

CRONICA

săptămînal politic - social - cultural • 16 pagini - 1 leu



Omagiu tovarășului Nicolae Ceaușescu — apărut recent la Editura Politică — este o lucrare monumentală care, ca expresie a spiritualității românești, de la muncitori și țărani la poeți, istorici și academicieni, și ca expresie a nenumăratelor mărturii de stimă și admirație venite de peste hotare, față de secretarul general al Partidului Comunist Român, Nicolae Ceaușescu, se definește ca un omagiu pentru partidul care a călit acest spirit al istoriei României, pentru poporul care l-a plămădit și înzestrat cu darurile pământului strămoșesc, pentru patria care îl cinstește și-l urmează cu devotament și speranță, cu convingerea că a dobândit un loc de prestigiu în conștiința de sine însăși și în conștiința lumii.

LA BLAJ

La Blaj, cu 125 de ani în urmă, cei 40.000 de soli ai populației băștinașe de pe cuprinsul Transilvaniei se adunau într-un singur gând, cerându-și drepturile sociale și naționale, exprimându-și dorința de a trăi în pace, pe baza unui statut egalitar, cu minoritățile conlocuitoare.

La Blaj, străvechi oraș românesc, leagăn al renașterii naționale, unde au germinat ideile Școlii Ardelene și au înflorit școala și tipăritura în limba maternă, s-a formulat pentru prima dată cu claritatea gândirii creatoare și cu forța revoluționară a maselor, programul sintetizat în cuvintele înălțătoare: „Vrem să ne unim cu țara!”

La Blaj, pe cimpia simbolic numită a libertății, s-au întâlnit acei bărbați numiți Avram Iancu, Simion Bărnuțiu, George Barițiu, Alexandru Ioan Cuza, Alecu Russo, Gheorghe Șion, Dimitrie Brătianu și alții și care nu erau nici munteni, nici moldoveni, nici ardeleni, ci români. La Blaj, pe Cimpia Libertății s-a aprins flacăra unei revoluții care a trecut din conștiințe pe baricadele luptei și nu au putut-o stinge opresiunile interne sau externe.

La Blaj, astăzi, o țară, stăpînă pe destinele

sale, și-a săbătorit solidaritatea cu înaintașii și și-a manifestat încă o dată integrala adeziune la politica înțeleaptă și responsabilă a Partidului Comunist Român. Ea a fost fericit formulată în cuvîntarea tovarășului Nicolae Ceaușescu care a dat expresie năzuințelor poporului nostru, hotărît să-și aducă contribuția la continua înflorire a patriei: „Acum, la această adunare solemnă, cînd cinstim momente istorice epocale, cea mai înaltă prețuire pe care o putem da înaintașilor noștri, aceluia care s-au jertfit, care și-au dat viața pentru ca poporul nostru să trăiască liber, să-și făurască destinele așa cum dorește, este de a ne lua angajamentul solemn că vom acționa în strînsă unitate, sub conducerea partidului nostru comunist, pentru împlinirea neabătută a programului elaborat de Congresul al X-lea și de Conferința Națională, pentru bunăstarea și fericirea națiunii noastre socialiste, pentru socialism și comunism pe pămîntul României!”

La Blaj, pe Cimpia Libertății, în țara libertății, prin glasul secretarului general al partidului, s-au făcut auzite aspirațiile cele mai profunde ale românilor.

CRONICA

INTEGRAREA
PROFESIONALĂ—
FACTOR UMAN
AL PRODUCȚIEI

Alecui Al. FLOAREȘ

Dezvoltarea rapidă a industriei și a economiei în ansamblu, modernizarea agriculturii și menținerea unui spor natural ridicat a populației din mediul rural, determină, pe de o parte, crearea an de an, a noi locuri de muncă în orașe iar, pe de alta, formarea unei forțe de muncă disponibile la sate.

Transferarea unei părți din populația activă eliberată în sectorul primar spre cel secundar și terțiar se înscrie într-un proces complex de mobilitate socială, profesională și spațială.

Asemenea mutații însoțesc în toate țările procesul de industrializare. În România, numai între anii 1950 și 1970 numărul de noi locuri de muncă create în ramurile neagricole au sporit cu aproape trei milioane, din care peste două treimi au fost acoperite cu forța de muncă eliberată de ramurile primare. În prezent, numărul de salariați spozește cu 200.000 — 250.000 persoane anual. Dimensiunile acestui proces vor fi și mai ridicate atît în actualul deceniu, cît și în cel următor. Este edificatoare în acest sens prevederea potrivit căreia, la finele anului 1990, ponderea populației rurale se va reduce la 10 — 15 la sută față de peste 45 la sută cît reprezintă astăzi. Rezultă că în mai puțin de două decenii se va înscrie pe coordonatele mobilității o populație activă care însumează circa 5 milioane de oameni, iar dacă avem în vedere și membrii familiilor, putem aprecia că va fi supusă acestui fenomen aproape jumătate din populația țării.

Deplasări de proporții asemănătoare se vor înregistra și la scara județului Iași, unde prognozele arată că pînă în anul 1990 își vor schimba statutul social peste 300.000 de oameni din mai puțin de jumătate de milion cît va reprezenta populația activă la acea dată.

Schimbarea statutului social și a genului de activitate pune, pentru cei care pleacă din mediul rural, problema complexă a adaptării și integrării, a cărei soluționare se reflectă direct în eficiența muncii și gradul de folosire a forței de muncă — cea mai complexă resursă de sporire a avuției naționale în perioada contemporană. Mobilitatea din sectorul primar în cel secundar sau terțiar atrage după sine amplificarea aportului forței de muncă la crearea produsului social și a venitului național datorită nivelului diferit al productivității muncii din cele trei sectoare, creșterea gradului de instruire profesională și culturală, producerea unor mutații de natură psihologică.

Cotele acestor transformări și, îndeosebi, ale eficienței economice, sînt determinate în mare măsură de gradul integrării în muncă, de scurtarea perioadei de adaptare la noul gen de activitate.

„Înfăptuirea programului adoptat de Congresul al X-lea al partidului — arăta tovarășul Nicolae Ceaușescu în raportul la Conferința Națională din iulie 1972 — impune adoptarea unui complex de măsuri pentru asigurarea forței de muncă necesare, calificarea în ritm mai rapid al muncitorilor, continuarea procesului de îmbunătățire a pregătirii profesionale a tuturor oamenilor muncii”. Integrarea face parte componentă din procesul îmbunătățirii folosirii forței de muncă.

Sociologii, economiștii, politologii, practicienii acordă integrării în ansamblu și integrării profesionale în esență definiții variate. Potrivit concepției sociologului american Landecker, există patru tipuri de integrare culturală, sau compatibilitate (consistency) între modelele culturale; normativă, sau compatibilitatea între norme culturale (cultural standards) și conduita persoanelor; comunicativă sau gradul în care relația de comunicații pătrunde (permeates) sistemul social, și funcțională sau gradul în care există interdependența mutuală printre unitățile unui sistem de diviziune a muncii. Petre Pinzaru consideră că — deși inseparabile — noțiunile de socializare și integrare nu desemnează unul și același conținut, nu acoperă aceeași sferă. P. Foulqué apreciază că integrarea constituie „un proces de reunire a părților de o manieră care să formeze un tot organic sau de a insera un element particular în acest tot”. H. Mendras vorbește de „interdependența mai mult sau mai puțin strînsă între elementele unui sistem social, între membrii unei societăți, de unde rezultă coeziunea acestuia sau, în fine, ca să dăm numai cîteva aprecieri, M. M. Coumeton definește integrarea prin diferitele grade de conformism atinse, constant sau inconstat, de individ, permițînd să se aprecieze în mod net nivelul integrării sale în grup”. Între formele sau tipurile de integrare merită să comensureze gradele acestui proces, E. Willems distinge: integrarea civilizatorie, prin care înțelege ajus-

(continuare în pag. 11)

VIRGIL TEODORESCU:

Ucenicul nicăieri zărit

Nu-i greu de observat că multe din poeziile pe care le adună Virgil Teodorescu, în cele trei cicluri ale volumului Ucenicul nicăieri zărit, Editura Albatros, 1972, fie că sînt scrise cu mai bine de patru decenii în urmă, fie că sînt de dată recentă, au un caracter demonstrativ, de manifest suprarealist. Dintr-un Poem din 1931, aflăm astfel, prin intermediul unui „dicteu”, ce se petrece în creier, în „funcționarea reală a gândirii”, cum scria Breton în primul Manifest al suprarealismului, poezia transformându-se, în felul acesta, într-un protest împotriva vechiului discurs poetic controlat de rațiune: „și creierul mi s-a desfăcut în bucăți / creierul meu în care visa se îndopa și / se-alinta femeia bifurcată / dar tu / n-ai fost în stare să străbați pădurile încurcate / ale fecundației / mai proastă ca albinele mai proastă ca proastele moluște care clocesc în mil / și creierul meu a plesnit ca o feavă de aburi / e multiplu varicele acum / e un miriapod monstruos / pîntecul tău e acoperit de spută / părul tău s-a scufundat ca o galeră / și alte încheieturi nu mai iubesc / alte vase îmi fac milă / în timp ce șoldul tău e-o verișoară / prin care umbilă palide năluce”. O undă de senzualitate vine și străbate prin aceste imagini șocante, organizându-le pînă la urmă, cum se întimplă și în celălalt Poem, sau în Cit vezi cu ochii, Un poem de beatitudine, Călătoria etc. Cu astfel de versuri se face legătura cu o poezie de dragoste coerentă, care păstrează surprinzător de fidel darul asociațiilor rare (Frumoasa mea, 1957) sau se trece spre o elegie a timpului izvorită din traversarea sentimentului erotic prin miracolele naturii: „Și noi eram materie bătrînă, / eram, de-atunci, sentimentalii plozi / ai marilor copaci miriapozi / cu fruntea răsturnată în fărînă” (Tu să mă duci de mînă, 1957). Fiește, în alte cazuri, numeroase, nu mai poate fi vorba de nici un sens, mai clar sau mai puțin clar, și cuvintele plutesc în cea mai deplină gratuitate. Limba își mai păstrează, în astfel de experiențe, doar armătura gramaticală. De aici decurge însă o altă mare aventură a limbajului propusă de suprarealiști. Respectarea structurii gramaticale, după ce semantică a fost abolită, duce la ceea ce Breton remarca a fi „o propoziție de un caraghiosic ascuțit”. „Spuneți-mi elsa aveți un krah? / Dă-mi geloasă epoca-nțtia / pe unde umbilă bromul cu rîia / făcînd oficial ficulul Bach / Noi vrem marcele de margarină / anvers cu torsul de violină / și opulenta floare de chit”. (Mobila mare vine-n ex-concert). Ne-am îngăduit să observăm că apropierea fortuită a cuvintelor conduce, în cele mai multe cazuri, la astfel de rezultate și mai rar la imagini fericite, pe care ar fi absurd să le negăm. Versuri ca cele citate, scrise în 1931, cu o deschisă intenție polemică față de vechiul stil, par astăzi rezultatul unui teribilism juvenil, destul de naiv și, ceea ce poate să pară încă mai curios, la fel de desuet ca ultimul tip de automobil din aceeași epocă. Dacă uităm că trebuia înfrînt atunci un anume filistinism, spiritul îngust și intolerant, ipocrizia, închistarea „creierelor moi”, cum spune undeva Virgil Teodorescu, nu vom mai găsi astăzi nici o justificare unor versuri scrise numai pentru a demonstra plasarea poetului, în afara oricăror „preocupări estetice sau morale” (Breton), cum sînt cele cuprinse sub titlul Ca un vinovat m-am retras. Producții poetice ca cea citată, la care s-ar putea adăuga multe altele, și-au pierdut de îndată ce n-a mai existat nici o opoziție serioasă la atitea tendințe de schimbare a limbajului poetic, pînă și capacitatea de a mai șoca pe cineva și apar definitiv căzute într-un teribilism gratuit și grandilocvent, de felul acestei declarații prăpăstioase: „Am pus la sare corpul iubitei mele pentru a-l avea / toată viața / și după ce am sărutat-o lung pe gură / am ieșit să mă plimb pe faleza răcoroasă” (Plimbare pe faleză).

