, p. 143). Eroul eminescian, proiectat într-un cadru fabulos folcloric, simbolizează în cele din urmă lupta omului superior pentru dobîndirea fericirii totale, justificarea supremă a existenței sale.

Bustul lui Eminescu (Putna)

Făt-Frumos are atributele cunoscute ale vitejiei și francheței personajului popular, dar, în viziunea poetului, este mult mai complex, fiind o creație romantică investită cu noi valori spirituale. El are înfățișarea unui țăran (portretul e superb prin combinația culorilor), se manifestă într-un cadru rustic, dar evoluează pe coordonate sufletești similare cu ale poetului care cunoaște o neobișnuită febrilitate spirituală, cum se poate deduce și dintr-o scrisoare către Iacob Negruzzi (sept., 1870). În substanța lui intimă, lirismul basmului, evident chiar și atunci cînd se estompează în favoarea mișcării epice tradiționale, sintetizează nostalgia poetului de-a atinge seninătatea eroului, forța sa titanică desfășurată în lupta cu destinul. Făt-Frumos vrăjește natura cu cîntecele care se desprind din fluierul său fermecat, „melancolicele stince" învață de la „păstorul împărat doina iubirilor". El e un nou Orfeu, un împărat al poeților care exprimă întreaga sensibilitate populară, dominant fiind însă dorul de-a cunoaște absolutul în dragoste.

Spre deosebire de basmul popular, care are ca trăsături fundamentale oralitatea, economia extremă a descripțiilor, scurtimea observațiilor, creația eminesciană abundă în descripții fastuoase și vizionare, precum și în abstractizări ce conferă narațiunii un aer fantomatic, de neobișnuit insolit: ochii mamei pădurilor sînt „două nopți turburi"; fata Genarului „locuia singură ca un geniu într-un pustiu"; calul lui Făt-Frumos „zbura asemenea unui demon urmărit de un blăstăm prin negura nopții"; „...deodată se ridică din pămînt un colț sur, drept, neclintit, un uriaș împietrit ca spaima, cu capul atingînd de nori"; „Norii cerului înmărmuriră și se făcură palat de aur și frumos — iar din două gene de nouri se vedeau doi ochi albaștri ca cerul, ce răpezeau fulgere lungi. Erau ochii Genarului exilat în împărăția aerului"; împăratul îi spune lui Făt-Frumos: „Iubesc o fată frumoasă, cu ochii gînditori, dulce ca visele mării" etc. Poetul este, în general, în acest basm, un pictor-povestitor, frapat de peisajele bogat colorate și luminate de argintul lunii. Tablourile în care se fixează splendoarea lacului, a insulelor paradisiace, a castelelor singuratice sînt de un romantism specific eminescian. Atmosfera (să mai amintim și interioarele austere, cu coloane înalte, în stil baroc) este de taină, favorabilă comunicărilor sufletești rapide și misterioase.

O trăsătură cunoscută a romanticului Eminescu se particularizează în asimilarea elevată a specificului național. Natura, spiritualizată, dinamizează viața, îi dă o nouă dimensiune, de robustețe morală și bogăție cromatică. Totul e menit să sugereze valorile sufletești înalte ale lui Făt-Frumos, simbol al geniului popular. Basmul, în totalitate, anunță un prozator fantast de excepție, stăpîn pe o expresie literară adînc diferențiată în epica vremii. Scrierea se integrează perfect universului artistic circumscris prin celelalte opere în proză (Sărmanul Dionis, Cezara, Geniu pustiu, Avatarii Faraonului Tlă), contribuind, cu o notă profund particulară, la realizarea unității lor, asigurată, în primul rînd, de obsesia desăvîrșirii personalității, afirmării ei plenare în spațiul cunoașterii fără limite și al satisfacțiilor erotice totale. Titanismul eroilor eminescieni, fie că este vorba de Făt-Frumos, de Toma Nour, Ioan sau Dionis, prefigurează, ca formă de integrare în absolut, întreaga alcătuire morală a poetului, avîntul lui demonic spre zonele atinse de aripele visului său cutezător.

Mihai Drăgan

CASA POGOR (Iași) — Aici, adeseori a citit Eminescu.

Ne gîndim la Eminescu așa cum cugetăm la Schumann sau Chopin. Amintirea lui stăruie în noi ca aceea a unei răzlețe fraze muzicale, în care s-a adunat toată puterea cîntecului unui mare compozitor. Muzica eminesciană este expresia unui torent de forțe lăuntrice, care au rupt zăgazurile și ne tîrăște. De aceea nu este nevoie să ne deschidem poeziei eminesciene, s-o căutăm, să încercăm a ne adapta ei, așa cum este cazul pentru atîți poeți al căror farmec se ascunde și trebuie descoperit. Seducția eminesciană este tiranică și indiscutabilă. Cititorul eminescian are impresia că nu se poate sustrage farmecului care îl învinge. Poetul lucrează asupra lui cu puterile unui magician.

TUDOR VIANU

Însă poezia lui Eminescu n-a căzut din ceruri binefăcătoare în piatra neagră a unei solii dumnezeiești. Cu strălucirea, bogăția, adîncimea și fermecătoarea ei taină, cu tragicile ei lupte interioare, cu condiția, cu deznădejdea și supunerea ei, această operă superioară s-a înălțat din societatea pe care a rezumat-o dacă n-a putut s-o stăpînească și s-o conducă. Poetul acesta nici n-a fost **numai** un poet, așa un poet naiv și copilăresc — rămînînd oricît doriți de mare — care să fi vînat tablouri, senzații, sunete. Astfel de poeți se ivesc în vremuri sigure și liniștite, la popoare cu o cultură orientată și armonioasă. El a fost, **cel puțin** în aceeași măsură, un cugetător, un luptător, un profet".

N. IORGA

CRITICUL EMINESCU

A fost Eminescu un critic? Insuficient și nesistematic abordată, această latură a creației sale a fost și este încă subsumată preocupării *gazetarului*. Totuși, critica (literară, teatrală) a fostului elev al lui Arune Pumnul nu se suprapune unei *profesii* întîmplătoare, ci este expresia unei *vocații* ce-i întregește personalitatea. Se cuvine, așadar, să părăsim considerarea în subsidiar a posturii apreciative, a judecăților de valoare emise de Eminescu. Critica nu a fost pentru autorul *Luceafărului* și al *Scrisorilor*, un simplu „violon d'Ingres", ci mărturia vie a aceleiași conștiințe artistice care ne-a lăsat opera cea mai adînc înrădăcinată spiritualității românești. Poetul a fost în egală măsură critic de artă, critic al societății epocii, fundamentat pe viziunea teoretică de ansamblu a unui estetician și filozof al culturii.

E adevărat, contribuția eminesciană în acest domeniu îmbracă formele publicistice obișnuite, răspunzînd implicit atribuțiilor gazetarului. Impresionează însă *unitatea concepției*, fermitatea convingerilor, aria informației, depășind, în multe privințe, orizontul oricărei alte personalități culturale ce s-a manifestat în aceeași epocă, după celebrele studii de prospectare și îndrumare critică ale lui Maiorescu. Poetul avea să lărgească aria de investigare a mentorului *Junimii*, avea să aducă formulări noi, izvorîte din cunoașterea și aprecierea comparativă a literaturilor străine, cum vom vedea, și din intuirea profundă a specificului estetic și a organicității creației naționale.

Imprejurările au făcut, însă, ca aceste contribuții eminesciene să nu dobîndească relieful cuvenit în conștiința contemporanilor, și nici după aceea. A dus, la acest rezultat, mai întîi, pregnanța liricii sale, de un aspect neașteptat, deconcertant chiar față de creația poetică anterioară. Poetul a trecut, astfel, înaintea criticului, estompînd o latură care, ea singură, ar fi constituit merite de primă mărime pentru oricare alt om de cultură, chiar dacă nu s-ar fi manifestat în chip superior în alt domeniu, sau poate tocmai de aceea. In al doilea rînd, e de presupus că autoritatea și ecourile prelungite ale poziției maioresciene în domeniul literaturii și al culturii române, reținînd atenția publică, delimitările lui Eminescu în același domeniu apăreau drept o continuare sau o întărire a afirmațiilor avansate de șeful „Junimii". Dacă la aceste considerații mai adăugăm faptul că modalitatea publicistică utilizată de Eminescu, deși a înlesnit în mai mare măsură discuțiile la obiect, a făcut posibilă confuzia cu preocupările stricte ale ziaristului, avem destule elemente care explică interesul mai puțin accentuat arătat, în posteritate, *criticului* Eminescu. De altfel, această preocupare nici nu avea încă la noi, în epocă, un statut bine precizat. Nu se știa încă prea bine ce este critica literară, care sînt modalitățile și funcțiile ei. De aceea, multe opinii literare ale poetului, deși azi observăm că întregesc un tot unitar, rămîneau risipite în rubrici diverse, sub titluri ce sugerau parcă efemeritatea. Multe din vederile literare ale poetului au apărut într-o publicație, pe atunci, obscură: *Curierul de Iassi*, „foaea publicațiunilor oficiale din resortul Curții apelative din Iassi" — motiv pentru care, în glumă, poetul o numea „foaea vitelor de pripas". Partea neoficială a acestei gazete a primit totuși, între 1876—77, nestematele gîndirii eminesciene, înscriindu-se, astfel, în rîndul celor mai prețioase documente ale literaturii noastre.

Activitatea de critic a lui Eminescu era însă de dată mai veche. Începînd cu articolul publicat în *Familia* din Pesta asupra repertoriului teatral românesc (*Teatrul românesc și repertoriul lui*, în nr. 2/1870), continuînd cu cele publicate în *Federațiunea* sau în *Albina*, apoi cu munca de la *Curierul de Iassi* și *Timpul*, cu colaborările la *Fîntîna Blanduziei* și *România liberă* (către sfîrșitul vieții) se poate vorbi de o continuitate a contribuției sale de critic. In afară de acestea, mai trebuie menționate manuscrisele nepublicate de poet și fragmentele de critică, dintre care majoritatea au apărut în ediția lui I. Scurtu (M. Eminescu: *Scrieri politice și literare* — manuscrise inedite și culegeri din ziare și reviste, I, 1905). Cum, totuși, o colecție din *Curierul de Iassi* nu există la Biblioteca Academiei (fapt confirmat de Șerban Cioculescu în *Viața lui I. L. Caragiale*, ed. 1969, p. 93), cercetările privitoare la ideile criticului și la aria lor de manifestare au rămas întîmplătoare, circumscrise, în continuare, activității ziaristice a poetului. Ba chiar, lipsind posibilitatea comparării textelor din „Curierul de Iassi" (care constituie un tot caracteristic) cu cele din alte publicații — cum ar fi cele din „Timpul", — nu s-a putut stabili identitatea de opinii și, în unele cazuri, aproape și de formulare a ideilor reluate de Eminescu după un număr de ani, fapt care a dus, de exemplu, așa cum am arătat altădată, la atribuirea unor articole scrise cert de poet, condeiului lui Caragiale...

Iată, așadar, o serie de motive care explică insuficienta atenție acordată acestei componente de loc neglijabile a scrisului eminescian: *critica*. Și totuși, I. Scurtu semnalase importanța ei cînd, în *Introducere* la volumul citat mai sus, arată la pp. VI și XXXII că este vorba de „întregul unei opere prețioase, a unei clădiri de cugetare și muncă gazetărească *de cel mai mare interes istoric-literar*". Ideea de *întreg*, de *organizare* a cugetării teoretice apărea astfel menționată. Firește era vorba de „muncă gazetărească", pentru că ideile acestea ale poetului au apărut sau au fost destinate apariției în gazete, fără ca, prin aceasta, importanța lor să rămînă limitată strict la faptul cotidian. In acest sens e semnificativă menționarea acestor contribuții într-o istorie a literaturii: aceea a lui N. Iorga (*Istoria literaturii românești contemporane*, I, p. 133) care reține cîteva din ideile critice ale lui Eminescu, se referă la aprecierea de către poet a teatrului lui Alecsandri, și aminteste și cronicile din *Curierul de Iassi*, desigur fără a avea putința să insiste, dat fiind profilul lucrării.

Care sînt dominantele criticii eminesciene? Ideea cardinală este aceea a *originalității* culturii românești, originalitate pe care o pretinde și scriitorilor, dramaturgilor, ierarhizînd operele în funcție de calitatea lor, bizuindu-se pe o noțiune limpede a specificului artistic. In acest sens, reluînd cu argumente noi una din tezele „Daciei literare". Eminescu ia atitudine împotriva traducerilor de valoare îndoielnică și din autori obscuri. Apare surprinzătoare diagnosticarea precisă, autoritară aproape, a numeroși scriitori, printre care Ponson du Terrail care e un „autor nesănătos de povestiri de senzație făcute să sperie babele și copiii". Eugène Sue, deși „are mai mult talent", este „scriitor cu cotul", pentru care „producția devine meserie". Reținem un criteriu clasic — acela al sanității operelor și distincția importantă între *producția* artistică (creație) și *meserie*. Creația angajează nu numai talentul (recunoscut lui Eugène Sue), ci și realitatea oglindită, care nu poate fi decît realitatea vieții unui *anumit* popor. Traducerile din autorii citați mai sus apăruseră într-o publicație din Piatra Neamț intitulată „Colectorul literar de ambele sexe", prilej pentru poet să se întrebe: „La drept vorbind, la Piatra, într-un ținut muntos, plin de legende, de proverbe, locuțiuni, apoi de localități istorice, „colectorul" nu găsește ce să culeagă?" *Folclorul* și *istoria* — iată sursele cele mai importante ale literaturii naționale, afirmate de Eminescu în linia unui romantism moderat, pentru că, revelat de romantici, valorificat de Herder (unul din inițiatorii mișcării *Sturm und Drang*), folclorul înseamnă, totuși, clasicitate. Și, în continuare, aflăm o mărturie a prețuirii literaturii lui Creangă: „Citit-au vreodată colectorii pe Dănilă Prepeleac, pe Soacra cu trei nurori și altele din care să se inspire și cum vorbesc și se mișcă ținutașii din Neamț?". Creangă e autentic, comunică un spirit milenar, originalitatea sa e probantă. Numai acest fel de opere pot îmbogăți literatura, așa cum creațiile lui Shakespeare, Goethe, Molière, ale lui Goldoni, Björnson, V. Hugo, Hebbel, Holberg, citați de Eminescu aici ca și în alte articole, îmbogățesc literaturile popoarelor lor. Valorile universale se impun prin autenticitatea națională, primordială. Din literatura română, în afară de Alecsandri, ale cărui comedii le apreciază pentru spiritul lor, însă cu rezerve față de unele frivolități și față de limbajul prea împestrițat (în articolul menționat din „Familia" în 1870). Eminescu acordă o deosebită prețuire lui Hasdeu, pentru *Răzvan și Vidra*, citează meritele lui Matei Millo, ale lui Slavici, Anton Pann. Criteriul valorificării îl constituie

N. Barbu

(Continuare în pag. 9)

Haralambie Țugui

MOMENT, LA IPOTEȘTI

La Ipotești cerul vorbește cu lutul
Intr-un dialog sideral, nesfîrșit...
Salcîmii se apleacă adînc pe morminte
Și aerul pare de cîntec.

Măguri albastre vin și se duc
Precum niște stoluri de doruri
Pe care vînturi din nord revărsate
de sorb în umbros, melancolic amurg.

Pleci fruntea și cu ochii închiși
Dai să răstorni pămîntul din gînd,
Pămîntul care a sărutat pașii Luceafărului
Legănîndu-i la sîn ca pe prunci.

La Ipotești versul său se preface în flacără
Neîncăpută de buze... Beat de extaz
Il asculți cum cade în tine, adînc:
Cină de taină, lespede pură.

Și te scalzi în tălăngi de argint,
Ori în buciume întoarse prin timp...
Și-ai vrea să rămîi acolo, mereu
Suspendat între cer și pămînt.

fragmentarium

EMINESCIANĂ: INTERPRETĂRI

Farmecul neștirbit de vreme al geniului eminescian ține de o diversitate extraordinară a nuanțelor, cuvîntul înălțîndu-se de la registrul grav al tristeții la frăgezimi idilice sau comunicînd sublimul. Eminescu e o sinteză amplă în care atitudinile cele mai diverse, de la pesimismul negru și resemnare pînă la revoltă, de la ironie pînă la extazul romantic, se întrepătrund pentru a traduce disponibilitățile unei personalități unice. Gravitatea și surîsul candorii sînt tot atît de eminesciene ca setea metafizică de mister, romanticul român fiind superior, prin multiplicarea perspectivelor, multora din romanticii europeni specializați oarecum pe o singură direcție.

Se poate spune că în pagini reprezentative, precum **Sara pe deal** sau **Dorința**, melancolia difuză conferă momentului profunzime și vibrație, perspectivele deschizîndu-se spre infinit. Expresie a vagului romantic, stare în care rațiunea se aburește iar sensibilitatea scapă controlului, melancolia e o stare sufletească de penumbre și tonalități catifelate, oscilînd între ceva ce a fost și nu mai este, sau căutînd orizonturi noi în așteptarea miracolului ce întîrzie. Mari melancolici nu pot fi decît reflexivii torturați de întrebări, dezamăgiți și perseverenți totuși, interiorizați și gata de confesiune. Explicația pe care ne-o furnizează enciclopediile, cum că melancolia, provenind din vocabulele grecești **melas, anos** = negru, și **kolé** = bilă, ar fi o stare morbidă de tristețe și depresiune, în legătură directă cu lichidul biliar, nu are în vedere, desigur, nici tendința spre absolut a lui Dürer, nici disperarea lui Leopardi. S-a spus că scriitorii citadini sînt mai apți pentru melancolie, dovadă poezia simbolistă, în timp ce creatorii cu receptivitate pentru natură ar avea un echilibru mai sigur. Dar Chateaubriand, Eminescu, Sadoveanu infirmă observația.

Intr-o confesiune pregnantă din 1876, **Melancolie**, a cărei elaborare începuse la Viena, Eminescu introduce tema în literatura română, în momentul în care Alecsandri tocmai încheia ghirlanda colorată a pastelurilor. Era prima **Melancolie**, tema fiind reluată ulterior de Șt. O. Iosif și D. Anghel, dar și de numeroși epigoni. Pe un fundal selenar se proiectează o lume somnolentă, învăluită în lințolii brumoase. Scîntei enigmatice, ziduri și ruine „ca unse cu var" accentuează impresia stranie de nedefinit. Elemente de macabru romantic, sugerînd neliniște, o biserică părăsită, un țintirim, o cucuvaie, converg într-o impresie de final cosmic inevitabil. Vîntul, icoanele șterse, ritmul monoton al greierului, iată alte elemente de cadru destinate să comunice senzația trecerii în neant. Scenografia ne pregătește pentru comunicarea lirică a unei dezolări sufletești surdinizate, cu moliciuni de basm patetic.

Reflexivitatea, în partea a doua, restringe orizontul, de la întregul univers la propria biografie, decorul potențînd conștiința dramei interioare. Distanțat de furtuni și valuri, romanticul le privește acum cu detașare filozofică. Din vechile drame: „abia conture triste și umbre-au mai rămas". Practic, melancolia înseamnă, în acest caz, estompare, dematerializare, durerea spiritualizîndu-se și devenind o stare sufletească perpetuă. In conștiință „vrăjește trist un greier" simbolizînd inexorabila măcinare a timpului. Stăpînit de melancolie, meditativ și liric în egală măsură, Eminescu se relevă aici în una din atitudinile caracteristice, dedublîndu-se: proiecția eroului într-o fictivă oglindă e rezultatul unei filozofice cunoașteri tragice:

„Cine-i acel ce-mi spune
povestea pe de rost
De-mi țin la el urechea – și
rîd de cîte ascult
Ca de dureri străine?...
Parc-am murit de mult".

★

Datînd din intervalul 1880–1881, meditația **Dintre sute de catarge** apăru întîi într-un volum de postume din 1902, devenind una din cele mai cunoscute poezii eminesciene. In rostire curentă, propozițiile sînt de o simplitate desăvîrșită, aparținînd cugetării de fiecare zi. Două strofe de aspect interogativ lansează întrebări privind destinul lucrurilor, implicit al oamenilor, cu sentimentul că toate stau sub semnul nepreveăzutului. Sînt întrebări-rachete, străbătînd universul, multiplicate parcă în oglinzi solare, acompaniate sonor de **valuri și vînturi**. Simbolice **„catarguri"** și **„păsări călătoare"**, peregrinînd fără adresă, traduc în dinamica lor ideea de fatalitate. Nimic nu poate modifica inexorabila traiectorie; nimeni nu parvine să descopere misterioasa voință a destinului orb. E un **„ignoramus"** definitiv și tragic, în spiritul scepticismului filozofic, agnostician, reflecția sfîrșind în negație și acceptare resemnată a ceea ce va urma.

Demonstrația insinuează în alte două strofe, subordonate celorlalte, sentimentul încarcerării, omul fiind în vasta economie a universului un mecanism cu limite precise. Nu există posibilitate de transcendere în zone sublime; cuvîntul însuși se frînge în căutarea acordului ultim. Din infinitul inconștient pînă la om, peste toate circulă un fluid răspînditor de tristețe:

„Ne-nțeles rămîne gîndul
Ce-ți străbate cînturile:
Sboară veșnic, îngînîndu-l
Valurile, vînturile!"

Revolta lipsind complet, refrenul **„valurile, vînturile"** accentuează cu vibrații cosmice drama resemnării absolute. Intre limbajul enunțiativ-solemn din **Glossă**, evocînd bătăile unui orologiu obosit, și ritmul **largo** unduitor, specific meditației **Dintre sute de catarge**, fiorul poetic înclină spre acesta din urmă. Problemă de construcție, **„valurile, vînturile"** reprezintă metaforic o coloană de sprijin, refrenul sugerînd mișcarea universală, mecanica ritmului, dimensiunile incomensurabile. Rime cu accent pe silaba antepenultimă, dau o persistentă notă de legănare melodică, încît, în cele din urmă „valuri" și „vînturi" inundă cosmosul, imprimîndu-i fizionomia.

✦

Sublimată artistic, erotica lui Eminescu reprezintă tot ce s-a scris mai suov și profund totodată în lirica românească de dragoste. Influența în epocă precum și la începutul secolului nostru, a fost imensă, vraja eminesciană exercitînd o forță de iradiație intrată în legendă. Frapează, înainte de toate, unitatea internă, de la moliciunea romantică a fericirii pînă la tristețea gravă a deznădejdii. Căci adorația și dezamăgirea se întrepătrund, dînd un aliaj cu rezonanțe de argint sau de bronz, după felul cum protagoniștii, în perpetuă căutare, se regăsesc sau se depărtează. In esență, dragostea e fie dorință, miraj al necunoscutului, fie regret, rememorare, contemplație, pe marginea trecutului. Nostalgia implică o adorație castă, de cea mai autentică nuanță romantică, iubita fiind expresia purității. Izolarea în cadrul naturii e o condiție ideală a beatitudinii complete, încît la Eminescu iubirea și natura sînt elemente corelative, întregindu-se reciproc. In decorul de paradis vegetal sau acvatic, frăgezimea și farmecul feminin invită la o euforie primară, departe de rafinamentul civilizației. La Eminescu, dragostea presupune abstragerea din timp și spațiu, într-un ostrov al perfectei comuniuni. Tentațiile spre voluptate sînt repede cenzurate, spiritualizate la modul angelic, iubirea sugerînd **„un vis** ferice", deasupra frămîntărilor cotidiene. Filtrate prin amintire, în alte ipostaze, ecourile iubirii destrămate stimulează meditația. Clipa de fericire pierdută, în raport cu eternitatea, devine atunci obiect de tristețe metafizică.

Proiectată în viitor ca o iluzie paradisiacă, iubirea dintr-o capodoperă cum este **Dorința** sintetizează o atitudine eminesciană tipică. Codrul, izvoarele sunătoare, florile înfiorate ale teiului sînt tot atîtea metafore ale tinereții perpetue, alcătuind un fundal pentru o iubire aproape mută, visată numai. Asociate iubirii, elementele naturii fac parte dintr-un ritual al iubirii eterne. Iubirea se integrează marilor cicluri ale naturii, acompaniată de „blînda batere de vînt", vegheată simbolic de „singuratice izvoare". De remarcat așadar ideea de fluiditate și mișcare din natură, unde toate se schimbă, sugerînd prin analogie perisabilitatea amorului. Cufundarea în somn a perechii fericite, sub cupola „codrului bătut de gînduri", are și ea o semnificație specială. Asemenea romanticului Novalis, la Eminescu somnul, cu alt cuvînt visul, reprezintă garanția evaziunii din realitatea dezolantă, deci perspectiva de a transcende spre sublim.

Intre elementele universului și iubire se stabilește un ritm cu reverberații fascinante, care face ca plopii, stelele și luna să amintească necontenit imaginea adoratei. Acesta e sensul monologului liric **Și dacă...** Evitînd gestul declamator, erotica eminesciană e rugăciune laică și extaz. Rostită în șoaptă, declarația sau chemarea se confundă cu descintecul, scopul ultim fiind clipa de **„farmec sfînt"**.

Const. Ciopraga

In this beautiful little town of Botosani, in the historical province of Moldavia, in a wellknown family of intellectuals, was born on 15th january 1850 this great poet. He spent his childhood in the village of Ipotesti, near Botosani, situated in undulating country and surrounded by the deep forests which Eminescu loved so well throughout his life.

He pursued his studies at Cernauti, a town in the north of Moldavia, up to 1864, after which, up to 1869 he travelled through all the Romanian provinces; then he left for Vienna to study philosophy. From Vienna he went to Berlin, where he remained till 1874. On his return to Romania he worked at Iassy, the capital of Moldavia, as a school inspector (1874-1876), and then as a newspaper correspondent in Bucharest (1876-1883). He died in Bucharest after a serious disease on the 15th June 1889.

The author is greatly obliged to Mr. K. R. F. Khilnani, Ambassador of India to Romania, for his kind help in revising the translation into English and particularly for versifying the poetry.

Fragment dintr-un articol despre Eminescu, publicat în India.