Poetul pledează, ca în aproape toate poeziile deja invocate, și crezul este tot suprarealist, pentru dreptul de a mărturisi public (Masca de os) ceea ce altădată era finit ascuns sub strașnice chei morale și estetice. Poezia trebuie căutată însă și dincolo de această experiență psihanalitică, din care a rezultat și un mare câștig: creșterea conștiinței că imaginea poetică ascunde o lume aparte (Imagini răsturnate). La ce duce această libertate de a uza de cuvinte după îmbolduri obscure? Ea mărturisește, înainte de orice, dorința de evadare, prin mijlocirea limbajului „reînvățat” (expresia lui Breton) într-o lume fantastică, scop pe care îl recunoaște și Virgil Teodorescu, care vorbește de un punct în care în poezia sa „își dau întâlnire fabulosul, fantasticul și marile pasiuni” (Poezia indispensabilă), „Luca-fărul”, nr. 17, din 28 aprilie 1973). Poetul pare că se lasă total furat de acea „faună și floră de nedescris a suprarealiștilor”, cum o numea André Breton (Abraba). Starea de veghe este o prelungire a visului, cu imaginile lui labile și șocante: „îți binecuvîntez dulapul în care își închideau visele / ca pe niște sobe afumate / în timp ce cocoșii sălbatici dansau pe zăpadă, / dar hai să intrăm și să bem o bere / sau să cerem un bocal de somn, / un bocal de somn negru, de somn turbure” (Nimic mai ușor). În aceste imagini halucinatorii se strecoară vagi stări sufletești și idei care nu ajung la treapta comunicării logice, rămînînd să sugereze doar desprinderea de universul cunoscut, figurată într-o poezie ca Cercurile de lemn de cele mai imposibile trădări. Increderea nelimitată în vis, în stările halucinatorii, în proiecția gândului spontan, face loc unor imagini pe care Breton le numea, în 1924, „suprarealiști” pentru că singura lor rațiune de existență era dată de „gradul de arbitrar cel mai înalt”. Nimeni nu putea bănui, în momentul cînd era lansată această descope-

rire, care de fapt nici nu aparține suprarealiștilor, că ea va deveni sursa care va furniza poeziei moderne cele mai multe clișee. De altfel, poeziile suprarealiștilor seamănă surprinzător de mult între ele. Dacă Lautréamont se gîndea la o poezie care să fie făcută „de toți”, suprarealiștii vor recomanda, prin același Breton, „scrierea mecanică, scriere pe care eu am încercat s-o pun la îndemina tuturor”. Să ne amintim de expresia comună a „gîndului vorbit”, la care au participat André Breton și Philippe Soupault, ale cărei rezultate îi dau prilejul autorului Nadjei să noteze, pe lingă „ușurința realizării”, analogiile frapante dintre toate scrierile obținute în baza acestui procedeu. „Caracterele comune tuturor scrierilor de acest gen”, pe care părintele suprarealismului le observa cu satisfacție, vor pune în primejdie, cu timpul, acest curent mai mult decît toate polemicile pe care le-a dezlănțuit.

Poezia lui Virgil Teodorescu nu va scăpa nici ea de acest val de monotonie pe care îl aduce obsesia „ineditului spontan” (Cele două ore cu mult deasupra somnului). Nu poți combina la nesfîrșit cuvintele în chip arbitrar, în numele unor impulsuri interioare foarte profunde, fără ca facilitatea procedurii, observată încă de Breton, să nu se denunțe de la sine. (Departate de vocea de voal a paturilor). Negarea permanentă a unor prietăți fizice și biologice este generatoare de clișee și o înspăimîntătoare uniformitate vine să se instaleze în astfel de versuri abandonate. „Jocului dezinteresat al gândirii”, în care se jură, după cum teoretiza Breton, numai pe „credința în realitatea superioară a unor anumite forme de asociație neglijate”. Imaginile rezultate seamănă unele cu altele pentru că se sprijină mereu pe același mecanism al unor antinomii artificiale. (Departate de zgomotul cascadei, În sfîrșit) De aici nu-i decît un pas pînă la consumul excesiv de cuvinte și la un nou retorism, sprijinit pe asociația arbitrară, care se deosebește, formal, prea puțin de cel vechi, întemeiat pe legăturile coerente dintre cuvinte. Repetițiile și enumerările fac și mai evidente anumite „vicii de construcție”, ca să ne folosim din nou de o formulare a lui Breton, care conduc la un retorism acuzat, izvorit și dintr-o intenție polemică, atît în poeziile mai vechi ale lui Virgil Teodorescu, cit și în unele de dată recentă: Pavoaz, Numărătoare pe degete, Tendința, Culoarea libertății. O anumită „risipă elocventă și barbară”, pe care poetul o mărturisește în Lăsați cuvintele (1972), poate fi întilnită în mai toate etapele din creația sa.

Din poeziile lui Virgil Teodorescu, chiar dacă ne-am referi la ciclul cel mai acuzat de dezorganizare, cum este Ucenicul nicăieri zărit, nu lipsește o idee coordonatoare, cum este aceea a labilității timpului, în jurul căreia reușește să centreze imagini de o frumusețe insolită, într-un joc numai aparent liber de orice determinare logică. Spaima trecerii este dominată de încrederea în destinul etern al creației în Poemul înătorului: „Etern ca fundul ei cu dezastre și primăveri / sînt foarte liniștit / în timp ce navele alunecă, prin întuneric / și violența frumusețe a obrazului / e luminată mereu de steaua turbure de pe umăr / De mult pasărea morții a scăpat din singele meu / zdrențuită și caldă / plutește acum mai departe muțată în cifrul lui / fascinantă / în timp ce navele vor spinteca valurile / voi fi etern ca fundul cu dezastre și primăveri al / mării / și în ziua cea mai fastuoasă a continentelor / cînd pasărea umedă a morții / se va prăbuși obosită la porți / poemul meu va rămîne în ochiul albastru al / omului nou / ca peisajul agresiv al unei ere demult dispărute”. Imaginile par, de cele mai multe ori, detașate de drama existențială pe care o comunică (Albi de toamnă, Addenda). O simplă enumerare a datelor existenței cotidiene, reținute într-o vecinătate de un arbitrar absolut, conduce la ideea schimbării, a curgerii și declinului (Panta rei). Descripția terifiantă a unui peisaj cu sălcii, care-i dă poetului din nou ocazia să-și afirme virtuozitatea imagistică, conduce la aceeași încheiere, transcrisă aproape sentențios: „Și așa s-au dus toate, pierînd la un semn, / cu multe ambiții încinse la soare / în cupe de smalt și sudoare, / frumoasele sălcii cu șolduri de lemn...” (Sălcii smulse). În astfel de versuri, la care pot fi adăugate cîteva frumoase instantanee descriptive (Sosește, Voi reveni) urcă influențe suprarealiste curățate de o mai veche urîțenie încrîncenată, pentru a comunica, în imagini polimorfe și muzicale (Cad lămpi, Sosește), o melancolie nedefinită, înfiorările timpului (Efort, Amiaza) și taina visului alunecător din care se ivește poezia (Fără vîrstă).

Poezia lui Virgil Teodorescu evoluează de la polemica artistică la o polemică socială, cu dese reveniri la punctul de plecare, pentru că poetul se dovedește mereu preocupat să-și definească crezul artistic. Imaginile șocante, „stupefiante”, cum le numea Aragon, ale începuturilor, fără să-și piardă agresivitatea, sînt chemate acum să impună idei și să împingă la acțiune (V-am văzut, 1957). Locul fabulosului narativ, în care se proiectau stări onirice, este luat de descrierea halucinantă a scenelor din lagăre și a ororilor războiului din care omul iese micșorat sau strivit (La ora ceaiului, Oceanul inocenței etc.). Legătura dintre aceste părți ale operei lui Virgil Teodorescu, atît de diferite la prima vedere, o face numai imaginea. În construcția acestei imagini, care îmbină elemente îndepărtate sau chiar contradictorii ale realității, după un crez poetic mărturisit cu consecvență (Poezia indispensabilă), poetul rămîne un neobosit căutător. Rătăcit în finuturi halucinate de mirajul descoperirilor pe care le încearcă, poetul reface, asumîndu-și toate riscurile, mereu același drum, incredințat de mult că poezia este numai o aventură a limbajului.

POEME NOI (II)

Const. CIOPRAGA

Violența verbală și fronda s-au transformat în sarcasm iar în Ora confuză sarcasmul însuși a devenit uitare: „Nu aș voi nici să mă plîng și nici să gem, / N-aș mai voi acum nici să blestem. / Mi-e frică de ceva. Pe-aici, pe undeva, / Se tot petrece, tot cite ceva... / Nimicul se-mpletește și se-ascunde...” În locul blestemelor apare o resemnare aproape eminesciană. În Dragoste tîrzie, totul e rememorat cu liniște, în tonuri estompate de crepuscul: „M-am prefăcut că nu-nțeleg / Și te-am jignit cu voie, să mă ierți / Poți să blestemi și să mă cerți”. Se multiplică accentele de puritate și gingășie, de înfrățire cu albinele și păsările, cu tot ce sugerează perspective spre împăcare. Armonii din Morgenstimmung își prelungesc ecoul într-un cîntec pentru „Pîtuici!”, pentru „Copii!” și „Fete”: „Hai, păsăruici, veniți din streășini multe...” Cîinele devine, la modul franciscan, frate și prieten: „Cîine frumos, tu știi că ți-s un frate” („Prietenul”). Frați sînt și boii tăcuți, cu care omul „se oglindește-alături”, pe cîmp, în ciutura fîntinii. Sub munte, atrag atenția tablouri pastorale, ca în mai vechile Hore: „Capre, tîrle, oi în turmă / Erau zestrele din urmă” (De ziua ta). Ca uvertură a ciclului Noaptea, de observat reluarea unor sunete din clasicul Testament: „Nu vreau răsplată alta, cuvintele mi-ajung, / Că rînila din suflet cu șoapta vi le ung”. Mai mult decît poanta epigramatică, în inscripții frapează limbajul unui moralist de factură aproape clasică. Ce spun asemenea inscripții? În una din ele se face elogiul muncii ca factor de echilibru existențial: „Omul să-și muncească viața. / Mi-am muncit-o — și atît — / Ca să-mi treacă de urît” (84). În altă inscripție, e recomandat discernămintul între bine și rău: „Ferește-te la vreme / Tîrîna ce-ți rămîne să nu ți se blesteme” (Posterități). Sau, în același sens: „Nu te lăsa de semeni și timp rînit și-nvins — / Călătorind de-a pururi prin zări și peste zare, / Să nu te afle viața culcat, dar în picioare” (Sus). Într-un lapidar Trebuie, ideea etică a perfecțiunii e ridicată pe treapta de sus a valorilor umane: „Realizează-te deplin. / Posteritatea-i buna amintire / Ce-o lași în lume după tine...” Cum își consideră poetul propria biografie? Ne-o spune într-o patetică Intoarcere la brazdă:

„Pămînt al țării mele și al meu, / Nu m-ai uitat? E pasul meu. Sint eu, / Cea mai nevrednică odraslă de plugar. / Primește-mă, prea bunule, în brațe, la hotar. / Am tras și eu în tine o brazdă, nu degeaba. / Primește-mă Pămîntule, cu bine...”

Pagini precum Spuneai ceva? ca Poema („Poema ce-o visez tresare...”) sau De ce-aș fi trist? dau măsura prospețimii acestui mare poet. La nivelul creațiilor arheziene memorabile, poemul Spuneai ceva? este o excepțională confesiune pe tema solitudinii existențiale. Cuvîntul nu parvine să comunice infinitatea de nuanțe interioare; fiurul intim rămîne adesea în pragul înțelegerii, de unde tristețea:

„Spuneai ceva? Spuneam ceva? Se pare. / Șoptiseși, poate, o-nțrebare, / Sau poate, un răspuns. / Dar glasul nostru nu era ascuns? / Poate zăream o șoaptă în pleoapa tremurată. / A fost atunci? Acum e altădată? / Și tu și eu tăcusem parcă de ani întregi / Ștîind că nu-nțelegem ce-ncep să înțeleg...” Dacă am încerca să rezumăm profilul clasicului în ultimii lui ani, ar trebui să reținem ca definitoriu poemul De ce-aș fi trist?, îmbibat de lumină, deși elegiac, respirînd o calmă împăcare, deși străbătut de fiorul morții:

„De ce-aș fi trist, că toamna tîrzie mi-e frumoasă? / Pridvoarele-mi sînt coșuri cu flori, ca de mireasă. / Fereastră-mi este plină / De iederi împletite cu vine de glicină (...) / De ce-aș fi trist? Că pacea duioasă și blajină / Mă duce ca o luntre prin liniștia de lumină (...) / Nu mi-e clădită casa de șită peste Troțuș, / În pajîștea cu crînguri? De ce-aș fi trist? / Și totuși...”