EXEGEZA EMINESCIANĂ

Bibliografia critică eminesciană este imensă și cine o parcurge nu poate neglija un fapt esențial: opera lui Mihai Eminescu e un strat enorm de spiritualitate națională, de profunzime estetică care a fost și este în permanentă cercetare. De la Titu Maiorescu (Eminescu și poesiile lui, *Convorbiri literare, 1889, (XXIII), nr. 8, p. 625—645) și pînă la I. Negoițescu, dialogul cu opera sa nu a fost întrerupt și, evident, continuă. Această atracție irezistibilă pentru operă este nu numai un semn de recunoaștere, de prețuire, de universalitate, dar a făcut posibil ca, într-un anumit sens, critica românească să existe, să-și fixeze principiile. Fără să exagerez, aș spune că opera eminesciană a „creat" critica, a hotărît într-un fel chiar destinul ei ca formă de creație. Ideea nu trebuie să sperie și nici să ducă la confuzii. Totdeauna o literatură națională depășește principiile estetice, distruge formele învechite și-și deschide forme noi ce reprezintă ,uneori în totalitate, sensibilitatea, conștiința estetică a epocii. Mihai Eminescu a creat o literatură și nicidecum o operă de scriitor. Era firesc, aș zice absolut necesar, ca această literatură eminesciană să-și formeze și o critică, dacă nu egală cu ea, avînd totuși tendința de a se apropia de specificul ei și de a o reflecta. Noțiunea de literatură eminesciană nu exclude originalitatea, personalitatea. Ne recunoaștem în ea ca într-o sinteză superioară în care esența e specificul național, tradiția, viața acestei națiuni surprinsă, trăită și introdusă în operă, fără să o îndepărteze de sentimentul de universalitate. Literatura eminesciană, la fel ca și cea sadoveniană, reprezintă o națiune într-un moment al istoriei. Critica acestor literaturi, ca să nu ne mai referim și la alți scriitori, este, evident, efectiv netulburată de insuficiența operei. Ea crește și se ramifică, se metamorfozează în fiecare timp literar. Altfel îl privea Maiorescu pe Eminescu și altfel îl privesc criticii moderni. Dacă înțelegem bine lucrurile, bibliografia critică a lui Eminescu (T. Maiorescu, C. Dobrogeanu-Gherea, G. Ibrăileanu, E. Lovinescu, D. Caracostea, I. Scurtu, G. Bogdan-Duică, G. Călinescu, T. Vianu, Perpessicius, Vladimir Streinu, Șerban Cioculescu, D. Popovici, D. Murărașu, I. Crețu, Liviu Rusu, I. Negoițescu, G. Munteanu, Matei Călinescu, Eugen Simion și alții) este, în esență, și o istorie a ideilor critice favorizate de o literatură. Cine va scrie o dată o astfel de istorie, spectaculoasă și cu multe surprize, va avea satisfacția că în toată această suprafață critică care s-a ridicat în apropierea literaturii eminesciene va întîlni un relief extrem de neregulat și de întins. Să nu se înțeleagă că această suprafață susține literatura eminesciană, o face să existe, ci literatura a făcut posibil un astfel de teren, o astfel de critică. De fapt, M. Eminescu, prin operă a creat inevitabil o literatură critică. Titu Maiorescu este primul ei exponent, criticul care i-a anticipat destinul, sensul operei în timp: „Pe cît se poate de omenește prevedea, literatura poetică română va începe secolul al 20-lea sub auspiciile lui, și forma limbei naționale, care și-a găsit în poetul Eminescu cea mai frumoasă înfăptuire pînă astăzi, va fi punct de plecare pentru toată dezvoltarea viitoare a vestmîntului cugetării românești". In acest mic text găsim, concentrată, întîia treaptă pentru o istorie a ideilor critice a literaturii eminesciene. Noutatea analizei și, mai cu seamă, fondul de prezicere exactă domină, deschide fenomenului eminescian un spațiu de manifestare de o tulburătoare efervescență critică. După Gherea și G. Ibrăileanu, exegeza eminesciană va intra pe alt drum, va înregistra, cu alte cuvinte, un moment.*

Momentul cel mai semnificativ, recunoscut și de G. Ibrăileanu, al criticii eminesciene a fost anul 1932, adică, dacă se poate spune așa, momentul G. Călinescu — Viața lui Mihai Eminescu *și apoi* Opera lui Eminescu, *vol. I—V, editura Cultura Națională, București, 1934—1936. După apariția acestor lucrări,* literatura eminesciană *ia cunoștință, aproape în exclusivitate, de literatura ei critică. Este un moment unic așa cum unic rămîne momentul cînd apare ediția Perpessicius. Fenomenul este explicabil, necesar. G. Călinescu e un eminescian, un spirit melancolic, veșnic însetat de absolut. După G. Călinescu sau chiar înainte de el a existat o critică despre Eminescu și nu altceva. Confuzia trebuie spulberată cu orice preț: Eminescu a avut critici dar nu și* critici eminescieni. *E curios cum E. Lovinescu n-a trecut decît un singur prag ca să intre în „împărăția" lui. Gherea l-a studiat prin Taine și nu cu o percepție estetică. G. Ibrăileanu* l-a iubit. *N. Iorga, M. Dragomirescu, P. Constantinescu, T. Vianu, D. Murărașu, D. Popovici și alții, l-au* înțeles *ca pe o personalitate ieșită din comun. Ei au cercetat opera, dar nu au* interpretat *ca G. Călinescu* literatura lui ca fenomen. *Aceasta nu e o însuficiență gravă. Fiecare critic vede altfel, fiecare descoperă ceea ce crede că e semnificativ, durabil. Dar* descoperirea *lui G. Călinescu a fost hotărîtoare.*

In 1947 D. Popovici (v. Eminescu în critica și istoria literară română, *curs litografiat, Cluj) schița, la un nivel universitar, o istorie a literaturii critice eminesciene. De atunci, studiile, sintezele, monografiile au apărut cu regularitate. Literatura eminesciană a intrat într-un spațiu al percepțiilor critice unde domină principiul estetic. Matei Călinescu* (Titanul și geniul în poezia lui Mihai Eminescu, *Semnificații și direcții ale etosului eminescian, EPL, Buc., 1964, 202 p.) ne-a redescoperit o temă a literaturii eminesciene și, mai cu seamă, a privit-o din perspectiva universalității, a unghiului estetic. Epuizarea acestei teme, a titanului și geniului în poezia lui Mihai Eminescu, l-a dus pe Matei Călinescu la unele concluzii proprii. De fapt, eseistul definește aceste două concepte romantice printr-un procedeu al comparației foarte ingenios: literatura universală, filiații și apoi fixarea punctului său de vedere: „Figura* titanului *și aceea a* geniului *domină întreaga creație eminesciană" — „In poezia deplinei maturități eminesciene, Titanul se transformă în Geniu".*

Necercetată îndeajuns, o vreme chiar neglijată complet, proza eminesciană și-a găsit în Eugen Simion, un bun analist (Proza lui Eminescu, *EPL, Buc., 1964), care a restituit-o cititorilor cu pricepere și inteligență critică. Proza literară eminesciană, fantastică, erupții și sedimentări ale unui spirit romantic, aduce în „dezvoltarea romantismului românesc: momentul structuralizării estetice, al dimensionării lui spirituale". Originalitatea prozei stă „în simbolurile filozofice, în stările lirice pe care, la tot pasul, cu o rară gravitate spirituală le sugerează".*

La 75 de ani de la moartea poetului apare un masiv volum de Studii eminesciene *(EPL, Buc., 1965, 760 p.), unde își aduc contribuția G. Călinescu, Al. Philippide, Șerban Cioculescu, T. Vianu, Vladimir Streinu, Perpessicius, Al. Piru, Const. Ciopraga, G. Ivașcu, Liviu Rusu, Mihai Pop, N. Tertulian ș.a. El este un nou moment în receptarea literaturii eminesciene, iar pînă la apariția monografiei lui I. Negoițescu (1968), ritmul de apariție al unor lucrări elaborate cu diferite metode nu s-a încetinit: Liviu Rusu:* Eminescu și Scopenhauer, *1966, D. Murărașu:* Comentarii eminesciene, *1967 etc.*

Studiul lui I. Negoițescu a produs și continuă să producă nedumeriri, false contradicții, chiar proteste, vociferări din partea unora și a altora care l-au studiat pe Eminescu cu mijloacele critice tradiționale. Atitudinea aceasta, numai în parte justificată, vine dintr-o neînțelegere: I. Negoițescu a elaborat o sinteză critică despre postume cu mijloacele structuralismului modern. El este printre cei dintîi care folosește cu eleganță, cu ingeniozitate artistică structuralismul. Criticul este un mare artist, un estetician de vocație și scopul studiului, mărturisit în Prefață, *este „să desciifreze sensurile lirismului eminescian pur", să răstoarne unele viziuni critice vechi asupra creației eminesciene și să deschidă altele noi, act critic de mare îndrăzneală dar ,cum era de așteptat, cu multe riscuri. Că I. Negoițescu a „creat" un alt Eminescu, o altă viziune, nu mai este nici o îndoială. Falsă rămîne însă o întrebare pe care unii și-o pun:* valoarea *poeziei eminesciene o găsim în antume sau postume? Valoarea e în* totalitate, *în* literatura *lui Eminescu. I. Negoițescu ne-o comunică printr-o metaforă critică excepțională și cine o înțelege, o gustă la nivelul estetic, nu-și mai pune întrebări ci ascultă de această* literatură: *„Fața lui Eminescu e dublă: privește o dată spre noaptea comună, a vegherii, a naturii și umanității, iar aliădată spre noaptea fără început a visului, a vîrstelor eterne și a geniilor romantice. In timpul vieții sale și apoi decenii de-a rîndul nu s-a cunoscut decît prima lui față: probabil că nici el n-a cutezat s-o destăinuie pe cealaltă. O teamă ciudată s-a înfipt în conștiința lui încît tezaurul marilor vise a zăcut mereu ascuns în caietele depozitului de manuscrise; poetul fugea de umbrele acestor visuri, Erinii ale metaforei, spre țărmul mai fără primejdii al naturii. In planetariul romantismului, singularitatea lui Eminescu prinde figură din această față, cu două profiluri: unul neptunic, născut din spuma amară și din ape tînjind spre orizonturile lumii, celălalt plutonic, învăpăiat de focul originar". O altă monografie, așteptată cu interes, pregătește George Munteanu. Nu știu dacă va fi, o dată cu apariția ei, iar un prilej de nedumeriri sau de satisfacții. Cred însă că ea va fi una structural deosebită de altele, va da o imagine a unui Eminescu modern, al timpului nostru.*

Există în orice literatură națională, literaturi. *La noi ar fi:* eminesciană, sadoveniană, blagiană, călinesciană, *ș.a.*

Zaharia Sângeorzan

CRONICA LITERARA

CRONICA IDEILOR LITERARE

CREAȚIE ȘI FORMĂ

Faptul că foarte multe proiecte numite de Ion Negoițescu „plutonice", clasate deobicei la „postume", au fost abandonate de Eminescu nu se explică numai prin presiunea gustului maiorescian. Este vorba fără îndoială, în primul rînd, de o „acceptare lăuntrică pe care sugestiile externe trebuiau doar să o declanșeze". Totuși o explicație estetică pe deplin coerentă ni se pare că lipsește încă, sau cel puțin noi n-o cunoaștem. In structura poetică eminesciană există într-adevăr o „ruptură", mai bine zis o mutație. Dar această „ruptură", am spune, nu reprezintă un accident, un caz particular, ci o situație poetică universală. In opera oricărui mare poet, momentul arderii interioare, al tumultului, este absorbit, învins și depășit de luciditatea și ordinea cristalizării.

Altfel spus, tensiunea „romantică" și răceala „clasică" alternează, sînt complimentare, nu iremediabil opuse. Din care cauză, este greu de admis teza „autonomiei depline" a celor două faze consubstanțiale creației, necesar conjugate, în nici un caz ostile. Am putea aminti, firește, opinia a nu puțini esteticieni și mai ales creatori. Preferăm să amintim doar pe Goethe pentru care creația este dublă, Natur und Kunst, o mică poezie din 1802, cu versul său celebru: „In constrîngere se arată maestrul". Eminescu trebuia să-și impună limitări, compresiuni, tocmai pentru a putea crea, a da formă „văpăilor obscure", produse de „focul subteran", flăcări excepționale desigur, dar inevitabil instabile și fragmentare. Creație înseamnă, la el și la toți poeții, ardere, renunțare și formalizare.

La Eminescu acest proces se consumă într-o tensiune extraordinară și analiza s-ar cere adîncită. Un număr destul de mare de confesiuni poetice în jurul creației dovedesc că Eminescu dezbătea o problemă capitală, de fapt chiar problema existenței sale poetice. Și toate, dar absolut toate, mărturisesc în același sens: al oscilării și dualității, al coexistenței contrariilor, al definirii unui conflict creator. Firește, Eminescu nu le-a încredințat nicicînd tiparului. Insă el nici nu putea face acest lucru dintr-o supremă pudoare. De aceea, astfel de notații sînt și cele mai semnificative. Creatorul nu-și dezvăluie intimitățile. In acest sens, mai ales, poetul nostru nu era modern, nu ținea jurnal de creație, nici caiet de exerciții și studii în vederea publicării. Dar aceste „exerciții" și „studii" au existat. De fapt, el o și spune: „De-al meu propriu cînt, mistuit mă mîntui", prin irupție și asceză, prin Katharsis creator. Trebuie subliniat cu cea mai mare insistență că acest proces de penumbră este fundamental contradictoriu, „plutonic" și totodată „neptunic":

„Aceasta este taina frumuseții / In lupte dulci desface — uritul vieții / Ce n-au dureri pentru că au măsură".

Versurile sînt cum nu se poate mai revelatorii pentru starea de spirit eminesciană, obsedată de frumos, „măsură", ataraxie apolinică, aspirații realizabile numai în luptă „dulce", chiar voluptoasă, prin însăși desfășurarea sa dialectică. Shakespeare, idolul poetului din Cărțile, îi apare în aceiași lumină:

„Atît de crud ești tu, și-atît de moale / Furtună-i azi și linu-i glasul tău".

Simpla antiteză romantică este depășită și se poate afirma că Maiorescu atunci cînd vedea în Eminescu un „iubitor de antiteze cam exagerate" în acest punct nu-l prea înțelegea bine. Poetul era „făcut", gusta și se realiza tocmai prin astfel de antiteze „exagerate", fiindcă antiteza este însăși condiția sa estetică. Soluția merge, bineînțeles, în sensul artei, al echilibrării și deci al dominării „ plutonicului" prin formă. Esteticul eminescian este funciar și necesar „antiplutonic", ceea ce aruncă, poate, o umbră de nemulțumire, dar și de satisfacție ambiguă, în estetul integral care este Ion Negoițescu:

„Nu crede că-n furtună, în durere, / In arderea unei păduri bătrîne, / In arderea și-amestecul hidos / Al gîndurilor unui neferice / E frumusețea. Nu — în seninul / In liniștea adîncă sufletească, / Acolo vei găsi adevărate, / Unica frumusețe...".

Doar că la Eminescu această „frumusețe" nu devine posibilă decît prin învingerea unor obstacole foarte puternice. Frumusețea înseamnă unificare, sinteză, echilibru, formalizare. Insă, ori de cîte ori aceste energii vin să apese prea puternic irupția genuină, cu tendința răsturnării raportului de forțe în sensul invers, prin depășirea autenticului spontan, în favoarea culturii estetice, formelor și convențiilor literare, rezistența se produce. Și impulsul esențial este eterna opoziție pe care „poezia" o face, oriunde și oricînd, „culturii" și literaturii". La Eminescu surprindem aproape un caz-limită. Căci nu vedem cum s-ar explica altfel la un poet ce a făcut în repetate rînduri elogiul culturii, ironiile și chiar sarcasmele pe tema pseudo-culturii sale poetice: „Un vers încerc cu pana mea incultă", „Neavînd învăț și normă?" Rezistența evidentă la „colbul scolii", la „cărțile cu file unse ce roase sînt de molii"? Refuzul de a relua prin pastișă, imitație sau repetiție, locurile comune ale culturii literare clasice?

„O tristă meserie să n-ai nimic de spus / Decît povești pe care Homer și alți autori / Le spuseră mai bine de zeci de mii de ori".

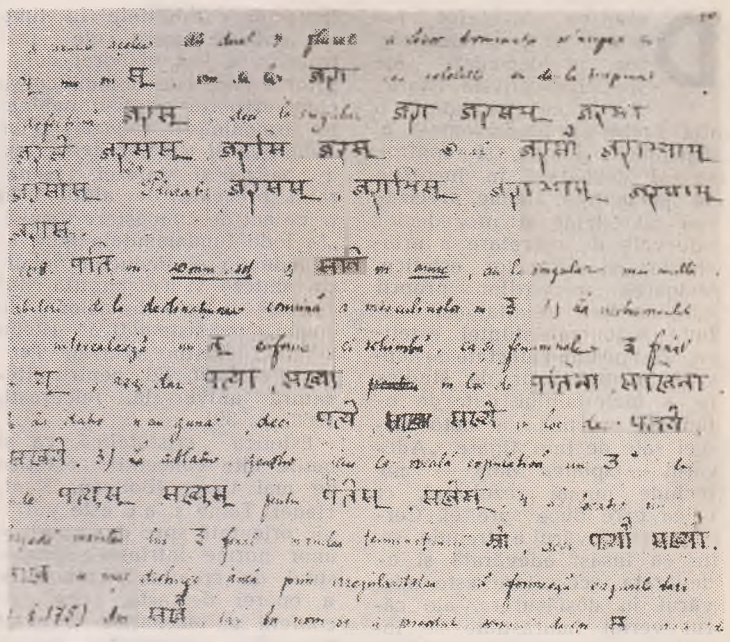
Dovada hotărîtoare o dă însă obsesia antiformalistă a poetului, dezvăluită fie în polemici, semn de repulsie totală, declarată, fie în confesiuni de penumbră, indicii și într-un caz și în altul de angajare deplină. De bună seamă că aceste versuri sînt adresate lui Maiorescu:

„Să reproduci frumosul în formă ne înveți / „De-aceea poezia-mi mă împle de dispreț...".

Dar aceeași înversunare dezvăluită sistematic trădează un adevărat dezgust antiliterar, integral și tenace, în sensul conformist, tradițional și mai ales „estetizat" al cuvîntului. Toate sarcasmele împotriva „tipicului", „pîrtiilor vechi", „cuvintelor goale", „versurilor goale de cuprins" (extragem definiții doar din poezii invederat polemice), n-au altă rațiune. Cuvîntul eminescian „ce exprimă adevărul" este produsul unei „dureri adînci", transpusă „în rime și cadențe", ca totdeauna, din necesități exclusiv creatoare, de structurare a tumultului interior. Nici de mirare că peste văpăile „plutonicului" se aruncă răceala formei, care contractă, disciplinează și stinge în oarecare măsură impulsiunile imaginației.

Adrian Marino

METAFORA UNIVERSULUI ÎN POEZIA EMINESCIANĂ



Pagină dintr-o gramatică sanscrită scrisă de M. Eminescu.

Eminescu este, cum îl caracteriza G. Călinescu, prin vocație, un poet al amplitudinii lirice și al viziunii cosmice. (G. Călinescu, **Opera lui Eminescu**, Buc. Fundația pentru literatură, vol. V, 1936, p. 74) Prezența la el a miturilor cosmice, a universului însuși ca „motiv" de transfigurare artistică alătură creația sa poetică de poezia marilor romantici: Lamartine, Leopardi, Chateaubriand, Hugo, Byron ș. a. Modul particular în care se reflectă cosmicul în poezia eminesciană, viziunea proprie care-și trage rădăcinile, în mare parte, din viziunea folclorică românească, îi asigură originalitatea în planul literaturii universale.

La Eminescu universul este, cum observa Al. Dima (Al. Dima: **Motivul cosmic în opera eminesciană**, vol. **„Studiile eminesciene"**, Buc. E.P.L. 1965, p. 265), plecînd de la Călinescu, „obiect" de contemplare poetică, pe de o parte, „motiv" de reflectare, pe de alta, mai îndelungată, cînd e prezentat dinamic, în procesul genezei, al frămîntărilor sale fără de sfîrșit, al stingerii finale, treaptă pentru o nouă geneză.

Contemplarea spațiului cosmic de pe „acest" pămînt rătăcitor (ca în **Melancolie**), de pe un alt astru (ca în **Povestea magului călător în stele**) sau dintr-o perspectivă cosmică atotcuprinzătoare, cînd actul de reflectare domină pe cel de contemplare, într-o îmbinare perfectă a viziunii statice cu cea dinamică (ca în **Luceafărul**) sau cu preponderența dinamicii universale (ca în **Scrisoarea I**, **Memento mori** etc) se transfigurează artistic, printr-un proces de plasticizare unic, într-o imagistică deosebit de bogată. Imaginile metaforice se constituie într-o mare varietate de „motive", care adesea se înlănțuie, în chiar contextul aceleiași poezii, într-un vast cîmp metaforic.

Motivul arhitectural

Caracteristică poeziei populare îi este reprezentarea spațiului cosmic prin imaginea bolții cerești. Imaginea este frecventă în creația poetică a înaintașilor și contemporanilor lui Eminescu, fără a depăși, însă, preocuparea vizuală, obișnuită, a spațiului reprezentat ca cer. La Eminescu, „spirit constructiv, cu sentimentul cosmic (G. Călinescu, Op. cit. vol. I, p 56), **boltă**, într-un context metaforic cu poeticul **tărie**, sugerează imensitatea cosmică". „Tu ce ții mai dinainte a istoriei gîndire, / Ce ții **bolțile tăriei** să nu cadă-n risipire," (O. IV., 147). Spațiul cosmic fiind conceptul arhitectural, sub forma unei **bolți**, în structura sa intră arcul: „Cu-ncetu-nserează și stele izvorăsc Pe-a **cerului arcuri** mărețe" (O. IV. 96), uneori substituindu-se boltei însăși: „In mausoleu-ți mîndru, al **cercurilor arc**", (O, I., 69). Și mai intră ca element de structură **coloane**: „Tu, ce asfințești a cerului **coloane**" (O. VI., 63), **pilaștri**: „Abia părăsesc unii a domei mari **pilaștri**", (O. IV., 160),, **stîlpi**: „... și bolta-i un ținut cu **stîlpi** din altă lume" (O. V., 258).

Domă, este alături de **boltă**, cealaltă formă de reprezentare arhitecturală a spațiului cosmic: „Intr-a cerurilor **domă** tunetele să vuiască" (O. IV., 149). In formă de neutru pare să reprezinte metaforic însuși universul: „Cu bolta ta de stele o univers coborî / Din sufletu-i alungă, și jale și fiori — / Coboară lin și pacinic, albastre, mîndre domi" (O. V., 444).

„Veșnicia" este reprezentată arhitectural, într-un context metaforic, în care se îmbină elemente folclorice românești, cu influențe ale înaintașilor, cu ecouri ale influenței budiste: „Cînd posomorîtul basmu-vechea secolilor strajă — / Imi deschide cu chei de-aur și cu-a vorbelor lui vrajă / Poarta naltă de la **templul** unde secolii se torc — Eu sub **arcurile** negre. cu **stîlpi** nalți suiți în stele, / Ascultînd cu adîncime glasul gîndurilor mele, / Uriașa roat-a vremii înapoi eu o întorc" (O. IV., 111).

Relațiile metaforice „**dom** — univers: **templu** — veșnicie". permit o altă viziune, fantastică. zguduitoare prin asociațiile de imagini: „**Ca un clopot clar albastru**, răsturnat pe lume-i cerul", (O. V., 134) și mai ales,: „In **catapateazma** lumii soarele să-ngălbenească", (O. IV., 149).

Cu foarte rare excepții, construcțiile metaforice de mai sus se întîlnesc în poemul cu rezonanțe biblice **Memento mori**, susținînd aici substratul filozofic al ideilor poetice. In alte poezii, **Mortua est!**, de exemplu, reprezentarea spațiului cosmic se realizează între alte dimensiuni, de astă dată, pe orizontală: „Și-n ceruri de stele s-aprind **candelabre** / **Ce cale albastră a lumii** lumina" (O. I., 304). Perceperea metaforic- arhitecturală a norilor prezintă aceeași notă distinctivă: primesc forma unei **domo** în **Memento mori** „Dar un nor pe ceruri negre se înalță și sencheagă, / Se formează, -ncremenește și devine o **domă**ntreagă," (O. IV., 125), a unor **palate**, în **Mortua est** și **Steaua** vieții: „... norii cei negri par sombre palate (O. I., 37), „... norii, **palate** fantastice negre" (O. IV., 48).

Motivul geografic

Mergînd și de această dată pe linia creației folclorice dar depășind-o prin originalitatea sa filozofică și, mai ales, imaginativă, Eminescu transpune, prin transfer metaforic, imagini ale cosmosului în imagini concrete ale geologiei și geografiei pămîntului. **Cîmpii**, adesea în formă arhaică de masculin plural, reprezintă universul perceput ca spațiu cosmic: „Cu **cîmpii** tăi de **stele** o univers te-nvoc" (O. V., 253), sau haosul, anterior genezei: „Intr-a **haosului cîmpuri**..." (O. IV., 147). Se alătură alte metafore care se înlănțuie în rețeaua unui cîmp metaforic. Cercul primește imaginea unor **lanuri albastre**, a căror substanță o formulează stelele: „Și cerul **lan albastru sădit cu grîu de stele**" (O. V., 258).

Intră în aceeași serie de metafore perceperea concretă, plastică a veșniciei: „Au nu știi tu ce sîntem? Copii nimicniciei / Nefericiri zvîrlie în **brazdele veciei**" (O. V., 513). In **brazdele veciei** se pot **a**runca, printr-un gest omenesc foarte obișnuit („Tu care-n cîmpii de chaos **semeni** stele..." (O. IV., 147) **semințele** lumilor" universului. (I Negoițescu, în **Poezia lui Eminescu**, Buc. EPL. 1968, p. 26. trimite în legătură cu această metaforă, spre concepția lui Paracelsus, „... a „semăna" stele înseamnă a avea despre cosmos o concepție a lui Paracelsus-**Liber meteorum** — pentru care astrele erau „fructele" firmamentului elementului de foc".) Gestul este săvîrșit într-o viziune mitologică, de Zamolxe, zeul dacilor: „Invață-mă dar vorbe de care **tu** să tremuri / **Sămănător** de stele și-ncepător de vremuri" (O. V., 470). Seria de metafore se completează prin perceperea între aceleași coordonate a genezei: „Atunci mișcînd o chaos de viață primul colț / Deasupră-i de-ndoiră a cerurilor bolți" (O. V., 411), și a stingerii cosmice: „Ca și **frunzele de toamnă** toate stelele-au pierit" (O. I., 133).

Intrînd în sinonimie cu **cîmpie**, **plai**, cu rezonanțe poetice deosebite, plasticizează imaginea spațiului cosmic: „Și sufletul liber, privirea asfințită / Și-o-nalță pe stelnicul, marele **plai**" (O. V., 149).

Printr-un gest cosmic, din perspective cosmice, cu o forță și în ipostază satanică, poetul ar provoca, la moartea iubitei, o catastrofă cosmică: „Cînd ai muri, iubito, căci contra morței n-are / Nici Dumnezeu putere, atuncea cu amar / Aș stinge în grămadă sistemele solare / Și-n ăst mormînt te-aș pune ca pe-un mărgăritar." (O. IV. 322), iar spațiul cosmic, redevenit „haos fără stele", primește o imagine terestră concretă, aceea a deșertului: „Iar eu, eu singuratec în lumea cea pustie / In chaos fără stele și fără de nimic, / M-aș arunca — un demon — să cad o vecinicie, / De-a pururea și singur **deșertul** să-l despic —" (O.IV..322).

Termenul care metamorfozează, îmbinînd sensul propriu cu cel figurat, stă aici în legătură cu o stare sufletească deosebită.

„Depresiunea geografică (G. Călinescu, **Op. cit.** vol. V, p. 152), este forma de reprezentare a haosului, din noaptea căruia va ieși lumina. Metaforele se construiesc, în consecință, pe baza substantivului **vale** (care trimite spre **goluri**, **adîncuri**): „Și din **a chaosului văi**. / jur împrejur de sine, / Vedea, ca-n ziua cea de-ntîi, / Cum izvorau lumine;" (O. I., 176). Din „sure văi de chaos" vin la lumină, în **Scrisoarea I**, lumile care vor popula universul: „De atunci și pînă astăzi colonii de lumi pierdute / Vin din sure **văi de chaos** pe cărări necunoscute" (O. I., 132). Dar chiar spațiul cosmic, spațiul universului creat, este structurat la fel, termenul care metaforizează este, în **Povestea magului călător în stele**, un element popular, cu o sonoritate deosebită: „Vezi tu, zice umbra, pe-a hăului vale: Pămîntul cu munții ce fumegă stins," (O. IV., 167).