Reprezentînd o etapă a lîmpezirilor, seria de poeme noi reține atenția și sub aspectul răspunsurilor, al experiențelor unui creator de excepție privind poezia. Cîteva poeme (Frunze pierdute, Vine de la sine, Din peșteri, Poema, Modernitate) sînt articulații ale unei arte poetice, din care rezultă o exemplară conștiință a responsabilității. Precum „un școlar, întîrziat în vreme”, poetul e timorat de prezența foi albe. Inspirația (căreia poetul îi spune „gîndirea”) „vine de la sine”. „O cauți și ai vrea să cînte”, dar refractară, ea stă ascunsă. Ideală ar fi o creație asemănătoare miracolului cotidian din natură. Încercările demiurgului dau însă greș: „Poema visului mă doare / Că nu se poate-n ea urzi, / Cum se urzește-n fir o floare / Pe o mătase-n zori de zi...” Într-o confesiune mai veche, Dintr-un foișor (Revista fundațiilor, 1940, nr. 12) se revela un creator riguros, în luptă cu servituțiele cuvîntului: „Scriu de patruzeci și cinci de ani — preciza atunci Arghizi, și nici azi nu știu cum se începe o pagină, după ce am scris zeci de mii, fără să știu nici pe acelea cum le-am scris și am rămas debutant în perpetuitate, iritat de suficiența arogantă și de atitudinea de omnipotență a majorității confrăților mei”. Mai mult: „nu știu cum să scriu o frază!” Ideea revine aproape întocmai, în amintitul poem Frunze pierdute:

„Cincizeci de ani, de cînd încerci, mereu / Condețul, gîndurile și cerneala, / N-au mai ajuns să-ți curme, fătul meu, / Frica de tine și-ndoiala. / Te temi și-acum de ce te-ai mai temut, / De pagina curată și de rîndul, / Și de cuvîntul de la început. / Te sperie și litera și gîndul. / La fiecă cuvînt, o șovăire / Te face să tresari și-ai așteptat / Parcă trăiești în somn și-n amintire / Și nu știi cine-a scris cu mîna ta...”

NĂZUINȚELE AFIRMĂRII DE SINE STĂTĂTOARE A NAȚIUNII ROMÂNE

iobagi ingenunchiați sub obidă descinde fraza lui Bălcescu „unitatea națională fu visarea iubită a vobozilor noștri cei viteji, a tuturor bărbaților noștri cei mari care intrară în sine individualitatea și cugetarea poporului nostru spre a o manifesta lumii”.

Toți acești bărbați adunați în conclavele din marele hol voievodal au în spatele lor poporul pe care îl intruchipează și a cărui respirație clocotitoare se simte parcă dincolo de simeze și vitrine. Sînt milioanele de atunci din care descind milioanele de azi, muncitori liberi ce făuresc o țară modernă, acea patrie visată și cugetată acum 125 de ani de cei care cu mîndrie și cutezanță își ziceau pașoptiști.

★

Ca o adevărată sinteză de istorie, expoziția de la Iași evidențiază coordonatele majore ce leagă evenimentele și le conferă adevăratul sens. E un fir al apei pe care navigatorii fluvilor aspre îl au mereu în grijă.

„Locul dară acesta unde este acuma Moldova și Țara Muntenască este dreptu Dachia, cum și tot Ardealul, cu Maramoroșul și cu Țara Oltului”, scrie Miron Costin. Iar după el, învățatul domn Dimitrie Cantemir: „Hronicon a toată țara românească (care apoi s-a împărțit în Moldova, Muntenască și Ardealul)... așezerea pentru numele care a fost odată și care le are acuma și pentru Români care de atunci intră să așezindu-să într-aceiași și pînă acuma necontenit lăcuiesc”.

Cum se putea numi altfel magazinul istoric al lui Kogălniceanu decît „Dacia”? După cum, nu putea vorbi altfel Kogălniceanu decît „eu privesc ca patrie a mea toată acea întindere de loc unde se vorbește românește și ca istorie națională, istoria Moldovei, a Valahiei și a fraților din Transilvania... Inima mi se bate cînd aud numele lui Alexandru cel Bun, lui Ștefan cel Mare, lui Mihai Viteazul... acești bărbați pentru mine sînt mai mult decît Alexandru cel Mare, decît Anibal, decît Cezar; aceștia sînt eroii lumii, cei dinți sînt eroii patriei mele”.

Istoria curge în cadența horii pe care o întonează la fiecare împlinire de oră ceasul din turn. Și pe măsură ce înaintea, urcînd în timp, încep să apară tot mai limpede eroii cei mulți și anonimi. Gloata lor din

adunările de la Iași, Islaz și Blaj transmit evenimentelor un epos ce arcă parcă din pămînt și confirmă siguranța lui Nicolae Iorga: „nu se poate tăgădui că acolo, la Iași, au fost anumite însușiri de serioasă cugetare politică și de înaltă solidaritate socială”.

Aici, la Iași, flacăra revoluției nu s-a aprins întimplător. Cuvintele lui Kogălniceanu, citate mai sus fuseseră rostite în 1843 la Academia Mihăileană, acea tribună progresistă înființată la 1835, unde au predat spirite liberale atrase din toate ținuturile românești, Gh. Barițiu, Ion Ghica, Eftimie Murgu... După cum, nu întimplător proiectul de constituție întocmit de Ion Cîmpineanu vorbește clar de unitatea și independența Țărilor Române.

Unirea va veni în 1859, independența în 1877, făurirea statului național modern în 1918. Sînt etape ce evidențiază din ce în ce mai pregnant prezența curentelor fierbinți în sinul maselor. Dacă neatîrnarea și închegarea statului național au fost cucerite la Plevna și Mărășești, eliberarea din august 1944, act crucial în istoria noastră, e mai întîi un act politic și apoi unul militar. De astă dată, decisivă e contribuția maselor, ele impunîndu-și prezența printr-o „serioasă cugetare politică și o înaltă solidaritate socială” și devenind astfel eroul de prim plan al istoriei. Bărbatul politic face loc clasei sociale care se exprimă prin partidul său politic. Partidul își desemnează exponenții, care conduc lupta sub steagul de singe cu însemnele muncii.

★

Așa numita perioadă a unirii apare transfigurată de un anume romantism. Carillonul mai cîntă o dată în turn hora e-courile ei tremură prin săli, tocul de fildeș al lui Alexandru Ioan Cuza se ține drept, împodobit în jerba decorațiilor, țărani de la 64 îl numesc „slobozitorul nostru” și vor să-l dea din anii vieții lor și a copiilor lor spre a-i asigura o domnie cît mai îndelungată.

Urmîrind presa democratică din perioada interbelică, privind fotografiile de la procesele comunistilor, cercetînd documentele din dosare, începi să auzi huruitul subteran al seismului care se apropie și te descoperi în fața amintirii celor care, mergînd la moarte, scriau vii-

toarele pagini ale istoriei. De aceea, luptătorii ilegaliști au chipurile iluminate și privesc dincolo de curțile marțiale cu o siguranță ce le vine din celălalt secol. Răzvrățiții de la 1848 au crescut, sînt mulți, conștienți de forța și, mai ales, de misiunea lor istorică.

Urmăriți torentul mulțimii care schimbă abia istoriei și veți înțelege ce înseamnă ca un popor să-și scrie singur istoria să nu-i mai aștepte pe emisarii porților înalte sau scunde, pe trimișii cancelariilor imperiale. O asemenea forță schimbă, în anii noștri, geografia acestui Dacii libere, făurind o Românie socialistă, țară modernă în concertul statelor lumii.

De la celălalt capăt al desfășurătorului expozițional, luptătorii pașoptiști pot privi mulțimi: idealul pentru care au militat a fost împlinit.

„Evenimentele revoluționare de la 1848 au avut un caracter unitar în toate țările române. În centrul lor se afla pretutindeni desființarea servituzilor feudale și eliberarea fărărimii iobage, introducerea libertăților democratice burghize, scuturarea dominației străine și realizarea unității și independenței naționale — obiective democratice care interesau cele mai largi păături sociale, corespondeau năzuințelor afirmării de sine stătătoare a națiunii române” sînt cuvintele tovarășului Nicolae Ceaușescu care prefațează expoziția. Cum însă holul palatului e de fapt circular, iar expoziția pare o horă a Unirii, textul conducătorului României moderne e alături de crezul pașoptișt și de inimoașele pagini ale cronicarilor.

Nu mai că chipurile acelor bărbați luptători de la '48 proiectate în istorie par niște piscuri izolate, în timp ce figura secretarului general al partidului abia poate fi decupată din marea de oameni care-l susțin. În spatele lui sînt milioanele de luptători ce de la '48 începeau a forma un fluviu al conștiinței luminate și un zid al patriotismului. Ovațiile lor se unesc cu strigătele de pe cîmpia Libertății, dînd o replică afirmăției lui Engels privitoare la adubla milenară istorie a Românilor și la vitalitatea lor națională neslăbită.

S-a împlinit încă o oră din curgerea istoriei. Ceasul n-a oboșit să bată peste oraș Hora Unirii.

Aurel LEON

Lumina verticală aurește din plin bronzurile, întinzî pe documentele de arhivă, se bucură de culorile decorațiilor așezate pe culcușuri de catifea. Bălcescu, Avram Iancu, Alecsandri și Bolliac stau răzimați de coloanele palatului cititor de Ștefan; Kogălniceanu, Rosetti, Bolintineanu, Negri pare că țin pe umeri balconul dantelat din imensul hol; privind filial spre semețul Mihai Viteazul, Alexandru Ioan Cuza are alături cușmele lăsașe pe-o sprinceană și sumanele de pănură ale divănișilor ad-hoc; moș Ion Roată zîmbește spre cele două urne de lemn lustruit din „casa elefantului” în timp ce Bănuțiu parcă ascultă încordată tumultul adunării „fraților români” veniți în cîmpia Blajului...

Istorie înseamnă în primul rînd curgere în timp. Dar această expoziție aniversară ce-și propune derularea cu incetinitorul a evenimentelor tînde spre miezul lucrurilor, spre cauza care a generat constatarea lui Karl Marx: „Valahii răstoarnă vechiul regim și pun în mod provizoriu în locul lui unul nou. Ei vor să schimbe în întregime vechiul sistem și să se organizeze după modelul popoarelor civilizate”. Două sînt dominantele acestei impresionante epici

în imagini și verb scris ce punctează pregnant momentele de vîrf ale redeșteptării noastre naționale: un curent permanent ce urcă din adîncuri spre piscurile revoluționare, deci o circulație verticală și legătura organică, firească, firul orizontal ce unește etapele zbuciumatei noastre istorii. În adevăr, istorie înseamnă curgere permanentă, evenimentele descinzînd unul din altul asemeni șuvoiului pe trepte de cascadă. Judecînd astfel, înțelegem că generoasa lumină a acestui florică dintr-o țară liberă, demnă, stăpîna pe destinele ei, ce pătrunde prin vitraliile Palatului culturii din Iași, descinde din obida răzvrătiților de la Cizmănești-Botoșani (1842), Tg. Ocna-Bacău (1843) Săveni-Dorohoi (1844), Tătăruși-Suceava (1847), Bojeni-Roman (1848), a acelor țărani conștienți de condiția lor socială care scriu cu lacrimi pe hîrtie trudită „am ajuns niște ticăloși de robi”. Această conștiință i-a dictat bardului de la Mircești strofele redeșteptării și horele unirii; ea a stat la baza „dorințelor partidei naționale din Moldova”, redactate de Kogălniceanu, Alecsandri, Negri și ceilalți aici de față, reuniți în acest aeropaș al anilor 1848, 1859, 1877 și următorii.

Din cuvintele necăutate și cu atît mai zguduitoare ale acestor

cumva poza celui care-l joacă, să zicem, pe Vlaicu-Vodă mai avantajată decît a actorului care joacă o santinelă. Dintr-o dată, fiecare „om din mulțime”, fiecare cefățean, fiecare „ostean” modest al unui colectiv, asigurat că poartă în raniță bastonul de mareșal, s-a visat poate prințul Danemarcei. De aici — orgolii exacerbate, tocmai acolo unde nu te aștepti, invidii și insolente corelate cu nesocotirea unor valori.

În fine, multe anomalii de acest fel s-au corectat pe parcurs, dar unele prejudecăți deduse de aici, se mențin, într-un chip mai difuz, retrase parcă, în zone mai puțin aparente. Prima — și cea mai gravă — constă în minimalizarea aportului actoricesc în spectacol.