Dumitru Irimia

CRITICUL EMINESCU

(Urmare din pag. 7-a)

adevărul comunicării. Acești autori „au de spus ceva adevărat, ba chiar un trist adevăr" (C. de I. nr. 24/1877). Pentru aceleași calități, pentru senzația de autenticitate care pune în cauză, am spune azi, condiția existenței omului, este privit cu înțelegere și simpatie sinceră Gogol. Scriitorul rus nu idealizează și nu transformă realitățile triste în picanterii agreabile: „relele aplecări, spre a nu le numi altfel, sînt arătate în plina lor înjosire, fără farmecul frazei care să le facă picante". Este aici o atitudine critică depășind limitele realismului clasic, sugerînd o intuiție artistică încă neobișnuită atunci. E vorba de filonul adevărurilor umane adînci, care se impun dincolo de textul propriu-zis, învăluind arderi mocnite, gînduri nemărturisite, tendințe sufletești neexplorate și nerealizate. Aceste preferințe ale criticului sînt exprimate în limbajul critic al epocii, fără nuanțările pe care evoluția ulterioară a curentelor literare și estetice avea să-l perfecționeze. Dincolo de noțiunile de *caractere*, *adevăr al vieții*, de realitate, *simțăminte* nobile ș.a., Eminescu nu avea la îndemînă un vocabular critic de natură să-i înlesnească expresia receptivității sale mult evoluate în contextul epocii. Dar antenele sale de artist îl conduc ferm spre aprecieri exacte. Că nu poate fi vorba de o oglindire aidoma a vieții în artă, în concepția criticului de la „Curierul de Iassi", se deduce și din respingerea a ceea ce numim azi *naturalism*: „Pentru d-zeu! Nu tot ce e natural e frumos. Aceasta trebuie să fie regula de aur a tuturor artiștilor, fie ei poeți, fie pictori, fie muzicanți, fie actori ... nu credem că reprezentarea crudă a slăbiciunilor trupești este menirea artei ..." (C. de I, nr. 139/1876).

Că Eminescu depășește canoanele esteticii clasice se deduce și din neaderența sa, oarecum singulară, față de creația lui Corneille și Racine, autori care *imită* tragediile antice, dezvoltînd un patos convențional. In același timp, preferința sa nu îmbrățișează în întregime nici opera lui Schiller, pentru lipsa de specific a subiectelor tratate de acesta.

In fine, e dificil de cuprins într-un singur articol, principalele idei literare ale poetului, care, consecvent cu el însuși, nu ține seama de rigorile unor anume curente sau modalități artistice. Vom mai reține totuși, dintr-o definiție a operei de artă care, formulată anterior în „Curierul de Iassi", e reluată în termeni aproape identici în „Timpul" noțiunea de *structură*, armonie închegată a creației: „O piesă de teatru e estetic este un întreg ca și un tablou sau o simfonie. Fie tabloul cît de frumos, dacă o figură din el va fi caricată, impresia totală se nimicește: fie simfonia cît de frumos executată, dacă în mijlocul execuției un străin ar pune instrumentul la gură și-ar începe a fîrîi fără înteles, impresia simfoniei întregi se șterge într-o clipă". Interrelațiile elementelor ce alcătuiesc întregul (în termeni moderni: *structura*) sînt intim conjugate, determinînd semnificația de ansamblu.

Opera de artă se adresează, însă, publicului. Eminescu subliniază sensul formativ al literaturii și artei, în spiritul unui iluminism adecvat dezvoltării culturii naționale: „Nu este destul să cultivăm frumoasele arte ... noi credem că datoria fiecărui român cu simțăminte românești este de a căuta mijlocul să răspîndească frumoasele arte în popor, să facă să se înrădăcineze în deprinderile lui, astfel încît să fie o parte integrantă în educațiunea lui" (C. de I. nr. 1/1877). Departe de orice intenție vulgarizatoare, însă, criticul Eminescu nu înțelege nici un moment să abdice de la specificitatea estetică. De aceea, cu un alt prilej, el completează această idee importantă: „Nu zic și încă *cu tot dinadinsul nu voi să zic* ca el (autorul) să coboare pînă la publicul lui... Această manoperă minunată *de-a ridica pe public la sine* și de a-i fi cu toate acestea înțeles în toate de el au priceput-o într-adevăr prea puțini" (subl. ns.). Critica eminesciană, ale cărei jaloane le-am schițat numai în rîndurile de față, cunoaște dezvoltări în domeniul, mai vast, al filozofiei culturii. Studiul atent din acest unghi al ideilor sale ne poate oferi, sîntem convinși, perspective noi în interpretarea peisajului culturii noastre din a doua jumătate a secolului trecut.

DISOCIAŢII DE ESTETICĂ

Definirea obiectului esteticii prin circumscrierea problematicii sale specifice, privită istoric, ridică cu necesitate o altă problemă fundamentală a disciplinei, amplu şi controversat dezbătută în lucrările de specialitate, anume, precizarea metodelor şi procedeelor adecvate de cercetare a principiilor şi normelor estetice. Valoarea cuceririlor proprii care conferă soliditate şi contur de autonomie ştiinţei estetice, sînt profund afectate de consistenţa metodelor de studiere a materialului dat, de eficienţa practică a metodologiei sale de investigare. „Adevărul — spunea Marx — nu include numai rezultatul, ci calea care duce spre el. Cercetarea adevărului trebuie să fie ea însăşi adevărată şi adevărata cercetare este adevărul în desfăşurare, ale cărui verigi împrăştiate se înlănţuie în rezultat" (Marx — Engels, Opere vol. I, Buc, 1967, p. 8).

Dependent de surse ontologice, care se referă atît la extinderea ariei de răspîndire a esteticului la niveluri şi în registre diferite, cît şi la sporirea complexităţii creaţiilor artistice, sistemul de metode estetice, fără a ignora subiectivitatea diverşilor cercetători, a urmat îndeaproape succesiunea etapelor parcurse de procesul general al cristalizării obiectului estetic.

Sfera metodelor de cercetare estetică este extrem de vastă, cu un transfer metodologic foarte variat, supus unor modernizări substanţiale. Începem cu o problemă de importanţă principială, obiect a numeroase dispute şi dileme, şi anume: este estetica o ştiinţă prin excelenţă *deductivă* sau una *inductivă*? Îşi fundamentează ea adevărurile servindu-se de metode bazate pe deducţie sau numai pe inducţie? Pentru a se răspunde la astfel de întrebări nu este mulţumitoare numai o tratare logică a feluritelor metode de cercetare estetică, ci va trebui efectuată o incursiune pe plan istoric, deoarece rădăcinile metodologiei estetice se depărtează în timp pînă la originile preocupărilor estetice.

Concepînd frumosul ca esenţă ideală ce transcede lumea reală, purificată de orice atingere cu lumea sensibilului vremelnic şi imperfect, *Platon* indică intuiţia intelectuală, contemplaţia intuitivă ca metodă estetică cu ajutorul căreia ne putem apropia de frumuseţea supremă — ideea de prototip al frumosului. Platon nu face apel la mijloacele sensibilului în descifrarea naturii frumosului, deoarece sensibilul, ca imitaţie a formelor externe, îndepărtează, după părerea sa cu încă un grad arta de realitate, astfel că ea devine o imitare a imitaţiei, o copie a copiei. *Poetica* lui Aristotel (întregită cu ideile despre artă cuprinse în *Politica* şi *Retorica*) aduce o perspectivă mai cuprinzătoare în cercetarea estetică, deoarece se foloseşte de o metodologie ce se sprijină în efectuarea teoretizărilor pe studierea experienţei artistice a timpului, îndeosebi pe prelucrarea bogatului material furnizat de epopeea şi tragedia antică. Grandiosul său sistem de legi, categorii, principii şi norme estetice, a cărui rază de acţiune şi durabilitate în timp s-a dovedit dintre cele mai trainice, a fost elaborat cu ajutorul unei metodologii ce se caracterizează printr-o îmbinare armonioasă a elementelor inductive şi a celor deductive, a analizei şi sintezei, inseparabil prezente de altfel în orice act de cunoaştere umană. „Metode fundamentale cum ar fi inducţia şi deducţia, analiza, sinteza şi comparaţia sînt comune tuturor tipurilor de cunoaştere sistematică" (René Wellek, Austin Warren *Teoria literaturii*, Ed. pentru literatură universală, Bucureşti, 1968, p. 39).

Estetica aristotelică, ca şi multe alte concepţii estetice de mai tîrziu (Boileau, Kant, Hegel, Taine ş. a.), este puternic orientată spre descoperirea unor norme intrinsece procesului de creaţie şi receptare a operei de artă, ceea ce-i conferă un accentuat caracter normativ. Preocuparea pentru stabilirea normelor artistice a făcut ca vreme îndelungată locul central al schimbului de opinii asupra metodologiei estetice să fie reţinut de controversatele dispute dintre adepţii metodei descriptive în ştiinţa despre artă şi estetică şi partizanii principiilor normative, cu ambiţia mărturisită de a preciza dacă estetica e ştiinţa a ceea ce este sau a ceea ce trebuie să fie arta şi frumosul.

Se ştie că, pe lîngă valoarea lor teoretică, legile, categoriile, noţiunile şi normele estetice au o însemnată funcţie metodologică, funcţie ce a suscitat şi mai suscită încă discuţii, fiind vehement respinsă de anumiţi creatori şi teoreticieni, dar şi hotărît susţinută de alţii. Aspectul normativ al esteticii, nu atît sub raport tehnic, unde lucrările se supun altor necesităţi, ci sub raport valoric, decurge din capacitatea ştiinţei estetice de a generaliza, de a descoperi legi specifice atitudinii estetice, de a arăta „ce este în general frumosul şi cum s-a înfăţişat el pe sine în ceea ce există, adică în operele de artă" (Hegel, *Prelegeri de estetică*, traducere de D. D. Roşca, p. 24). Aceste legi se verifică ca atare, numai în măsura în care ele oferă o explicaţie ştiinţifică asupra raporturilor estetice, o perspectivă a evoluţiei lor, pe baza teoretizării experienţei anterioare. Anumite spirite cu o gîndire statică, predispuse spre unilateralizarea adevărurilor, au investit normele estetice cu atribuţia de a prescrie modalităţile concrete de realizare a operei de artă, de manifestare a atitudinii estetice, uzînd de ideea de autoritate pentru a da putere de circulaţie unui cod de reguli şi dogme arbitrar stabilite, ceea ce a creat o reacţie de neîncredere şi chiar de respingere a oricăror norme estetice. Experienţa artistică arată, însă, că estetica are în acelaşi timp un caracter explicativ, descriptiv, de disciplină analitică consonantă cu dezvoltarea artei, dar şi unul normativ intrinsec, sesizabil în unitatea inerentă a fenomenului artistic, rezultat din operaţia integratoare care pune în evidenţă congruenţa faptului estetic. Menirea esteticii, lucru subliniat în repetate rînduri de gînditori de prestigiu, nu este aceea de a prescrie percepte pentru dezvoltarea artei, de a *cere* ca normele ei să fie peste tot aplicate riguros, ci de a recomanda valorile autentice prin cunoaştere şi preferinţă. „Estetica ştiinţifică — spunea Plehanov — nu stabileşte legi pentru artă. Ea se străduieşte numai, cu modestie, să înţeleagă acele legi după care se desfăşoară dezvoltarea istorică a artei" (*Scrisori fără adresă*, Buc., 1957, p. 147).

Cercetările estetice moderne cunosc o lărgire a registrului metodologic, este frecventă căutarea unor noi mijloace de investigare estetică, proprii sau cu aplicabilitate şi la alte discipline, în scopul efectuării unui examen complet şi nuanţat al fenomenelor estetice. Sub impulsul realizărilor obţinute de psihologie, *Fechner* pune bazele esteticii experimentale cu caracter analitic (Estetica experimentală, Leipzig, 1871), ale cărei manifestări sînt destul de răspîndite şi în zilele noastre. Printre contribuţiile cele mai valoroase ale esteticii experimentale se înscriu realizările din acest domeniu ale esteticii americane, datorită cercetărilor laborioase întreprinse de *Thomas Munro* („Toward science în aesthetics", 1956) şi alţi esteticieni de prestigiu.

„Estetica actuală — oscilînd între o metodă sociologică de un relativism extrem, o analiză psihologică adesea foarte subiectivistă şi o tendinţă metafizică pentru care dogmatismul este o tentaţie constantă, trebuie să se îndrepte în mod hotărît spre o concepţie obiectivă şi experimentală. Adevărata metodă a esteticii, ca a oricărei ştiinţe, nu trebuie să fie normativă, ci trebuie să fie pozitivă" (Denis Huisman, *L'esthètique*, Paris, P.U.F., 1963, p. 119).

Metoda psihologică în estetică cunoaşte, după Fechner, noi direcţii de dezvoltare. Cum observă Mircea Florian (*Metafizică şi Artă*, 1945), două au fost motivele care au polarizat liniile ei de evoluţie: pe de o parte empatia, intropatia şi simbolismul simpatetic, cultivate, cu deosebiri de accent şi viziune, de Lipss, Volkelt, Gross, iar pe de altă parte tendinţele spre afectivitate în care se acordă o importanţă centrală sentimentului. Doctrina psihanalitică întemeiată de S. Freud şi-a găsit numeroşi susţinători în psihologie, filozofie, sociologie, etică, estetică ş.a. Punînd accentul pe determinările inconştiente ale inspiraţiei, pe identitatea dintre vis, reverie şi creaţia artistică, metoda psihanalitică înfăţişează esteticul ca rezultat al proceselor de sublimare şi reprimare a unor stări sufleteşti refulate arbitrar interzise de societate. Fiind preocupate cu precădere de efectele pe care le are esteticul asupra structurii psihice al răsunetului său subiectiv, metodele psihologice cu evidente contribuţii la elucidarea mecanismului psihologic de însuşire a emoţiilor estetice, singularizate, necorelate cu metodele care luminează aspectele de ansamblu ale unui fenomen atît de complex, nu pot asigura suportul metodologic necesar pentru estetica contemporană.

Fără a stărui asupra altor metode folosite de cercetarea estetică, cum ar fi metoda comparativă, metoda influenţelor de la operă la artist, metoda tipologic descriptivă, metoda sociologică sau unele combinaţii ale lor ca: metoda sociologic-genetică, psihologic-genetică etc., se cuvine să acordăm un spaţiu ceva mai mare metodei fenomenologice, bine consolidată în prezent. Fundamentată de Husserl la începutul secolului nostru şi dezvoltată de Scheler, fenomenologia devine în scurtă vreme una dintre orientările filozofice idealiste cele mai influente, găsindu-şi adepţi în multe alte domenii. In estetică, ea a fost şi este aplicată de către esteticieni ca: Geiger, Conrad, Ingarden, Merleau-Ponty, Mikel Dufrenne şi, parţial, de Sartre. Filozofic, fenomenologia analizează conştiinţa pură şi intenţionalitatea ei; pe plan estetic, ea urmăreşte descifrarea sensului obiectelor ideale, aşa cum se prezintă ele intuiţiei pure. Dualitatea stabilită între obiectul real din natură şi obiectul ideal, intenţional, aflat în conştiinţă, în trăit, are scopul de a circumscrie domeniul investigat, adică de a-l reduce la existenţialitatea ideală, la lumea fenomenală. Dar, tocmai aici apare paradoxul fenomenologiei: ea acceptă intuiţia, intenţionalul, ca existenţă ideală, fără nici o contingenţă cu realul şi independent de conştiinţă, însă propune intuiţia ca obiect al descrierii fenomenologice, deoarece esenţa se metamorfozează în intuiţie, astfel că studierea ei obligă la cunoaşterea esenţei conştiinţei. Această contradicţie de fond a metodei fenomenologice se răsfrînge cu şi mai multă pregnanţă în cercetarea creaţiei artistice (teatru, muzică, pictură etc.), în teoria artei şi estetică. Desprinzînd arta din coordonatele sale temporale şi istorice, metoda fenomenologică nu este preocupată să explice opera de artă în concretetea ei, să-i cunoască structura interioară şi multiplele legături cu lumea din afară, ci caută să descifreze doar esenţa lor ideală, să cunoască structurile ideale ale diferitelor modalităţi artistice, sustrase din contextul lor practic şi chiar teoretic. Unicitatea şi originalitatea operei de artă sînt socotite ca impedimente în calea descrierii şi teoretizării artei, un motiv de reîntoarcere la idealitatea ei estetică, la intenţionalitatea artei luată ca un *dat*. In realitate, aşa cum observa M. Ralea, „nu este posibilă izolarea totală, absolută, a autonomiei estetice, a fenomenului estetic de celelalte fenomene, morale şi sociale, ci este vorba de o anumită intenţionalitate, de o anumită tendinţă de a dezvolta pe cît mai mult posibil simţul artistic" (Curs de estetică, Buc. 1942—43, p. 199). Prin ocolirea studiului raporturilor dintre ceea ce semnifică arta ca reflectare specifică a lumii şi realitate, prin introducerea termenilor de exclusivitate între ideal şi real, metoda fenomenologică, cu toate realizările aduse, a atras deseori arta şi cercetarea estetică spre zonele iraţionalismului, spre separarea rigidă a factorilor de valoare, de formele lor de esenţializare. Fenomenologia a netezit, în mare măsură, drumul către concepţiile şi metodele existenţialiste, furnizînd numeroase elemente din care s-a constituit teoria despre absurditatea existenţei umane, în jurul căreia gravitează întregul sistem teoretic şi metodologic existenţialist.

In epoca noastră, strînsele relaţii dintre estetică şi alte discipline ştiinţifice au drept consecinţă un amplu transfer problematic şi metodologic, o susţinută înnoire metodologică. In cadrul procesului general de matematizare a ştiinţelor, pe calea împrumutului de metode, se încearcă folosirea unor procedee matematice şi în studierea operei de artă, care, evident, vin să ajute analiza estetică, calitativă, nu s-o înlocuiască. Pentru cercetarea textelor artistice s-a recurs la mijloacele logicii matematice; se mai folosesc ca metode de investigare, cu efecte pe plan estetic, analiza contextuală, stilistica structurală, prosodia matematică, analiza informaţională: se fac încercări de a include şi analiza informaţională; se fac metode etc. Şi, cu toate că aceste metode se află abia la început, pot fi luate în consideraţie unele din rezultatele obţinute cu ajutorul lor, cum ar fi acelea ale metodei informaţionale şi informaţional-cibernetice privind studiul percepţiei estetice, al particularităţilor stilistice, al modalităţilor poetice etc. Unele succese au fost înregistrate prin utilizarea metodelor structuraliste, cu ajutorul cărora au fost descrise şi evaluate cantitativ anumite raporturi, pe care estetica, ca orice ştiinţă, caută să le stabilească între fenomenele pe care le studiază. Fără îndoială, progresul tehnico-ştiinţific se va resimţi tot mai mult în metodologia estetică, punînd la dispoziţia esteticianului metode moderne de cercetare; cunoaşterea şi însuşirea acestor noi metode de investigare trebuie făcută însă cu grijă, cu spirit critic şi discernămînt, pentru a evita excesele în aplicarea lor.

Metodologia esteticii marxiste se formează în cadrul general al materialismului istoric, baza teoretico-metodologică a tuturor ştiinţelor sociale particulare, ca o concretizare a principiilor sale generale, în funcţie de specificul obiectului esteticii. O importanţă deosebită are în acest sens cunoaşterea teoriei marxist-leniniste a reflectării, a legilor dezvoltării conştiinţei sociale, caracterul ei de reflectare în raport cu existenţa socială, rolul său activ etc. In stabilirea metodologiei sale, estetica marxistă ţine seama de toate contribuţiile valoroase ale esteticii materialiste, de rezultatele pozitive obţinute de cercetările nemarxiste, care în anumite probleme particulare au descoperit procedee şi tehnici de investigare ce pot fi incluse în aparatura ştiinţifică actuală. Chiar unele opinii de mai largă circulaţie, care se interferează cu principiile esteticii marxiste, necesită a fi examinate cu grijă şi preluat ceea ce aduc ele nou, suplimentar. Totodată, cercetarea estetică marxistă este receptivă la metodele moderne pe care contactul cu celelalte discipline ştiinţifice îl pune la dispoziţia investigaţiilor estetice contemporane. Orice metodă care ajută la reliefarea aspectelor cu caracter estetic conţinute în opera de artă sau din afara ei este legitimă şi necesară, orice procedee care contribuie la descoperirea adevărului sînt demne de a figura în ansamblul metodologiei estetice marxiste, fără ca prin aceasta ea să devină un conglomerat amorf, o sumă a ceea ce s-a realizat pînă acum, întrucît reprezintă o sinteză superioară pe baza unui orizont filozofic nou. Prin aceasta, dilema dacă metodologia esteticii este totală, integrală sau parţială, ar rămîne fără obiect, alunecările spre exclusivism, în orice direcţie, ar fi mai puţin posibile, iar opţiunile pentru o metodă sau alta s-ar face cu mai multă rezervă. Principiile generale ale filozofiei materialismului dialectic şi istoric oferă o înţelegere de ansamblu, ştiinţifică, asupra fenomenului artistic şi atitudinii estetice, dar lasă totodată loc pentru înmulţirea unghiurilor de perspectivă sub care poate fi analizat fenomenul estetic, prin înţelegerea şi perfecţionarea necontenită a metodologiei esteticii marxiste.

Fiind o disciplină ce studiază fenomene sociale dependente de structurile de clasă, estetica este o ştiinţă cu un pronunţat caracter militant, caracter ce rezultă din întreaga sa orientare, aducîndu-şi contribuţia specifică, alături de celelalte discipline sociale, la înfruntările ideologice din lumea contemporană.

Gh. Straia

diorama

„Rencontres architecturales francaises" se intitulează expoziţia itinerar organizată prin grija ministerului de externe francez şi care circulă în ţara noastră. Aflată în prezent la Iaşi, în holul Palatului Culturii, expoziţia ne oferă prilejul de a parcurge etapele de dezvoltare ale arhitecturii franceze şi ne familiarizează cu principalele monumente arhitectonice.

★

Problema cercetării ştiinţifice continuă a fi dezbătută sub toate aspectele în publicaţiile europene. „Le Figaro littéraire" consideră că problema oferă trei aspecte fundamentale: ce trebuie să fie cercetarea ştiinţifică într-o ţară modernă, ce trebuie să însemne ea în viaţa şi cariera unui om de ştiinţă şi sprijinul pe care trebuie să-l dea industriei, adică politica de rentabilizare.

Drept răspuns criticilor aduse şi pentru a fi mai bine înţeleşi, cercetătorii francezi au iniţiat aşa-zisa operaţie a „uşilor deschise". La rîndul lor, oamenii de ştiinţă englezi au lansat o campanie de popularizare a rezultatelor obţinute de către cercetare, considerînd-o mai eficace decît invitaţia către public de a vizita laboratoarele.

aniversări

INTERNAŢIONALA a II-a

Cînd în anul 1876, Internaţionala I-a se autodizolva, după ce îşi îndeplinise misiunea istorică, mişcarea muncitorească internaţională a continuat să se dezvolte, preluînd idealurile nobile pentru care luptase prima Asociaţie Internaţională a muncitorilor. Internaţionala I-a—aşa cum arăta V. I. Lenin —, deschisese „o epocă de dezvoltare incomparabil mai puternică a mişcării muncitoreşti în toate ţările... epocă în care s-au constituit partide muncitoreşti socialiste de masă în cadrul fiecărui stat naţional". O expresie a maturizării mişcării muncitoreşti internaţionale, a constituit-o crearea celei de a doua Internaţionale a muncitorilor, care a preluat şi a încercat să ducă mai departe sarcinile îndrumării tinerei mişcări muncitoreşti internaţionale. Deschizînd congresul de constituire a Internaţionalei a II-a, la Paris, la 14 iulie 1889, bătrînul militant revoluţionar Wilhelm Leibknecht arăta: „Internaţionala nu e moartă. Ea s-a transformat în puternicele mişcări muncitoreşti ce le vedem în fiecare ţară şi continuă să trăiască ele. Acest congres este în opera Asociaţiei internaţionale a muncitorilor".

Internaţionala a II-a şi-a desfăşurat activitatea pînă în anul 1895, sub directa îndrumare a lui Fr. Engels şi a avut toate trăsăturile unei organizaţii internaţionale proletare, marxiste. In această perioadă, prin întreaga sa activitate, Internaţionala a II-a a contribuit la răspîndirea marxismului, la strîngerea forţelor clasei muncitoare internaţionale, la stabilirea de legături între mişcările muncitoreşti şi partidele de clasă ale proletarilor din toată lumea. După moartea lui Fr. Engels, în conducerea Internaţionalei a II-a au început să-şi facă loc adepţii unor teorii oportuniste, revizioniste, străine marxismului (ca Bernstein, Kautsky şi alţii). Influenţa negativă a acestora s-a dovedit mai tîrziu a fi deosebit de puternică şi a împins organizaţia internaţională a muncitorilor la destrămare.

Mişcarea muncitorească din ţara noastră a păstrat legături permanente cu Internaţionala a II-a. O delegaţie de socialişti români, printre care s-a aflat dr. Voinov şi Emil Racoviţă, au participat chiar la congresul de constituire al Internaţionalei de la Paris. Lucrările congresului, precum şi hotărîrea privind sărbătorirea zilei de 1 Mai de către muncitorii din întreaga lume, în semn de solidaritate de clasă, au fost adoptate şi popularizate apoi în ţară. In anul următor, 1890, pentru prima dată în ţara noastră, ziua de 1 Mai a fost sărbătorită de către muncitori.

Pînă la crearea P.S.D.M.R., delegaţi socialişti români ca C. Mille, D. Ţăranu şi alţii au participat la congresul al II-lea al Internaţionalei de la Bruxelles. Delegaţiei române îi revine meritul de a fi adus pentru prima oară în discuţia forului internaţional, problema ţărănească, problema muncitorilor agricoli.

Legăturile cu Internaţionala a II-a, corespondenţa şi raporturile directe dintre unii fruntaşi ai partidului cu Fr. Engels, au contribuit la clarificarea ideologică a mişcării noastre socialiste, la intensificarea răspîndirii marxismului, la maturizarea politică a muncitorilor.

Printre cele mai importante probleme dezbătute de Internaţională în anii de la începutul secolului al XX-lea, s-a aflat problema războiului imperialist care ameninţa liniştea şi pacea popoarelor.

Merită subliniată poziţia socialiştilor români care, în ciuda condiţiilor grele, nu au abandonat lupta împotriva războiului imperialist. Chiar la congresul de la Stuttgart, delegatul socialist român a votat rezoluţia împotriva războiului, pe care apoi au popularizat-o în rîndul muncitorilor din ţară. Socialiştii români au un merit deosebit în convocarea conferinţei socialiste internaţionale de la Zimmerwald, în care s-a pus cu tărie problema mobilizării la luptă în vederea regrupării forţelor de stînga pentru continuarea luptei împotriva războiului.

Internaţionala a II-a, creată în anul 1889, a încetat de fapt să mai existe în anul 1914, chiar dacă ulterior s-au mai înregistrat încercări de a o reorganiza.

Georgeta Tudoran

ISTORIE ÎN IMAGINI

Pecetea lui Ştefan cel Mare

SEMNELE SOCIALULUI

In stabilirea specificului domeniului unei ştiinţe, identificarea semnelor definitorii pentru cîmpul de investigare, ocupă un loc central în epistemologia ştiinţei respective.

Studiile sociologice actuale din ţara noastră acordă încă insuficientă atenţie semnelor socialului; fie din considerentul că cercetarea semnelor ar constitui o pseudoproblemă, fie că acest obiectiv nu s-ar înscrie în cadrele teoretice ale unei epistemologii marxiste. Din aceste motive considerăm necesar ca înainte de a ne referi în mod concret la semnele socialului să deschidem o paranteză cu privire la importanţa şi semnificaţia metodologică a teoriei semnelor în general şi a semnelor socialului în mod deosebit.

Nu este cazul să facem consideraţii ample asupra dezbaterilor filozofice cu privire la valoarea semnelor. Am dori totuşi să subliniem că studiile filozofice contemporane cu cea mai largă circulaţie acordă o importanţă majoră teoriei semnelor.

In prezent, în literatura filozofică, este viu dezbătută lucrarea filozofului Michel Foucault „Les mots et les choses", apărută în 1966, la Paris. Lucrarea este continuarea unor studii menite să elaboreze o istorie a culturii occidentale. Considerat de către criticul Maurice Cranston o figură centrală a „noului val" în literatura filozofică, Foucault împleteşte în concepţia sa cele mai diverse influenţe: de la unele mai vechi ca istoriografia cambridgiană, filozofia clasică germană, Wietzsche, M. Mauss, la cele mai recente produse teoretice ale spiritului teoretic marxist şi nemarxist cum ar fi Claude Lévi-Strauss, Jean-Paul Sartre, Louis Althusser etc.