Urmîrind distribuțiile multor reprezentații de teatru, te surprinde ușurîna cu care sînt tratate rolurile memorabile din dramaturgia noastră sau din cea străină. Ideea strictă a funcționalității, legată de considerente regizorale sau și administrative, duce la cenușiu și uniformizare. Vedeta — personalitate actoricească de recunoscută pregnanță, reunind talent și popularitate, impunînd adesea prin farmecul și inteligența sa autori și spectatori — nu-și afirmă prezența, nu animă și nu atrage mulțimea spectatorilor atîta timp cît nu e pusă în situația de a păstra un contact direct și constant cu publicul. În repetate rînduri, în presă, a apărut întrebarea: Ce face Aura Buzescu? De ce nu joacă G. Calboreanu? De ce Fory Eterle, Beate Fredanov, Geo Barton apar atît de rar și de inconsistent? Care e rolul demn de personalitatea lui George Constantîn? Ce a prezentat răsănorî în teatru în ultimul timp Colea Răutu? De ce nu joacă — în definitiv — Stroe, atîta timp cît revista se zbate într-o cronică penurie de vedete? Cînd repertoriile nu prea aduc roluri alese special pentru viitoare performanțe actoricești, și cînd, din acest motiv (între altele) cam lipsește publicul din staluri și balcoane, s-ar cuveni să reflectăm cu mai atență pătrundere și responsabilitate la conținutul real, nepeiorativ decîl, al cuvîntului vedetă. Matei Millo, Aristizza Romanescu, Gr. Manolescu, Aglae Pruteanu, au fost mari vedete prin care a progresat teatrul românesc, prin care putem vorbi de un stil de interpretare specific scenei noastre. Vedete au fost și Marioara Voiculescu și Lucia Sturdza-Bulandra și N. Soareanu și G. Timică, și Storin și Maximilian, Tănase, Rama-

dan, Ciubotărașu. Aceștia și mulți alții au susținut pe umerii lor stagiuni și piese de neuit. Numai cînd lipsesc din distribuție actorii care au creat sau au preluat ca pe o scumpă moștenire diversele roluri ale repertoriului intrat în conștiințele noastre, numai atunci măsurăm distanța de la o vedetă la un actor oricît de bun și de conștiincios. Miluță Gheorghiu a fost realmente o vedetă, prin toate darurile sale: ochii, verva, forța de susținere — și numele său rămîne legat de imaginea cea mai autentică a Chirițelor lui Alecsandri, deși a jucat cu strălucire sute de roluri. Cine nu e dispus să asculte și astăzi, înregistrată pe disc, antologia relatată despre „pătrățica de zahar” pe care „dumnealui” (Birzo) o apucă „cu degetele”? Și Miluță Gheorghiu desăvîrșea, de la o apariție la alta, această partitură, chiar la vîrsta de 70 de ani! Nu e, oare, păcat, că o asemenea performanță nu a fost în întregime filmată? Nu e regretabil în general că nu avem o filmotecă a teatrului românesc?

Dar pentru a se ajunge la astfel de rezultate e nevoie, în afară de talent și de muncă, de prezența unei optici valorificatoare a marilor personalități pe care le avem și care sînt vedete afirmate sau virtuale. Alături de acestea se creează condiții reale de lansare a talentelor care vin din urmă. Altfel — se ajunge la situația bizară cînd unii primesc doar investitura artificială de vedete, pentru a dispărea apoi de pe firmanț, după 2-3 stagioni.

Noțiunea de vedetă presupune, firește, personalitatea și farmecul personal prin care trăiește convenția teatrală. Or, este o flagrantă contradicție să fii de acord cu ideea de convenție, în genere, dar să reproșezi actorului de 30 de ani că joacă o personaj de 18-20 de ani, avînd tot aplombul cerut de rol, atunci cînd, procedînd după cele mai naturaliste canoane, adică distribuînd acolo un tînar chiar de 18 ani, nu poți ajunge la rezultatele pe care actorul cu o personalitate formată le asigură.

Am avut recent ocazia de a verifica aceste adevăruri elementare, făcînd diferența între cei ce vin cu toate datele și cu toată disponibilitatea spirituală să joace un rol, și cei care se joacă doar pe ei înșiși la vîrsta respectivă. Dintre aceștia din urmă nu se pot recruta vedetele de care are nevoie teatrul românesc. Dar discuția are încă multe coordonate și promitem o continuare a ei.

antract

VEDETA

N. BARBU

Am devenit alt de nepăsători, în anumite împrejurări, încît se întîmplă să aruncăm apa din copale cu pruncul gata lăut. Pînă să bîgăm de seamă, pînă să-i sărim în ajutor, frumusețe de fat, care ar avea toate darurile să fie chiar Făt-Frumos, s-a dus pe apa Simbetel. Nu mai spun că, uneori, comitem aceeași eroare fără să ne dăm seama, iar alții — pentru că tot nu ne dăm seama — o comit cu bună știință și cu singe rece, ca să n-aibă „probleme”.

Ani la rînd am luptat împotriva vedetismului. Da, se putea semnala și aici o ismă. În ce constă vedetismul? Se știe — deși se recunoaște mai puțin: sînt mai ales manifestările de falsă vedetă, care mimează doar aspectele de exterior, neesențiale — pretențiile sau precauțiile exagerate, care la imitatori rămîn fără acoperire. Gălăgia, reclama și, mai departe, vicile de caracter: egoismul, superficialitatea ăpar atunci în primul plan.

Veritabila vedetă este mai reținută, mai absorbită de preocupările ei, mai devotată și chiar mai generoasă.

Poate că distincția de falsă vedetă e mai greu de făcut. Există public și public, astfel că o parte a oameșilor de bună credință se poate înșela. Confuzii s-au produs și se mai produc și astăzi, cînd filmul și mai cu seamă nicu ecran oferă atîtea șanse de popularitate. Ei și? E reaba criticilor, e treaba specialiștilor de tot felul de care-s-line teatrele și studiourile de filme să despartă uscatul de ăpe. Dar de aici pînă la negarea acelor imponderabile ale personalității unui artist de care atrîna deseori succesul au căderea unei reprezentații — e cale lungă.

Intr-o vreme, editorii afișelor și programelor de teatru alculau cu strășnicie fiecare centimetru pătrat, să nu apară

TUDOR GEORGE:

Sonete aeriene

Masiva culegere de Sonete aeriene (Ed. Cartea românească, 1972) este întâia carte dintr-un ciclu intitulat Trilogia sonetelor. Așadar Tudor George prelungește tentativa sa dincolo de un trecător moment editorial. Oricum, fie și numai prin această singură carte apărută pînă acum (din ciclul amintit, pentru că altfel, autorul și-a demonstrat prolificitatea în destule apariții editoriale și revuistice), universul poetului ni se desvăluie îndeajuns.

Materialul poetic este organizat în patru capitole independente, cu tematică unitară. Făcînd o paranteză, se poate spune că fiecare sonet, în interiorul capitolului sau al ciclului din care face parte, reprezintă o secvență de sine stătătoare, prin însăși structura sa componistică. Primul capitol din carte reunește un număr de 148 de „Sonete aeriene”, toate înscrise pe linia unei concepții programatice expusă de autor în *Verbum nuptiale* (— ars poetica —): „Shakespearean, sonetu-i mult mai ager / Decît în strîmța chingă-a lui Petrarca: / Curg rimele firească lor atingeri, / Ca valurile line clătînd barca... // Catrenul e-o pereche de doi gemeni, / Două catrene-asemeni e-un quadruplu, / E-o nuntă petrarchistă, scrisă-n cremeni; / Shakespearean, — sonetu-i mult mai suplu: // Șase perechi de rime-n trei catrene! / Firească nuntă: două cite două, / S-alătură distinsei cantilene / Cuvintele-n împreunare nouă; // Intr-un distih final, — ca-ntr-o agrafă, — / Își prinde Shakespeare sancta lui parafă!” De altfel, aceasta nu este singura piesă care anunță, deschis, o orientare și un stil. I se alătură „Laser-sonetul”, „Perplexitate”, „Versul”, „Plenitudine” ș.a. Persistă la Tudor George ideea clasică a corespondenței formale dintre frumosul natural și frumosul estetic. Este vorba la el însă de o natură în continuă devenire. Formele materiale sunt percepute dialectic, în mișcare, și tot așa transferate în plan ideatic: „La ce vii tu — căscînd compasul, — / Piciorul unui vers să-mi măsurî, / Cu gînd de-a face parastul / Acelor planuri, — pus pe drăsurî? // Or Clipei mele-i bați tu stasul / Cu metronomul, — ai, tu, păsurî! — / Ceasornicar deprins cu ceasul, / Nu cu-a marelor mătăsuri! // Nu! Marea-n ciclurile perfecte, / N-o poți inserî în pandectă! // Acropole-n sublimu-i calcul / Nu cîmpul de-a face parastul / Nu-i matematica sublimă, / Ci-i Pulsul Vieții-Ritm și Rimă!” Intitulate semnificativ „Dogmă”, aceste versuri pledează nu împotriva formei, în genere (cum s-ar putea crede), ci împotriva tiparelor impuse unor substanțe inadecvate. Și acesta e un alt mod de a distruge forma.

În detaliu, ideea corespondenței dintre frumosul natural și cel estetic revine și în sonetele scrise sub steaua marelui Eros. Și, tot ca în poezia clasică, femeia echilibrează, din exterior, zbaterele spiritului. Limbajul este ironic-villonesc. Nu numai în ciclul „Metafora mînușilor uitate”, ci în toată poezia sa, Tudor George rămîne fidel clarității, în ciuda expresiei încercate de voluptăți verbale. Este una dintre condițiile modalității lirice pe care o practică.

După cîteva acolade cu substrat intim, în *Confesional*, poetul face demonstrația supremă a priceperii intr-ale versificației, în ultimele capitole ale cărții: „Veneția” și „Cheia de boltă”. Mai ales cel de-al doilea, care este un sonet glossă, pledează pentru tipul de „gîndire arhitecturală” exersat de Tudor George. Dar nu în volume reci, ci în lăuntrul formelor vii. Iată, în acest sens, o mărturisire grefată pe o binecunoscută idee a lui Michelangelo: „POETI ȘI SCULPTORI, ARHITECTI, DATI VIATĂ! / STATUILE-S PĂDURI PLÎNTATE-N PIATRĂ! / UN SÎNGE CURGE-N FIECE ARGILĂ!”

EMIL NICOLAE

GEORGE MARIA BANU:

Muntele alb

Dispuse într-o succesiune ascendentă valoric, schițele și povestirile lui G.M.B. respiră, în mod fatal parcă, aerul prozei ardelenesti, alit de pregnant conturată în peisajul epicii noastre — de ieri și de astăzi. Sint, spre a folosi o expresie a autorului aceste cărți, „moșteniri obscure”, peceți ce particularizează, arătînd locul de unde a fost expedită scri-soarea, pe cînd pentru conținutul și stilul acesteia rămîne „să dea samă” expediturului...

Una dintre temele obsesive ale lui G.M.B. este războiul, reflectat nu printr-o deschidere globală, ci prin surprinderea unor „acte” cu semnificație în sine.

În *Muntele alb* se narează, precipitat, la persoana întâi, o escaladare desperată, prin unica trecătoare existentă, și unde eroul se înfîlnește cu o întreagă coloană de mașini dușmană, care trec pe lingă el fără să-i dea atenție. Suspense-ul este realizat și povestirea ar fi putut întruni adeziunea noastră deplină fără acest „dezacord” final.

Astfel de neglijențe se găsesc și în alte „proze”, atenuîndu-le suflul. Foarte ades autorul în loc să sugereze o stare, să o creeze, se simte dator a o comenta, a o numi: „Seara pe malul riului ai o senzație cu totul deosebită și nu-ți mai vine să mai pleci” (p. 43). „Eram moleșit. De această stare soarele se făcea vinovat”.

Dacă despre schițe se poate spune că sunt abia schițate, în povestiri G.M.B. se simte mult mai în largul său, creînd „atmosferă” și conturînd personajele. Un halo liric emană povestirea *Tirziu*, care are pînă la un punct alura de poveste, de *Scufiță roșie*, de joc în care unul din parteneri va trebui să moară. Reluarea, în variante sensibil modificate, a întrebării-cheie, ca și răspunsul („De ce ai ochii tot timpul mirat-arciuți, Marta-Maria? — De neliniște, cred, Marcel...” „De ce ai ochii tot timpul înghețat-arciuți, Marta-Maria?”) sugerează iminența morții, și deodată jocul devine grav și irepetabil. La ultima întrebare femeia nu-i mai răspunde. „Îi răspunde înaltul... / Îi răspunde lacul... / Îi răspunde vîntul... / Îi răspunde muntele... / Îi răspunde neantul...”

Totuși autorul apasă prea mult pe pedala lirică, preluînd un tic al poeziei (la întrebarea-cheie a bărbatului, femeia mai răspunde: „de neînțînță”, „de nemărginire”, „de nemoarte”, răminînd și mai spună „de necuvinte...”) și depășînd astfel granițele epicului, fără a intra însă cu convingere în zonele prozei poetice.