Foucault încearcă să întemeieze o arheologie a cunoaşterii, stabilind pentru fiecare etapă sau vîrstă din istoria culturii o episternă specifică, adică o anumită dispoziţie epistemologică caracteristică cunoaşterii din epoca respectivă. Preocuparea centrală este studiul „vîrstei clasice" perioada cuprinzînd sec. XVII şi XVIII. Concluzia la care ajunge Foucault este aceea a existenţei unei rupturi, a unei descontinuităţi evidente între diferitele episteme. Aceasta face, ca, aşa cum relevă pe bună dreptate filozoful Verley, să nu existe legătură între ordinea sincronică şi ordinea diacronică a structurilor epistemologice. Ceea ce este deosebit de important este faptul că, pentru definirea fiecărei episteme, Foucault porneşte de la o serie de coordonate fundamentale ale cunoaşterii şi între ele semnele ocupă o poziţie centrală.

Atît relaţiile dintre diferitele episteme cît şi problemele epistemologice ca atare sînt tratate sub diferite aspecte. Aşa, de pildă în cartea sa „Folie et déraison", Foucault pune accentul pe deosebire, în timp ce în „Les motes et les choses", accentul cade pe similitudine. Dar nici deosebirea nici similitudinea nu se pot lipsi de teoria semnelor care dau cheia înţelegerii oricărei episteme. Din acest punct de vedere ordinea epistemologică, caracteristică diferitelor vîrste, implică o mathesis, adică o ştiinţă universală a ordinii pe planul cunoaşterii, care uneori se destramă, favorizînd între altele apariţia antropologiei filozofice, o taxonomie şi o teorie a genezei, care este subordonată în întregime taxonomiei.

In filozofia marxistă problema semnelor şi a valorii lor epistemologice a fost tratată chiar de către intemeietorii marxismului. Cu toate acestea în literatura marxistă există uneori o reţinere în faţa abordării unei asemenea probleme. Precauţia exagerată se pare că provine dintr-o interpretare simplistă, pe care Lenin a făcut-o idealismului fiziologic. Referindu-se la Helmholtz, Lenin aprecia că afirmaţia acestuia după care senzaţiile ar fi simple semne ale realităţii înseamnă un pas spre agnosticism, deoarece semnul nu seamănă cu obiectul care-l desemnează. Critica leninistă era, fără îndoială, justă, dar încercarea întreprinsă de unii filozofi de a extraproba critica leninistă la valoarea gnoseologică a semnelor în general este nefondată. In primul rînd, Lenin se referă la un caz particular, la o teorie concretă şi nu la valoarea semnelor ca atare. In al doilea rînd, teoria lui Helmholtz dădea o interpretare unilaterală semnelor şi critica leninistă se referea tocmai la această interpretare.

In epistemologie semnele pot fi definite după trei variabile: a) după originea legăturii între semn şi obiectul desemnat, b) după tipul legăturii, c) după certitudinea legăturii. Din punctul de vedere al originii legăturii semnul poate fi natural sau convenţional, aşa cum sînt, de exemplu, cuvintele. După tipul legăturii semnul poate să aparţină ansamblului pe care-l desemnează, sau poate fi separat de acest ansamblu. In sfîrşit, din punctul de vedere al certitudinii legăturii, semnul poate fi expresia unui raport atît de constant între el şi obiect încît sîntem siguri de fidelitatea lui sau poate fi expresia unui raport mai puţin constant şi atunci el nu are decît valoare de probabilitate. Astfel, ne dăm uşor seama de justeţea criticii leniniste, întrucît senzaţia ca semn poate să nu semene cu obiectul, dar poate să şi semene.

Ca şi pentru celelalte domenii de investigaţie ştiinţifică semnele au o importanţă specială în sociologie, deoarece ele permit o conturare mai clară a sferei specificului socialului.

Preocuparea pentru determinarea semnelor socialului nu este nouă în sociologie. Orientările sociologiste, în special şcoala durkheimistă, au acordat o atenţie deosebită semnelor socialului. Reprezentanţii şcolii sociologice franceze, concepînd societatea ca o realitate spirituală n-au reuşit să sesizeze esenţa reală a societăţii. Faptul a avut repercusiuni asupra înţelegerii semnelor socialului, ducîndu-i la identificarea semnelor cu criteriul socialului. Se vede încă o dată cum abordarea idealistă şi nedialectică duce la suprapunerea planurilor cercetării societăţii şi la considerarea a ceea ce este exterior, superficial, drept latură profundată a concretului social.

In concepţia marxistă, distincţia dintre semne şi criteriu permite înlăturarea unui alt neajuns al sociologiei nemarxiste şi anume pluralitatea criteriilor socialului. In sociologia durkheimistă se vorbeşte despre o varietate de criterii ale socialului, evidenţiate de distincţia dintre sacru şi profan, normal — patologic, obiectivitate şi constrîngere etc.

Separînd semnele de criteriul socialului, putem analiza semnele în raport nemijlocit cu specificul socialului. Dacă cheia înţelegerii specificului socialului se găseşte în corelaţia dialectică societate — individ, semnele socialului vor reflecta specificul socialului prin manifestarea complexă contradictorie a acestei corelaţii.

Dacă avem în vedere cele trei variabile definitorii ale semnelor pe care le-am expus deja ne vom putea da seama mai uşor că din punct de vedere al originii legăturii semnele socialului trebuie să fie naturale, originei, adică să poarte cu sine întreaga încărcătură a specificului socialului rezultat din corelaţia dialectică societate-individ. In ceea ce priveşte tipul legăturii, semnele socialului vor aparţine ansamblului semnificat — societăţii globale. In sfîrşit, legătura dintre semn şi societate trebuie să fie certă şi nu probabilă, întrucît este vorba de specificul socialului.

Corelaţia dialectică societate-individ din perspectiva raporturilor revelate dintre semn şi obiectul desemnat, se caracterizează printr-o dublă manifestare. Pe de o parte, individul poartă cu sine în personalitatea sa amprenta socialului, se simte legat prin mii de fibre de colectivitatea din care face parte, iar pe de altă parte el se opune societăţii ca individ, raportînd manifestările exterioare ale indivizilor care intră în colectivitate la propria sa personalitate. A descoperi semnele socialului înseamnă, aşadar, a dezvălui acele manifestări esenţiale şi generale care dovedesc identificarea individului cu societatea şi opoziţia individului cu societatea.

După părerea noastră, semnele socialului care satisfac cerinţele expuse sînt puterea şi valoarea. Aceste probleme sînt analizate şi în sociologia nemarxistă, dar au o semnificaţie teoretică specifică sistemului respectiv. Spre exemplu, constrîngerea exterioară despre care vorbeşte orientarea sociologistă exprimă în fond existenţa puterii. La fel, distincţia dintre judecăţile de valoare şi judecăţile existenţiale relevă faptul că valoarea exprimă raporturile sociale. Am dori să subliniem că atît Marx cît şi Lenin au atras atenţia asupra importanţei acestor semne ale socialului, referindu-se direct la valoare şi putere în contexte însă diferite de cele pe care le dezvăluim aici.

Valoarea exprimînd identificarea individului cu societatea şi puterea reflectînd opoziţia dintre individ şi societate sînt prezente în acelaşi timp în forme şi proporţii diferite în orice fenomen social.

I. Natansohn
P. Dumitrescu

CURIER

„Cucerind luna vom pierde pămîntul ?" va fi tema unui interesant simpozion internaţional anunţat pentru luna septembrie la Paris.

Pe marginea acestei iniţiative, Michel Batisse, directorul diviziei resurselor naturale din UNESCO, scrie în ultimul număr al Curierului UNESCO :

„Intr-o perioadă relativ scurtă, omul a persecutat în asemenea hal natura încît e pe cale de a ucide".

Un alt autor citează că, după opinia seismologilor de la Cap Kennedy, „bangul" avioanelor supersonice poate provoca unde seismice în straturile superficiale ale pămîntului şi chiar mici cutremure, aceasta depinzînd de natura rocilor.

★

Semnalăm existenţa în Fondul de manuscrise al Arhivelor Statului din Botoşani (nr. 13) a unor condice de personal de la M-rea Agafton, din perioada 1866—1900 în care pot fi găsite date privitoare la călugăriţele Fevronia, Olimbiada şi Sofia Iurăşcu, surori ale Ralucăi Eminovici. Precum se ştie, mama lui Mihai Eminescu a avut 8 fraţi şi surori dintre care au luat drumul mînăstirii 5, adică trei fete şi doi băieţi.

In condica de calităţi a Agaftonului, înfiinţată în 1874, figurează amănunte biografice şi note calificative privind pe Fevronia Iurăşcu în etate de 62 ani, călugărită în 1828, Sofia în vîrstă de 51 ani şi Olimbiada în vîrstă de 47 ani, ambele călugărite în 1840. Sofia a decedat în 1878, iar Olimbiada a fost avansată în 1888 superioară a mînăstirii.

Deci, toate au trăit la Agafton, acolo unde adesea venea Eminescu şi unde a auzit pentru prima dată basmul lui Călin.

★

La Braşov şi-a depus recent condeiul, pentru totdeauna, profesorul Ion Colan, directorul Muzeului din Scheii Braşovului.

Istoriografia culturii româneşti a cunoscut în el un specialist de mare valoare în problemele şi trecutul centrului cultural românesc al Braşovului, privind îndeosebi perioada de după întemeierea „Casinei române" din Braşov (1835) şi a şcolilor medii române din acest oraş (1850).

Lucrările sale mai vechi, dintre care menţionăm în special monografiile „Ioan Barac" şi „Casina română din Braşov (1835—1935)", sînt de o bogată informaţie asupra unor evenimente şi acţiuni culturale româneşti de epocă şi de o remarcabilă interpretare ştiinţifică a evenimentelor şi acţiunilor de care se ocupă.

Dintre lucrările sale noi, reţinem îndeosebi studiul de o bogată şi în mare parte inedită informaţie despre familia Ioan Bogdan (publicat în „Romanoslavica", XIII. 1966) şi pe cel intitulat „Valeriu Branisce şi Braşovul" (publicat în volumul „Omagiu lui Valeriu Braniişte", 1968), unde ni-l prezintă pe profesorul braşovean Valeriu Braniişte ca „educator şi creator de caractere".

AL. B.

ANDRÉ LWOFF

(In fotografie: prof. André Lwoff (dreapta), întreţinîndu-se cu prof. Mihai Duca, rectorul Institutului de medicină din Iaşi).

André Lwoff, medic microbiolog francez, — de curînd oaspete al ţării şi al oraşului Iaşi — s-a născut la Ainay-le-Château (Allier) în 1902. In 1965, primeşte premiul Nobel pentru fiziologie şi medicină împreună cu compatrioţii săi geneticianul François Jacob (născut la Naney în 1920) şi biochimistul Jacques Monid (născut la Paris în 1910). O laborioasă activitate de cercetare, care a durat 15 ani, l-a dus la clarificarea unor mecanisme din acel domeniu infinitezimal unde se elaborează secretele vieţii — celula vie.

Principalele mecanisme de reglare automată din această microuzină chimică posedă o precizie superioară celei obţinute de om în tehnica modernă. Aici, în acest sens al transmiterii informaţiei la nivel celular, au lucrat şi au gîndit cei trei laureaţi ai premiului Nobel. Ceea ce electroniştii numesc „program" este îndeplinit de cromosoni. Toate acestea erau bănuite, existau multe ipoteze. Cei trei cercetători francezi au depăşit acest stadiu. Se ştie că ei au inventat, cînd a fost necesar, termeni noi care s-au impus ulterior.

La Iaşi, André Lwoff, a conferenţiat în legătură cu tema „Relaţia între enzimele lizozomale şi mecanismul biosintezei virusului poliomielitic apreciată pe baza unor markeri genetici ai poliovirusului". *La începutul expunerii sale, profesorul Lwoff a amintit că a cunoscut pe savanţii români Ioan Cantacuzino, Mihai Ciucă, Ştefan S. Nicolau, primul fiind unul dintre colaboratorii remarcabili ai Institutului Pasteur din Paris.*

In discuţiile ce au urmat expunerii, prof. dr. Mihai Duca rectorul Institutului de Medicină din Iaşi, a relevat unele analogii între bacteriofagi şi factorii de rezistenţă multiplă la antibiotice a unor bacterii Gram-negative, fapte ştiinţifice primite cu interes de către cercetătorul francez.

In cadrul interviului acordat revistei studenţilor medicinişti ieşeni, „Symposion", profesorul Lwoff, referindu-se la relaţiile maestru-discipol, în cercetare, a spus : „Aparent, lucrurile sînt simple sau în orice caz precise : maestrul formează elevi şi elevii devin discipoli. Este capital pentru profesor să aibă colaboratori tineri şi aceştia îl pot ajuta efectiv să rămînă mereu tînăr".

Profesorului André Lwoff i-a fost acordat zilele acestea titlul de Doctor Honoris Causa al Institutului de medicină din Bucureşti.

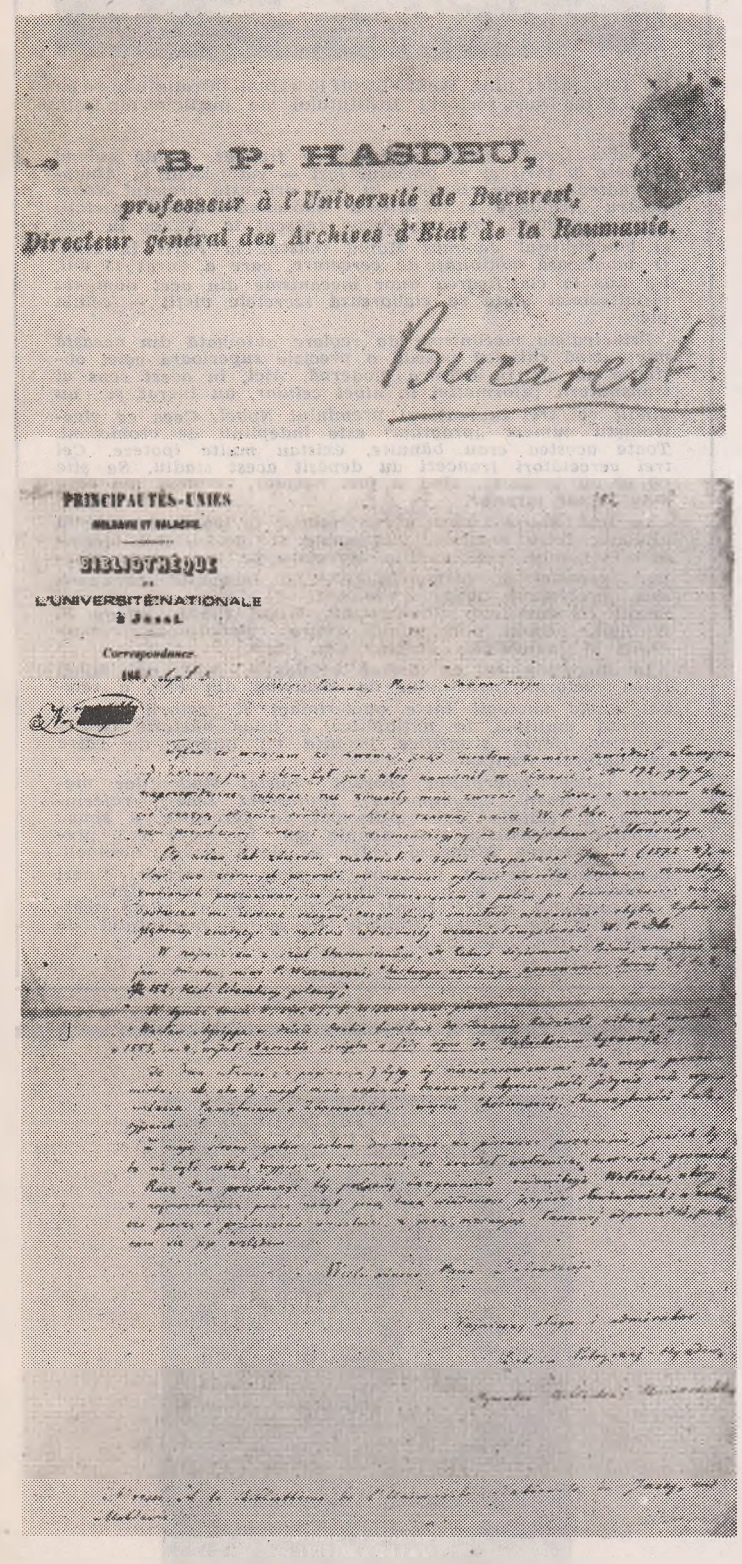
cronica
săptămînal politic, social, cultural
Colegiul de redacţie :
AL. ANDRIESCU, N. BARBU (redactor şef adj.), CONST. CIOPRAGA (director), ION CREANGĂ, AL. DIMA, ILIE GRĂMADĂ, DAN HATMANU, MIRCEA RADU IACOBAN (secretar general de redacţie), GAVRIL ISTRATE, GEORGE LESNEA, P. MILCOMETE, CR. SIMIONESCU, ACHIM STOIA, CORNELIU STURZU, CORNELIU ŞTEFANACHE (redactor şef adj.), NICOLAE ŢATOMIR.
Prezentare grafică
VALER MITRU

CORESPONDENŢE PENTRU „CRONICA"

scrisoare din

CRACOVIA

DOCUMENTE INEDITE HASDEU



Din dorinţa de a aduce noi contribuţii la întocmirea unei biografii (sau cel puţin a unei bibliografii) referitoare la activitatea lui B. P. Hasdeu, reproducem în facsimil şi în traducere, singura scrisoare pe care am găsit-o în bibliotecile din Cracovia, trimisă de filologul român la 3 septembrie 1861 lui Zegota Pauli (1814—1895), etnograf şi istoric, bibliotecar şi conservator al arhivelor familiei Potocki şi custode al Bibliotecii Jagellone. Aprecierea pe care i-a arătat-o B. P. Hasdeu nu a fost gratuită. Inzestrat cu o memorie neobişnuită, Zegota Pauli avea profunde cunoştinţe referitoare la istoria textelor vechi şi devenise cunoscut ca autor al unor remarcabile lucrări dintre care, în scrisoarea de faţă sînt menţionate: „Pamietniki de zycia i sprawy Samuela i Krzysztofa Zborowskich" (Amintiri despre viaţa şi activitatea lui Samuel şi Krzystof Zborowski), Lwów, 1846: „Pamietniki o wyprawie Chocimskiej..." (Amintiri despre expediţia Hotinului...), Kraków, 1853; „Starozytnosci Galicyjskie" (Antichităţile Galiţiene), Lwów, 1840.

Originalul scrisorii a rămas inedit graţie neatenţiei aceluia care a aranjat corespondenţa lui Zegota Pauli. Cartea de vizită oferită de B. P. Hasdeu se află în fondul de manuscrise al Bibliotecii Jagellone, „Korespondencja Zegoty Paulego", nr. 5755, III, t. I, pag. 307, la litera H(asdeu) iar scrisoarea, în vol. II (idem) pag. 102, la litera P(etriceicu).

Mult amabile, binefăcătorule domn [1])

De-abia m-am întors din Lwow, de unde am avut intenţia să vizitez clasica Cracovie, că cineva a şi menţionat (aceasta n.n.) în „Czas" nr. 192 [2]), dacă interese neprevăzute nu m-ar sili să mă reîntorc la Iaşi şi astfel să pierd ocazia de a aduce personal omagiul deosebitei ştiinţe W. P. Dbr. (a onoratului domn binefăcător n.n.) deoarece am avut făgăduită adresa şi o scrisoare de recomandaţie de la d-ul Kajetan Jabonski [3]).

De cţiva ani culeq materiale despre viaţa Domnitorului Iwoni (1572—4) [4]) şi ceea ce am cules deja îmi va permite în fine, să public în curînd, în limba română [5]) şi apoi în franceză, rezultatele cercetărilor făcute... dar îmi lipseşte încă ceva, pentru care îmi iau îndrăzneala să aştept poate numai de la adînca erudiţie şi de toţi ştiuta generozitate W. P.Dbr. (a onoratului domn binefăcător n.n.).

In cea mai rară dintre operele lui Starowolski, De Rebus Sigismundi Primi [6]) se găseşte ca supliment, spune Wiszniewski **„historya krótkiego panowania Iwoni"** (t. 8, pag. 152; Hist. literatury polskiej [7]).

In acest volum 8, pag. 69 d-ul Wiszniewski scrie: „Wacaw Agrippa în opera: Oratio funebris de Ioannis Radziwili vita et morte, 1553, in-4, a publicat: **Narratio scripta a fide digno de Valachorum Tyrannis".**

Aceste două fragmente (cu paginaţia) ar fi de neprețuit pentru tema mea... dar cine ar putea să mă îmbogăţească cu copile acestora dacă nu doar autorul Amintirilor despre Zborowski, despre războiul Chocimului, Antichităţilor Galiţiene...?!

Din partea mea sînt gata să procur, la prima cerere, orice note, extrase, ştiri, din izvoare valahe, turceşti, greceşti.

Binevoiţi a ierta această mîzgăleală poloną a unui valah de origine, care a obţinut prin cea mai anevoioasă muncă o oarecare cunoştinţă a limbilor slave; mai ales vă rog să-mi iertaţi îndrăzneala cu care, aşteptînd amabilul răspuns mă recomand favorii dumneavoastră.

Onoratului domn binefăcător

Cea mai umilă sluqă şi admirator
BOHDAN PETRYCZAJ—HYZDEW
Directorul Bibliotecii Universitare
Adresa: Biblioteca Universităţii Naţionale din Iaşi, în Moldova.

---

1. — „Wielce askawy panie dobrodzieju!"—formulă de exagerată politeţe, folosită mai rar în schimburile epistolare din secolul trecut, fără corespondent direct în limba română.

2. — „Timpul" — ziar informativ şi politic, editat în Cracovia între anii 1848—1934.

3. — Topica frazei este la fel de greoaie şi în original.

4. — Intre anii 1572—1574, ca domn al Moldovei a fost Ioan Vodă. **Szymon Starowolski** a scris pentru prinţul Jan Kazimierz, istoria lui Zygmunt I, la care a adăogat „scurta istorie o domniei prinţului moldovean Iwoni" (Cf. Wiszniewski Michal „Istoria literaturii polone" vol. VIII, Cracovia, 1851, pag. 152). Prinţul moldovean Iwoni (pomenit de Starowolski) este acelaş cu Ioan Vodă despre care se interesa Hasdeu? Faptul că Ioan Vodă nu este menţionat cu numele real poate fi justificat şi prin aceea că istoricul român dorea să capete copia textului de care avea nevoie fără să-i mai explice interlocutorului său că Starowolski a scris greşit numele domnitorului român.

5. — „na jezyku romanskim" — corect „w jezyku rumunskim".

6. — Starowolski Szymon (1588—1656), scriitor, istoric şi publicist. A scris între altele „De Rebus Sigismundi I Poloniarum Regis et Gestis Libri IV". Opera este într-adevăr rară (puţine exemplare au supravieţuit distrugerii ordonată de Sigismund al III-lea, care a considerat că autorul a introdus lucruri „nadzwyczajne" (extraordinare, deosebite).

7. — Wiszniewski Michal (1794—1865). Valoros scriitor şi istoric literar. Din 1830 profesor de istoria universală, istoria literaturii universale şi polone la Universitatea Jagelloną. A scris între altele „Historia literatury polskiej" în 7 volume (1840—1845). In anul 1851 a apărut volumul al 8-lea iar şase ani mai tîrziu volumele 9 şi 10.

8. — Hotin.

George Sanda şi Zbigniew Szuperski

scrisoare din

STOCKHOLM

„HOBBY" PASIUNEA DE A CONSTRUI SINGUR

Suedia este una din cele mai industrializate ţări europene. Marea majoritate a populaţiei locuieşte la oraş, lucrînd în industrie. Numai 9,5% din populaţie se mai ocupă cu agricultura, fapt explicabil prin condiţiile naturale neprielnice. Din această cauză, unele trăsături specifice modului de viaţă urban se manifestă mai pronunţat. Se pot observa în acelaşi timp şi reacţiuni firesti: deplasarea zonelor noi de locuit spre centre exterioare situate într-un cadru mai natural şi plăcerea unei ocupaţii proprii în timpul liber. Desigur, aceasta din urmă nu este o noutate. Grădinăritul, ia domiciliu, albinele, muzica, pictura, filatelia şi [illegible] sînt modalităţi cunoscute şi agreabile de odihnă ac[illegible]

Foarte populară, obişnuinţa unei îndeletniciri în timpul liber se generalizează tot mai mult în marile oraşe, căpătînd noi forme. Lipsa de teren împiedică evident grădinăritul. In schimb, industrializarea crescîndă îşi pune amprenta: produsele sînt tipizate, iar costul mîinii de lucru pentru munci întîmplătoare creşte, ca şi acela al serviciilor la domiciliu oferite de întreprinderi specializate. Au apărut în schimb tot felul de instrumente şi materiale noi, foarte practice, care uşurează mult munca manuală, deschizîndu-i cele mai variate posibilităţi. Termenul „hobby" din limba engleză, însemnînd de fapt pasiune sau îndeletnicire favorită şi cuvîntul „bricoler" din limba franceză, care s-ar putea traduce prin „a şurubărit", au devenit sinonime cu activitatea manuală amuzantă şi creatoare la domiciliu, care rezolvă variate probleme practice, dar uneori, atingînd nivel de artizanat, deschide nebănuite posibilităţi de afirmare a simţului artistic în decorarea locuinţei. Se continuă astfel tradiţiile artei populare. Unele invenţii interesante, fleacuri utile sau jucării atractive, iau naştere cam tot în acest fel.

A apărut o categorie specială de scule de format redus şi cu multiple întrebuinţări, precum şi materiale destinate amatorilor. Numeroase produse de finisaj au fost create ţinînd seamă că nu vor fi mînuite de muncitori calificaţi, ci de persoane lipsite de experienţă. Importanţa economică a acestei noi orientări nu este neglijabilă pentru bugetul familiilor de salariaţi. Ce poate fi mai neplăcut şi mai incomod pentru o locuinţă modestă, decît zugrăvitul obişnuit în culori de apă? Şi totuşi există soluţia mult mai simplă a tapetului adeziv, gata pregătit pentru aplicare. Trebuie doar desprinsă o foiţă protectoare care aderă slab pe faţa din spate. Aceeaşi soluţie permite imitarea furnirului pe obiecte din lemn sau plăci aglomerate. Tot mai multe sisteme de pardoseli şi plăci fonoabsorbante, jaluzele, draperii şi alte elemente simple sînt studiate în acest scop.

Domeniul artistic beneficiază şi el de aceste posibilităţi. Începînd cu pietricele sau sticle diferit colorate pentru realizarea prin lipire a unor tablouri mozaicate şi terminînd cu sisteme ingenioase de decoraţie aplicabile pe faianţă şi pe sticlă, există numeroase posibilităţi, a căror popularitate este în continuă creştere. Sisteme similare de jucării autoconstruite, cu infinite variante, exprimă aceeaşi tendinţă.

In toate cartierele noi de locuinţe care gravitează în jurul vechiului Stockholm şi care formează aşa-numitele orăşele satelit, clădirile se aseamănă în mod necesar, pînă la identificare, ca urmare a cerinţelor producţiei industrializate de construcţii în serie. Cu atît mai mult se evidenţiază însă, chiar de la fereastra fiecărui apartament la care stau suspendate ca într-o vitrină, diferite obiecte decorative, mereu altele: păsări cu puişori, bărcuţe, steluţe, flori. Seara, luminile lămpilor colorate, cu forme tot atît de variate, dau locuinţelor aspect de imense acvarii.

Este aici desigur nu numai nevoia de frumos şi o modă trecătoare, ci şi manifestarea nevoii de a reacţiona împotriva uniformizării crescînde a peisajului urban, de a contracara monotonia şi cenuşiul.

Ing. Radu Adrian

Tiparul: Intreprinderea Poligrafică Iaşi — str. V. Alecsandri, nr. 6

Redacţia şi administraţia: Iaşi — Palatul Culturii — telefoane: 15877—15847