Ultimele două povestiri, *Nedeia* și *Moșteniri obscure*, par a da măsura posibilităților scriitoricești ale lui G.M.B., autorul găsîndu-și aici formula convenabilă: narațiunea obiectivă, punctată cu dialoguri vii, tăioase, fără cuvinte de prisos. Sint două povestiri de dragoste — prima a opțiunii, cealaltă a renunțării. Tema a fost bătătorită, mai ales în proza ardelenescă, dar, cu toate posibilele trimiteri la predecesori iluștri, punerea în scenă și registrul personajelor rămîn ale lui G.M.B. „Moșteniri obscure” are cîteva schimbări de planuri de bună factură narativă, cîteva sondări psihologice ce trec dincolo de simpla „senzație” (de care autorul abuzează în alte texte). Inegal scris, *Muntele alb* este, alături de alte puține titluri, o încercare de a reimpune schița și povestirea (voga deceniului trecut), acum cînd toată lumea scrie — sau visează să scrie — romane. Încercare parțial reușită.

NICOLAE TURTUREANU

Alega în mod exclusiv și nemijlocit poetica barocului de revoluția coperniciană, pictura abstractă de „indeterminismul” particulelor elementare și acion painting-ul de teoria jocurilor înseamnă, firește, a absolutiza. Apropierea nu este totuși lipsită de o anumită fascinație, mai ales dacă ne gîndim că ea are la bază, după cum arată și Umberto Eco, rezonabile și sugestive relaționări. Potrivit acestora, imaginea ptolemeică a lumii, cu geocentrismul ei, se regăsește, și nu chiar întimplător, în formele literare închise: circularitatea constituia simbolul perfecțiunii. Acest punct de vedere odată acceptat (și evitînd exagerările prin care ușor s-ar putea ajunge la un fel de astrologie literară!), este normal să situezi heliocentrismul și divulgarea excentricității universului, prin restructurările pe care le-au produs în planul gîndirii umane, în rîndul cauzelor care au determinat, în ultimă instanță năruirea vechilor arhitecturi literare și constituirea altora, excentrice, într-un fel și ele (mai ales dacă le judecăm în raport cu „rotunjimea” anteriorilor norme estetice). În sfîrșit, aventurile științifice ale microcosmosului, care au relativizat imaginea unui univers înzestrat de Einstein cu o curioasă elasticitate a timpului și a spațiului, nu au rămas nici ele fără ecou în sfera literaturii, inclusiv a formelor literare. Aceasta, chiar dacă ne-am referi numai la continuum-ul spațio-temporal al lui Joyce, fără a epuiza, nici pe departe, exemplele posibile.

După cum am mai spus, astfel înfățișată, evoluția structurilor narative, interesant corelată, a pare, totuși, violent schematizată, argumentele privind complexitatea problemei fiind la îndemîna oricui. Ele nuanțează, fără însă a anula paralelismul mai sus menționat, pus și mai mult în evidență de excepții în genul revoluției coperniciene, a rebours, întreprinsă de Proust, care a instalat, cu autoritate, spiritul în centrul universului.

Fapt este că atîta vreme cît întregul estetic exprima idealul suprem al oricărei interpretări a lumii, „opera de artă reprezintă și o realitate cosmologică, nu numai una estetică” (Jovan Hristic).

Așa stînd lucrurile, „explozia informațională” și perplexitatea spiritului uman în fața acestui prodigios fenomen să aibă vreo legătură cu mutațiile produse, în epoca noastră, în cîmpul structurilor narative? Al structurilor, pentru că însăși realitatea artei contemporane reclamă acest termen, mai cuprinzător și mai adecvat decît cel de „formă”, împrumutat cîndva, ca și termenul de „structură”, tot din știință, dar devenit impropriu și inoperant. Pentru simplul motiv că problema în discuție implică nu numai totalitate, ci și transformări. Or, „noțiunea însăși de totalitate se precizează îndată ce se ia în serioasă cea de a doua însușire a structurilor, în sensul contemporan al termenului, și care este aceea de a fi un sistem de transformări și nu o „formă” statică oarecare” (Jean Piaget).

Ce se întimplă, deci, în epoca noastră, în care „știința a absorbit multe funcții ale artei și a îndepărtat de ea ațișa artiști potențiali” (Kenneth Clark)? Care este „replica artei”? A literaturii?

Răspunsul este sugerat într-un succint „preludiu” la o poetică a antiromanului”, schițat de Romul Munteanu, potrivit căruia: „Evoluția romanului, ca modalitate specifică de reprezentare a vieții, are ca punct de plecare reconstituirea vieții ca decor. Pe parcursul devenirii sale, se transformă într-o adevărată enciclopedie a existenței (Balzac, Joyce, Proust), după care înregistrează o altă etapă de contestare a prozatorului omniscient, din care rezultă o nouă aventură antiromanescă, orientată spre fenomenologia realului, neinvestit cu nici un fel de semnificații prestabilite”. Cu alte cuvinte, o continuă „tendință de distrugere a unor clișee care vizează

DIALECTICA
STRUCTURILOR
NARATIVE

AI. I. FRIDUȘ

modul de percepere și reprezentare a realului”, Don Quijote fiind o negare a romanului cavaleresc, Candide — o operă anti-iluzionistă, Educația sentimentală — proiectul unei proze anti-narative, Kafka, Faulkner etc. ducînd la relativizarea realului, prin multiplicarea unghiului de vedere asupra acelorora, modernă conducînd către o „transformare a romanului într-o fenomenologie criptică a realului”. Este, evident, implicat aici noul roman francez, Michel Butor fiind, de pildă, susținătorul unui discurs narativ apt să „acrediteze ficțiunea realului în contextul sistemelor de informare prezente în lumea contemporană”.

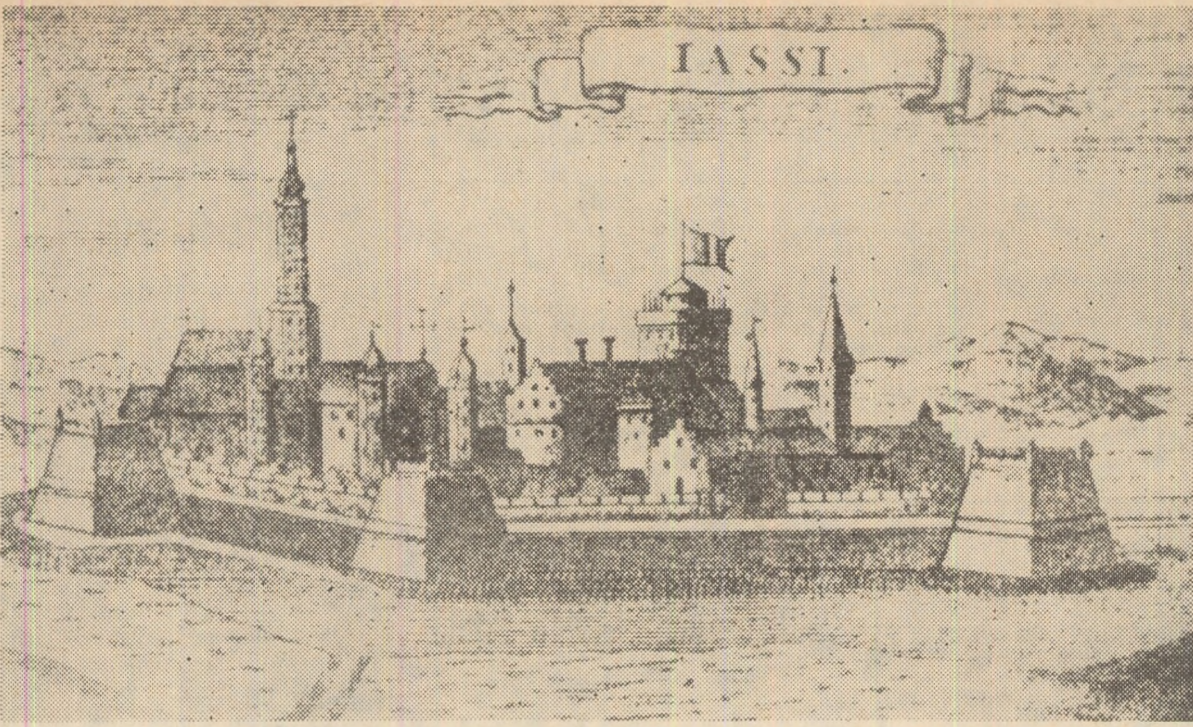
Curios este doar faptul că o asemenea evoluție, indicînd un tot mai hotărît refuz al univocității de sens a operei, poate fi interpretat de unii ca un fel de univocitate de sens a devenirilor ulterioare ale structurilor narative, prinse toate în formule cu anti înainte. Ceea ce face ca fireasca negare a formelor anterioare să fie în mod nefiresc anchilozată într-un original „gestaltism” literar, cu impunerea informării drept modalitate exclusivă, prezumțios prestabilă întregii evoluții ulterioare. Altfel spus, „tendința de distrugere a unor clișee prestabilite” tînde să fie urmată de instalarea — prin teorii, snobism, vogă, publicitate etc. — a altor clișee, tot prestabilite. De unde, un accentuat tango al structurilor literare (înțelese ca un estetic „sistem operațional”, dacă ne este acceptată această comparație), aflate în practic dezacord cu armonia teoretică postulată, cu paradoxală aliniere a unor contradicții sensuri de evoluție — de estetică, îndeosebi de cea mai modernă estetică. Dar schemele au fost întotdeauna, prin definiție, inoperante. Să ne gîndim că Baudelaire n-a încăput în „schemele” lui Sainte-Beuve (care-l aplauda, în schimb, pe Boulanger), iar Hoegaș n-a încăput în schemele lui Paul Zarișopol (înlocuit admirator al prozei lui Miulescu). Un anume procent de imprevizibil este oricînd de presupus în evoluția modalităților literare. Amîndînd cele mai sagace previziuni.

E mult de cînd Anatole France apreciasse că viitorul este al criticii, dar și mai mult de cînd Descartes era dispus să nu-i refuze poeziei „aucune chose qu'un philosophe lui puisse permettre sans offenser sa conscience” între timp, peisajul formelor și genurilor literare s-a complicat pînă la a deveni de nerecunoscut, multe creații contemporane stînd, după unele opinii, sub semnul hibridității artistice sau al inserțiilor științifice (prezente și în Balzac!) și filozofice.

Dacă „romanul polifonic” este o evoluție narativă în datele particulare ale dramei, lumea lui Dostoievski prelungînd, în paginile cărților, lumea dramelor shakespeariene; dacă Shaw este, pe scenă, un prozator, iar Camus — un eseist; dacă Proust realizează, în fapt, o fermecătoare meta-exegeză a unei opere posibile cu același titlu (arta modernă incluzînd în sine textul critic — după Jovan Hristic); dacă imagiștii englezi îl continuă, ca poeți, pe prozatorul Flaubert (și cită proză nu este în

poezia modernă!), iar Flaubert, la rîndul său, a încorporat în proză specifice virtuți ale poeziei (și cită poezie — ca specifică potențare — nu este în proza modernă!); dacă, în sfîrșit (după Valéry sau Ernest Bloch) „Discursul asupra metodei” de Descartes este un „roman modern”, iar „Fenomenologia spiritului” de Hegel — un autentic roman (filozofic), — atunci este mai mult decît evident faptul că procesul de devenire a structurilor narative moderne a început de mult și nici un gestaltism literar nu-l poate încrimeni în forme definitive, ori cîți de anti ar mobiliza ele ca prefix. Din care perspectivă, dacă o prejudecată este a ignora existența antiromanului — ca ipostază narativă modernă — o și mai mare prejudecată este de a face din el, încorporîndu-l absolutizant și necritic un fel de fundamentală superstiție a secolului. Aceasta, cu atît mai mult cu cît funciara funcție integratoare a artei nu poate fi decît contracarată de caracterul incongruent al structurilor anti-operei. Motiv a ne întreba ce legătură pot avea aceste oarecum mitizate anti-structuri cu realitățile noastre literare care, de altfel, nu au fost nicicînd obstinate ilustrări ale unor curente sau mode, ci sinteze, cu un edificator indice de originalitate, dar și cu surprinzătoare deschideri de sens. Să luăm un exemplu: „O fantezie muzicală, cum este cea a lui Sadoveanu spune Vianu, complăcîndu-se în asimilarea lumii ca sonoritate și stare de suflet, va găsi tocmai în termenii abstracti, adică în aceia care, prin lipsa lor de conținut precis, devin apți a adăposti impresia și efectul nelămurit, u-n din principalele sale mijloace.” Tot în respectul text, după un citat, urmează precizarea „singurătăți și sfîrșituri sint în această descriere termeni abstracti cu adînc ecou. Ele contribuie să constituie impresia de înfînt, de haos, de gol, care pe Sadoveanu îl urmărește întotdeauna ca și pe Eminescu”. Or, a remarca modernitatea acestei viziuni, nu înseamnă de fel a-i acredita pe cei doi mari scriitori români vreunei mode artistice, ei fiind expresii specifice, în planul artei, ai unor realități spirituale de marcată particularitate în contextul culturii universale, prelungînd ecourile romantismului mult după ce ele cunoscuseră în alte părți, ireversibile sublimări. De unde umanismul și aura poetică ca dominante ale scrierilor profund angajate în descifrarea destinului poporului nostru, frecvența meditației și a patosului romantic. Elemente moderne, dacă ne gîndim la cuvintele lui Goethe după care o operă romantică seamănă „cu o problemă nerezolvată, care ademenește mereu pe oameni să o cerceteze”. Dar prin aceasta n-am revenit oare la caracterul estetic și deschis al operei moderne? Ea nefiînd decît o dialectică prelucrare a modalităților literare anterioare, în condițiile spiritului flux informațional contemporan, ale unor fecunde, tot mai frecvente confluente în planul gîndirii filozofice, artistice, științifice. Care știință (oricît de surprinzător ar părea) își revendică și ea virtuți estetice, în ciuda faptului că, după cum spune și Norbert Wiener: „cu greu va admite cineva care nu este matematician, că matematica are un farmec cultural și estetic, că ea constituie ceva ce are legătură cu frumusețea, vigoarea și inspirația (...). E drept, „mijloacele matematicianului sint stricte și delimitate, dar în fapt așa stau lucrurile în toate domeniile de creație. Contrapunctul muzicianului nu-i afectează intuiția și nici poezia nu este mai puțin liber, fiindcă limbajul său are o gramatică, iar sonetele sale — o formă. A fi liber să faci orice este tot una cu a fi liber să nu faci nimic”.

Deci formele, structurale, sint necesare, inutile fiind doar absolutizarea lor. În literatură, spune Roland Barthes, „azi s-a născut din ieri”. Firesc este deci ca mîine să se nască din azi. Prin funcționale sinteze, cărora hibriditatea actualelor forme sau structuri narative nu le este decît o necesară (poate prea lungă) prefață.



Cetatea Iașilor în 1686, după o gravură de Gabriel Bandenehr și August Vind

CANTEMIR sau neliniștea creației

Elvira SOROHAN

Nimic din ceea ce dăduse cultura noastră pînă la 1700 nu a avut darul să producă o mai sigură și rapidă afirmare europeană a spiritualității românești decît figura excepțională a lui Dimitrie Cantemir. Ridicată din tradiția cronicărească și folclorică, personalitatea lui a înflorit în contact cu marea cultură a umanității, devenind precursorul care a călcat cu egală dezinvoltură intelectuală într-o uimitoare diversitate de domenii. În condițiile specifice Cantemir era chemat să fundamenteze științele umaniste prin lărgirea concentrică a ceea ce întemeiaseră cronicarii. În același timp, pe alt meridian, Vico, în lucida conștiință a încheierii unei epoci, concepea marea sinteză din *Știința nouă*.

Atunci, în spațiul românesc, belestristica abia înmugurea pe trunchiul viguros al folclorului străvechi, la a cărui chemare vibra fondul răzeșesc al lui Dimitrie, fiul de domn, niciodată integrat sufletește între marii boieri. Cunoștința cu literatura epopeică, fantastică și didactică a lumii grecești, cu himericul basmului oriental, a avut pentru el un rol catalizator.

Convins de virtuțile eliberatoare ale artei, Dimitrie Cantemir,

aflat la 1705 în plină vîrstă creatoare, scrie *Istoria ieroglifică*, romanul unui temperament clocotitor de scriitor cu o neistovită fantezie. Determinantele extrinseci ale unui asemenea edificiu baroc pleacă dintr-o gravă psihologie a frustrării, rezultat al conflictului social-politic cu puternicul altin bei (Constantin Brîncoveanu), strivitor cu blazoanele lui cantucuzinești. Ce erau acele genealogii prețioase inventate de prințul erudit, decît o compensare în plan ideal a condiției sociale reale. În conștiința revoltatului este sursa atîtor idei iluministe ce premerg *Școlii ardelene*. Spiritul pamfletar alegoric din *Istoria ieroglifică* amintește și una dintre formele mentale exersate de Erasmus în literatura filozofică a umanismului, prin *Elogiul nebuniei* și în iluminism de autorul lui *Candide*.

Conștient că numai în terenul întei genței și erudiției poate fi suveran absolut, Cantemir își ademnește aici contemporanii, lăsîndu-i să pătrundă în lumea cărții sale prin purgatoriu literar al unei oglinzi deformante. Aici ei renasc din alterarea lumii exterioare, inconștienți de comedia autodezvăluirii la care îi supune creatorul. Nici un personaj nu este lăsat la pro-

porțiile lui reale, măștile, chiar dacă în esență figurează fapte atestate istoric, sînt lucrate în voința de a exagera acuzator un sistem pe care refuza să-l accepte. Se trece pragul în lumea ficțiunii, preferată de povestitorul fantast al acestei „alegorii monumentale“, realitatea artistică a romanului fiind superioară, prin puterea fanteziei creatoare, realității care a generat-o. Iar „fantezia, spunea Goethe, e mult mai aproape de natură decît sensibilitatea, ultima fiind în natură, în vreme ce prima plutește deasupra ei. Fantezia se poate măsura cu natura, sensibilitatea e dominată de ea“ (*Aforisme*).

Puternic în inteligența lui, prințul îmbrăcat, fără scrupulul modestiei, în haina Inorogului de o neverosimilă puritate, se așeza deasupra și împotriva tuturor. Constrîns de teama efectelor grave ale unei asemenea opoziții, își împropătează memoria literaturii alegorice cunoscută pînă la el, descompune și recompune afectiv, migăind cu voluptate costumele de carnaval animalier, pentru a scăpa de „asupreală“. Metamorfoza personajelor nu este completă, ca în *Măgarul de aur* al lui Apuleius, li se lasă darul uman al vorbirii în absența căruia auto-

rul nu și-ar fi putut consuma patosul retoric. Inventează zeci de discursuri, pe măsura minții fiecărui erou, intenționînd o ierarhizare nu după blazon, ci după cultură, înțelepciune și un spirit de dreptate, care nu trebuie să contrazică dreptatea absolută a Inorogului, posibilă doar în sfera literaturii.

Este ales limbajul saeru al hieroglifelor, despre care se spune că a fost descoperit de filozofi „pentru a închide în ele misterele unei înțelepciuni aparte“ (Vico *Știința nouă*, Buc., 1972, p. 256). Cu precizarea acestei opțiuni ascunsă în titlu, Cantemir voia să-și impună originalitatea soluției alegorice, încercată anterior, prin dedublare, în *Divanul*.

Ideile și faptele sînt expuse privirii cititorului ca într-un „teatru“, să fie văzute, realitatea fiind coborîtă la extrem. Este mimată sfiata de a lovi în față „faptele într-ascuns lucrate“, pentru a se acoperi adevărul mobil al procedurii. Cu prețul unui imens efort de aflare și potrivire recurge, nu fără excese, la deghizarea personajelor, printr-o aparentă dezantropomorfizare și la încifrarea unor expresii într-un cod personal, de stil baroc, în genul eufuismului englez. Un întreg sistem, complicat și greoi, pe care nu l-a mai încercat nimeni în literatura română, deși principele pedant căutase formele ideale.

Cea mai de preț mărturisire a prefeței vine să susțină ideea jocului creator, înțeles ca exercițiu de sublimare a unei realități „groase“ într-o formă ornată, mai întii pentru delectare proprie. Aici ni se relevă scriitorul cu resursele lui ineputabile, capabil să se apere inteligent de „ochiul zavistei“ și „tîmpa pricepere“, prin substituirea în rolul fiecărui personaj veletar, ieșit în scenă să-și recite rolul. Moralistul mereu treaz își înobilează povestirea, mizînd pe virtuțile de fond ale celor 760 de sentenții, în mare parte prelucrate și „întreparenthesesii în-cuiate“. Depășită de subtilitățile invenției, „Struțo-cămila ragă, tilcul nu-nțealeagă“.

Istoria ieroglifică nu este o operă personal dezinteresată, de amuzament, în genul comediei alegorice miniaturale a *Batrachomahiei*, sau cum este, în parte, *The Parliament of Fowls* (*Parlamentul păsărilor*) a lui Chaucer. Traducînd în versuri *Roman de la Rose*, scriitorul englez căpătase gustul viziunii alegorice și compune acest poem narativ burlesc, unde fiecare pasăre participă la Parlament reprezenta o clasă socială apărută printr-un discurs. Dar scriitorul nu figurează în această poveste convențională ca personaj angajat în concurența la mîna frumoasei Vulturese. Este interesantă corespondența alegorică realizată de Chaucer pentru marea nobilime, îmbrăcată în penajul păsărilor de pradă (Vulturul, Uljil), amănunt ce ne amintește de Șoimul, Uljil, Coruiul *Istoriei ieroglifice*. Și asta

fără ca Dimitrie Cantemir să fi cunoscut opera lui Chaucer. Dar între bestiariile engleze a existat și un *The Old English Physiologus*, deci un posibil izvor eomun, în afară de alte predispoziții care unesc peste veacuri pe cei doi scriitori. Ca valoare independentă și originală prin bogata ei sevă folclorică, *Istoria ieroglifică* se înscrie între producțiile europene ale genului.

O experiență de viață, de-a dreptul impresionantă, se așterne la baza primul roman românesc. Cantemir a fost prins în vârtejul frămîntărilor și mișcat adînc de efectul unor mașinații asupra persoanei sale, de aceea ponderea laturii subiective este mai mare. Se vorbește în carte despre niște „cumplete rane“ de care inima Inorogului avea a se vindea.

Densitatea comunicării este defectul și în același timp calitatea *Istoriei ieroglifice*. O singură frază este o adevărată încrengătură ce te forțează la traducerea alegoriei, la descoperirea sensului fundamental și a celor complementare, la relația cu sfera realului și, în sfîrșit, la verificarea valabilității printr-un dicton clasic sau popular. Dar odată prinsă, modulația, nu simpla modulație exterioară, și deplin înțeleasă, fraza uimește cu ingeniozitatea întorsăturii, cu jocul de cuvinte, ritmul legănat care o face adesea recitabilă, abilitatea introducerii dictonului, perfect selectat și nesecata putere de asociere. Zeci de dovezi ale talentului și ale unui spirit foarte activ.

Sistemul didactic al introducerii ritmice a dictonului și cugătării poate veni din *Panciatantra*, de influența căreia se resimțiseră, aproape fără excepție, marile cărți de înțelepciune ulterioare.

Gustul, imaginația, răbdarea, inițierea istorică și o privire prin prizma autorului sînt cîteva dintre calitățile ce se impun analistului *Istoriei ieroglifice*, îngrădit de imposibilitatea aplicării instrumentelor și tiparelor clasice. Lectura ei trebuie să fie un studiu, iar delectarea nu este una obișnuită și niciodată nu poți avea siguranța că i-ai pătruns toate nuanțele, deși mereu ai iluzia că ți s-a pus în mînă firul Ariadnei.

Individualitatea creatorului a fost prea puternică, el a aruncat veacurilor o carte caleidoscopică pe care a voit-o mai curînd ignorată, decît prea ușor și adînc pătrunsă. Transmițînd în ea toate tainele unui suflet veșnic tîlăzuit de valurile ambiției precoce, mereu neîmplinite, în stare să cheme și cosmosul cu planetele la judecata cuvîntului său nefîndurător, s-a eliberat pe sine, ca orice mare creator. Recitînd-o, Cantemir însuși, ne putem imagina, era satisfăcut, dar și îngîndurat de soarta propriei creații. Oricum, el a găsit în artă o dezlegare ideală la marile probleme ale existenței, pe care a traversat-o cu un mare neliniștit.

sfinta ioana, după brecht

CORNELIU STURZU

machiaj

Uimirea arcuind sprinceana peste iazul ochiului cu maluri pe care plantezi trestie arsă și-aci contour al guii desenat cu migală și fruntea ca un cîmp de zăpadă și toate celelalte inchipuite într-o secretă geografie umană

Limpezi se răfrîng toate în cerul oglinzii. Reîntoarcere de-adolescență, fuga pe stradă în calea elevului Tu privindu-l de foarte departe, sărînd dintr-o dimineață în alta pînă ce supusă sufletu-ți pierzi

Și-acum totul, acolo, după orizontul metalic unde revii contemplînd chipul străin, pieptul căzut, mina uscată de dincoace. Severă te-ntorci pînă cînd aplauzele te pîlmuiesc și cade tardul de pe obraji ca nisipul într-o clepsidră.

Fetele toate-au plecat în excursie Numai tu ai rămas după iluminare Numai tu aștepti tăcută și îndărătnică Ingenunchiată, în rochia veche, să vină iar negustorii Speranța să-ți cumpere, să prețuiască În monedă mărunță încrederea Pentru lumea ce va să vină odată

Doar tu ai văzut-o prin strecurătoarea basmalei Și găurile ciorapilor și de-aceea încă aștepti Negustorii să vină iarăși deși Auzi cum timpul se surpă încet îngropîndu-te Pînă la umeri, pînă la buze, pînă la frunte

Clipa doar te refuză Cînd iarna fetele pleacă-n excursie.

epistola de corăbier

Tu, femeie de fum, fluturîndu-ți părul din zările anilor Și tu care împarți piinea și aduci fructele Și iarăși tu cea tăcută în nopțile sacre Triadă a lumii mele de vis, de dragoste și de statornicie

Îmi plec fruntea în fața voastră și-a larilor casei Dormiți în pacea nopții somnul odrăslitor de feciori Eu, fugitul din himeneu lîngă catargul corăbiei Printre vislașii tineri, pîndind țărnu! sălbatec Cu triburile lui de războinici, eu ce-am purtat Semnele păcii în chiupuri de lut și ramura sfîntă-a măslin

În negura Septentrionului

Eu ce nu mă voi întoarce niciînd cu lîna de aur Și nici cu fîldeșul mării și chihlimbarul în pungă de mătăse Ci numai cu foșnetul codrilor mari mereu în auz Cu lumina strînsă din iezerul munților depărtați cu zăpezile grele pe umăr

Toate daruri vor fi pentru voi. Și eu vă vestesc Din casa regelui ce m-a cumpărat acum zece toamne De la omul ce-i spune lason argonautul Iar tu care-mi porți scrisul fii fericit

din volumul

„CAMERA DE RECUZITĂ“

„SĂPTĂMÎNA MUZICII ROMÂNEȘTI“

THEODOR GRIGORIU,

secretar al Uniunii
Compozitorilor din R.S.R. :

— „Săptămîna muzicii românești“, organizată de instituțiile muzicale ieșene este o inițiativă remarcabilă și, într-un fel, unică. Ea își propune să valorifice nu numai creațiile de toate genurile ale celor mai valoroși compozitori români contemporani, ci și forțele interpretative — de cele mai multe ori surprinzătoare și impresionante — din centrele noastre muzicale. Prin nivelul lor, cele mai multe dintre concertele la care am asistat în sala Filarmonicii din Iași pot fi considerate adevărate performanțe interpretative. O asemenea săptămîna cere din partea tuturor factorilor care-i dau viață un entuziasm și o dăruire totală. E cazul muzicienilor ieșeni, care nu mai au nevoie să fie elogiați, elanul lor fiind pilduitor. Uniunea Compozitorilor va acorda un sprijin din ce în ce mai eficient unor asemenea manifestări, mobilizîndu-i pe membrii ei să participe fie la simpoziunile care se organizează, fie la audițiile lucrărilor proprii ce se cîntă în concerte, fie pur și simplu ca invitați.

ION BACIU,

dirijor, director al
Filarmonicii „Moldova“

— În ultima vreme, Conservatorul de muzică „George Enescu“ și Filarmonica „Moldova“ din Iași au organizat diverse manifestări artistice, vizînd, în special, promovarea muzicii românești. Astfel, au fost organizate „Serile muzicale“ ale Conservatorului,

„Săptămîna muzicii românești“ reprezintă concretizarea unei deosebit de interesante și oportune inițiative. Axată deosebit pe creația contemporană, această „săptămîna“ a prilejuit, la Iași, pe de o parte, o trecere în revistă a lucrărilor considerate a fi reprezentative, ilustrînd diversitatea de stiluri a muzicii noastre; pe de altă parte, ea a constituit un prețios test pentru sondarea răspunsului dat de publicul larg domnantelor muzicii contemporane. Un simpozion organizat în cadrul aceleiași săptămîni a abordat

tema „Muzica românească contemporană, expresie a umanismului societății noastre“, la discuții participînd compozitori și muzicologi din București, Cluj, Iași.

În prezenta anchetă, am înregistrat impresiile unora dintre participanți — compozitori, muzicologi, spectatori — menite a întregi pentru cititorii CRONICII „filmul“ evenimentelor, dimensiunea și semnificația lor. Aceasta, din perspectiva posibilei convertiri a amintitei inițiative într-o manifestare tradițională, care să instituie Iașul, ciclic, drept capitală a muzicii românești contemporane.

MIHAI COZMEI,

muzicolog :

— Se cuvine, mai întîi, să subliniem între reușitele acestei acțiuni, seriozitatea și dăruirea cu care colectivele instituțiilor muzicale din Iași au pregătit și prezentat programele tuturor manifestărilor. În acest sens, menționăm în mod deosebit aportul orchestrei simfonice a Filarmonicii de stat „Moldova“, al Coralei „Animosi“ de la Conservatorul de muzică „George Enescu“ și al Ansamblului instrumental „Muzica Viva“; de asemenea, contribuția de înaltă ținută artistică, a dirijorilor — Ion Baciu, Sabin Păuța, Vincente Tușcă, George Vintilă, Ion Pavalache, precum și a soliștilor — George Hamza, Silvan Ingreș, Modest Iftinchi, Ștefan Lori, Elise Popovici, Victor Popovici, Visarion Huțu, Ion Welt, Maria-Jana Stoia, M. Boga-Verdeș, Vasile Tarnavschi, Mihaela Constantin, Gabriela Marcovici, Nelly Miricioiu, Dorina Schneider, Anton Schneider, Gheorghe Nantou. Un moment impresionant a fost concertul formației „Ars Nova“ din Cluj, dirijată de Cornel Țăranu.

În al doilea rînd, am avut posibilitatea să cunoaștem un impresionant număr de lucrări muzicale, creații ale compozitorilor din București, Cluj și Iași, lucrări de stiluri diverse, toate demonstrînd o puternică ancorare în problematica social-umană și estetică a epocii noastre. Programele acestei săptămîni, au scos în evidență importanța și bogata mișcare compozitională dezvoltată la Iași în ultimul deceniu.

În sfîrșit, simpozionul pe tema: „Muzica românească contemporană, expresie a umanismului societății noastre“, bucurîndu-se de participarea unor compozitori și muzicieni din București, Cluj și Iași (prof. dr. Romeo Ghircoiașiu, Th. Grigoriu, Șt. Niculescu, D. Niculescu, D. Bughici, Gh. Firca, G. Pascu) a întregit ciclul de manifestări muzicale, dovedind necesitatea unor asemenea debateri teoretice.

Succesul primei ediții ieșene a „Săptămîni muzicii românești“ ne obligă să precizăm, cu gîndul la viitoarele ediții, și câteva neajunsuri. Bunăoară: absența Operei de stat, care nu a reușit să pregătească premiera inclusă în programul general al „Săptămîni“ (opera „Ion Vodă“ de Gh. Dumitrescu), apoi, privînd în ansamblu lucrările incluse în concerte, credem că ar fi trebuit să acordăm un spațiu mai larg compozitorilor perioadei moderne a muzicii românești (creația unor compozitori ca: P. Constantinescu, M. Jora, D. Cuclin, S. Drăgoi, M. Andricu, T. Ciortea etc. va trebui să fie mai bine reprezentată); de asemeni, menționăm — cu regret — neîmplinirea celor mai multe dintre manifestările programate în cluburi și case de cultură. În scopul întăririi legăturilor dintre compozitori, interpreți și publicul larg, ne propunem, pentru viitor, să organizăm din timp, să pregătim sistematic buna desfășurare și eficiența unor asemenea acțiuni. Chiar dacă, în sala Filarmonicii, prezența publicului a fost bună și încurajator de entuziastă, avem datoria să lărgim cercul iubitorilor de muzică. Mai ales, avem datoria să facem cunoscută muzica noastră celor care, prin munca și viața lor, reprezintă sursa de inspirație și progres al artei românești contemporane.

Anchetă realizată de
Sergiu TEODOROVICI

cicluri de concerte de muzică de cameră, iar formațiile celor două instituții și-au adus o deosebită contribuție și la reușita edițiilor Festivalului național de poezie „Mihai Eminescu“. Aceste preambule ne-au îndreptățit să concepem un lucru mai substanțial în ceea ce privește promovarea creației autohtone, motiv de a organiza „Săptămîna muzicii românești“. Scopul acestei manifestări a fost de a prezenta publicului o mare varietate de direcții, stiluri specifice muzicii românești la ora aceasta și, de asemenea, de a prezenta o mare varietate de personalități artistice ale vieții noastre muzicale. În mod firesc, un accent deosebit l-am pus pe promovarea creației compozitorilor ieșeni și pe prezentarea formațiilor noastre artistice. Se știe, desigur, că la Iași întotdeauna muzica românească a fost promovată cu deosebit interes, avîndu-se în vedere atît creațiile clasicilor noștri, cît și creațiile celor mai tineri compozitori. Formațiile noastre artistice sînt, cred, bine cunoscute publicului din țară, prin turneele pe care le-au făcut la București, Cluj și, în cadrul stagiunilor permanente, la Piatra Neamț și Suceava. Ele sînt cunoscute și peste hotare, amintînd în acest sens, de pildă, turneul orchestrei simfonice în Elveția și R.F. Germania.

La sfîrșitul manifestărilor incluse în această primă ediție,

socotim că în ansamblu se poate vorbi de o reușită, dacă nu deplină, de una de foarte bun augur. Organizarea viitoarelor ediții va asigura, sporăm, o și mai strînsă legătură între creatori, interpreți și iubitorii muzicii, ilustrînd astfel, tot mai fidel, avîntul culturii noastre muzicale.

DUMITRU BUGHICI,

compozitor :

— Greu de redat, în cîteva cuvinte, impresiile mele despre această primă manifestare, legată de o „Săptămîna a muzicii românești“. Greu, pentru că varietatea tematică și a interpretărilor a fost impresionantă. Cu unele mici excepții, alegerea lucrărilor și a interpretărilor demonstrează intențiile organizatorilor de a prezenta publicului o mare diversitate de personalități artistice și, în același timp, de direcții, stiluri specifice muzicii românești contemporane. Trebuie remarcată și organizarea simpozionului pe probleme ale umanismului în muzică, vîdînd preocuparea pentru o tot mai strînsă legătură a teoriei cu practica.

CONSTANTIN DEDIU,

muzicolog :

— Iașul, ca vechi leagăn al muzicii, s-a dovedit o gazdă inspirată pentru acest festival al creației. De subliniat că este primul de acest fel în țară. Celelalte, din București, Cluj sau Timișoara, au un conținut eterogen, în care lucrările românești apar sporadic, implicit formațiile profilate pe cultivarea predilectă a creației noastre.

Prima ediție a festivalului a întrunit, în șapte zile, zece manifestări, în care s-au audiat peste 80 de lucrări. Selecția, chiar dacă deocamdată nu a oferit, poate, tot ce este mai reprezentativ stilistic în muzica românească, a fost larg ilustrativă. Ea a cuprins creații de Enescu (ele însele o sinteză a muzicii noastre), precum și de prestigioși compozitori contemporani, între care Ștefan Niculescu, Theodor Grigoriu, Mihai Moldovan, Dumitru Bughici, Tiberiu Olah, Pascal Bentoiu, Doru Popovici, Cornel Țăranu, alături de ieșenii Vasile Spătaru, Anton Zeman, Sabin Păuța (aceștia fiind, poate, primii care au beneficiat de avantajele, privind promovarea creației, oferite de un festival). Forțelor interpretative, de la soliști la formații de cameră, vocale, instrumentale și simfonice, din Iași și Cluj, li s-au oferit, de asemenea, condiții optime de a fi audiate. În condițiile și mai propice ale edițiilor viitoare, cînd festivalul va fi o și mai cuprinzătoare manifestare a creației românești, în ansamblu, va fi posibil să participe, ca invitați, și editori, reprezentanți ai unor case de discuri sau ai radioteleviziunii, impresari, deschizîndu-se astfel, pentru tot ceea ce are mai valoros și divers creația muzicală românească, o cale în plus de afirmare în țară și peste hotare.

Prof. univ. GEORGE PASCU,

muzicolog :

— Faptul că în cadrul „Săptămîni“ s-au dat concerte al căror program a fost format integral din creații contemporane, a prilejuit o experiență cu publicul, mai ales cu tineretul. Limbajul muzical nou, mai cu seamă cel exclusiv timbral, a găsit multă rezonanță în sălile în care precumpănea tineretul. S-a aplaudat mult, și — credem — cu o aderență sinceră, entuziastă, ceea ce înseamnă că o bună parte din tineret a fost cîștigat pentru muzică. Concertele au însemnat și o mică trecere în revistă a unor direcții din creația românească contemporană, redînd diversitatea de stiluri a muzicii noastre. În sfîrșit, „Săptămîna“ a dovedit și prezența în Iași a unui cerc numeros de creatori tineri, gîndînd într-un stil foarte modern. Indiferent de gradul de aderență pentru noile mijloace de exprimare și pentru acel mod liber de structură, ascultătorul nu poate contesta că au fost auzite lucrări în care momente de o autentică tensiune emoțională au trădat sinceritatea reală a compozitorilor. Chiar dacă uneori se simțea înclinația spre manierism sau spre obținerea cu orice preț a ineditului.

S-a pornit de la George Enescu, eludîndu-se clasicii. Nu știu dacă e bine. Dar parcă am simțit nevoia de a lua contact și cu muzica contemporanilor lui Enescu, cu creația aceluia care au durat o solidă punte între clasici și cei de azi: Jora, Perlea, Cuclin etc.

Absența muzicii de operă în festival este regretabilă. La fel — cea a creației simfonice ieșene anterioară celei avangardiste. Căci nu trebuie lăsată impresia că la Iași se creează exclusiv la modul experimentelor ascultate.

DUMITRU BURUJANĂ,

muncitor tipograf :

— Pentru noi cei care frecventăm, după timpul disponibil, concertele Filarmonicii, „Săptămîna muzicii românești“ este, ca eveniment cultural și educativ, mai mult decît binevenită. Ea a oferit publicului larg posibilitatea de a realiza o imagine mai completă a muzicii românești contemporane. E vorba de un efort generos și problema care mi-o pun este dacă el a fost corespunzător răspunsului de public. Știut fiind faptul că, dacă toți, sau aproape toți iubim muzica, nu înseamnă că ne referim la același lucru. Unii preferă ritmurile muzicii ușoare, ceea ce n-ar fi un motiv, totuși, să absenteze de la asemenea manifestări. Se mai întîmplă să nu ascuți muzică simfonică pentru că nu-ți place, și să nu-ți placă pentru că n-o ascuți!





Corala „Animosi”

CONCERTELE

Semnificațiile cele mai adevărate ale acțiunilor noastre, ale sentimentelor, trăirilor, gândurilor, reacțiilor se dezvăluie ar, atât de rar încât capătă firesc aura revelației. Un asemenea moment revelator s-a vădit ca o floare delicată dinre sunetele „Vocalizelor” lui Achim Stoia, prilejuind o emoție ce greu se poate traduce în cuvinte și care a cuprins într-unor unic pe interpreți și pe asculți. Fiecare amănunt s-a uminat de sensuri omenești înli, muzicale apoi. Tinerii inerpreți ai formației „Musica viva” și dirijorul lor Vincente ușcă au devenit purtătorii mesajului unei inimi care și-a orit bătaia sub ochii noștri, ontinuind totuși să bată de incolo de neștiință într-o muciă pulsind de sevă românească. Conștiința acestui fapt sau ur și simplu adeziunea spontană a sensibilității lor sau imoldul cine știe căror neliniști nu intuiții tainice a impregnat terpretarea pe care au dat-o cestei muzici de o căldură, o ingășie, o înțelegere atât de rească de parcă ar fi expriat ceva ce de când lumea a ost și așa trebuie să fie. (De ript naturalețea, autenticitatea, nceritatea izvorite dintr-o le- itură cu solul natal niciodată nterruptă, caracterizează pro- ulul creator al lui Achim Stoia. Dar acest fapt nu s-a rele- it niciodată cu atita eviden-). Fără îndoială, glasul uman ost și rămâne cel mai nobil trument, instrumentul care eră cea mai directă cale de omunicare (bineînțeles cind te un adevărat bun), a cînta să cu durere atât de proaspă- în suflet, a-ți învinge slăbi- unea omenească naturală în imele artei, al frumosului, al istoriei, este un gest care mer- tă cel mai profund respect. u urma urmei, poate că focali- torul emoției colective a fost cmaî glasul cîntăreței Maria- na Stoia, puțin mai mat ca obicei, mișcîndu-se într-un

ambitus dinamic mai redus dar modelînd linia melodică mișcător, interiorizat, în armonie cu întreaga ținută demnă, modestă, reculeasă. Și totul a devenit par- că un rit funebru, transfigurat sub vîlul unei pioase reverii po- tențîndu-se totodată un senti- ment (apărut și dezvoltat pe ne- simțite, cu prilejul manifestări- lor muzicale care au precedat a- cest concert) de comuniune cu toată muzica creată de sensibi- lități nutrite de un același pă- mînt, respirînd același aer, co- munitînd printr-un același grai... grai vorbit... grai cîntat.

Poate că „Săptămîna muzicii românești” organizată și pregă- tită cu neprecupețit entuziasm n-a adunat în jurul ei atîta pu- blic cît ar fi fost de dorit, dar e sigur că mulți dintre cei care au urmărit toate concertele și recitalurile au ieșit din acest microfestival înnobilați spiritua- lizește. În primul rînd, nu poți să nu constăți cît de mult s-a scris și se scrie muzică romă- nească, cît de bine s-a scris și se scrie, cît de puțin s-a putut cuprinde în aceste cîteva zile din uriașul flux sonor ce s-a născut și se naște în țara aceas- ta din sumedenie de munți și suflete înspirate. Poate că nu s-au cîntat întotdeauna cele mai semnificative lucrări, dar nici asta n-are importanță: așa cum au fost, multe dintre ele au a- vut darul de a produce emoții de neuitat.

În al doilea rînd, contactul masiv, pe viu, cu modalitățile moderne de exprimare (în condi- țiile unei audieri relaxate, făr- ră idei preconcepute) modelează receptivitatea, o lărgesc, o nu- anțează în sensul prefigurată de aceste modalități cu care sfir- șești prin a simți reale afinități. Și iar îți spui: „Da, muzica a- ceasta este a noastră, ne expri- mă pe noi”. Manifestațiile de entuziasm juvenil prilejuite de concertele formațiilor „Ars nova” din Cluj, dirijată de Cornel Ță- ranu și ieșeana „Musica viva” au constituit proba cea mai eviden- tă a adeziunii spontane a tinerei

generații de muzicieni sau a- matori la creația de avangardă. Este adevărat că ambele progra- me au fost executate la un înalt nivel.

O ierarhizare valorică a lucră- rilor interpretate de aceste for- mații ar fi, cred, hazardată. Es- te firesc ca din mulțimea de im- presii succesive unele să se im- pună cu un plus de forță, cum a fost cazul tuturor lucrărilor în care, în cadrul formației „Ars nova”, și-a dat concursul Ion Budoiu, interpret prodigios, cu o inteligență muzicală acută, cu deosebite calități actoricești (mu- zica contemporană cere o gamă largă de disponibilități) și cu o tehnică vocală mai mult decît remarcabilă: „Terzine di Dante” de Eduard Terenzi, „Oda”, de Cornel Țăranu, „Joc secund” de Vasile Herman, „Ciuturi” de Dan Voiculescu. Asta nu înseamnă că celelalte lucrări, pur instrumen- tale, n-au fost interesante și demne de luat în considerație, cu atît mai mult cu cît toți in- strumentisti sînt foarte buni, al- cătuind o echipă pe care orice compozitor și-ar putea-o dori.

Cornel Țăranu a apărut de la bun început ca dirijor, într-o postură inedită: dirijînd doar... doi instrumentiști în „Cadenza pentru trombon și percuție” de Mihai Moldovan. Felul în care ne-a urmărit intențiile, partici- pînd cu toată ființa la fiecare e- veniment acustic reliefa nu un dirijor, ci un muzician, un cre- ator, creator pentru sine dar și pentru cei ale căror lucrări au prins rînd pe rînd viață sub mîi- nile și sub ochiul său atent. În acest fel, toate compozițiile s-au dezvoltat clar în construcția și intenționalitatea lor expresivă, ilustrînd în mod evident și un meșteșug bine stăpînit, și bogă- ție de idei, și originalitate.

La fel de interesant s-a do- vedit a fi programul executat de formația „Musica viva”, dar par- că în alt fel. Dirijorul Vincente Țușcă acordă mai puțină atenție detaliilor, cît mai ales liniei mari. Și lucrările prezentate (pe lingă „Vocalize”, „Crestături” de

Anton Zeman, „Ison” de Ștefan Niculescu, „Terra” de V. Țușcă — de remarcat contribuția solis- tică a sopranei Maria Boga-Ver- deș de mare eficiență expresiv dramatică — și deja cunoscuta și apreciată lucrare „Seykylos Hymn” de Sabin Pautza), sînt cred, de altă factură bazîndu-se mult pe efecte sonore de tip im- pressionist. Firește, nu trebuie absolutizat dar mi se pare că frumosul sonor, liniile continui, realizarea culminațiilor prin creșteri bine dozate, caracteri- zează aceste lucrări, asigurîndu-le un grad sporit de accesi- bilitate, prilejuind totodată o sinceră și spontană bucurie es- tetică (desigur este vorba tot de... impresii care trebuiesc ve- rificate).

Un concert care s-a bucurat și de un public numeros și de un succes cu totul deosebit a fost cel în care a evoluat corala „A- nimosi” dirijată de Sabin Paut- za. O adevărată încîntare! Și formația și dirijorul au fost în- tr-una din cele mai bune forme așa încît, lăsînd la o parte acu- ratețea caracteristică și la fel de caracteristica grație, corala „A- nimosi” a ajuns în execuția co- rurilor de A. Stoia, Alex. Paș- canu, T. Jarda, V. Spătărelu, S. Pautza și A. Zeman (în mare majoritate colinde) la o extraor- dinară fluiditate a discursului muzical și la o desăvîrșită natu- ratețe în exprimarea sensului transmis de dublul text, poetic și muzical.

Recitalul de lieduri care a pre- cedat programul coral a fost de asemenea, la un nivel ridicat. Deși timbrul ca și tehnica vo- cală îl servesc mai puțin în mu- zica de lied, tenorul Victor Po- povici acompaniat de Elise Po- povici a susținut un program di- ficil și variat (A. Stoia, P. Ben- toiu, G. Enescu, V. Spătărelu, E. Popovici) într-o execuție in- grijită, cu o frazare inteligentă, expresivă.

Interpretarea dată de Visarion Hușu acompaniat de Ioan Welt liedurilor de Paul Constantines- cu („Gornistul”), Cornel Trăileș- cu („Balada unui greier mic”) și Doru Popovici („Dintre sute de catarge”) într-o perfectă îngemă- nare a intențiilor și cu maximum de eficiență expresivă (primele două concepute și realizate ca a- devărate mici poeme vocale în care calitățile de actor ale cîntărețului și-au spus cuvîntul) poate că n-ar fi reliefat valoarea celor doi interpreți în măsura în care au făcut-o execuția cel- lor trei atît de dificile lieduri de A. Zeman, din finalul recitalu- lui.

Și nu numai în legătură cu a- cest recital de lieduri dar mai ales cu referire la recitalurile de sonate trebuie subliniată munca depusă pentru realizarea lor, muncă mult mai dificilă și mai pretențioasă decît pentru orice alt gen de muzică și ce- rînd un mai îndelungat timp de pregătire.

Este vorba, în primul rînd, de magistrala execuție (în reluare) a sonatelor enesciene de către Ștefan Lory acompaniat la pian de Elise Popovici, precum și de recitalul de sonate, prezentat de Vasile Tarnavski (sonate de V. Spătărelu și A. Zeman) și de Silviu Ingrea acompaniat de Gabriela Marcovici (sonate de Dumitru Bughici, Doru Popovici și Pascal Bentoiu) toate foarte grele și prezentate într-o ținută interpretativă optimă. (S-ar pu- tea poate reproșa lui V. Tar- navski un oarecare exces în folo- sirea nuanțelor de forte, în dauna unei mai plastice relie- fări a conținutului).

Silviu Ingrea a realizat, im- preună cu Gheorghe Hamza, o interpretare foarte bună a con-

certului pentru două vioi și or- chestră de Wilhelm Berger, com- pozitor care, alături de Pascal Bentoiu, Dumitru Bughici, Doru Popovici, Teodor Grigoriu (ca să enumăr numai pe cei prezenți în programul săptămîinii) reprezin- tă ceea ce aș numi generația de mijloc a muzicii românești, de- ja consacrată, interesată în pre- zent mai puțin de experimentul muzical cît de expresie, într-o înveșmîntare sonoră în care no- ul vine din conținutul spiritual și nu din mijloace.

Programul simfonicalui, în ca- re s-a executat compoziția lui W. Berger, și care sub bagheta dirijorului Ion Baciș a deschis prima ediție ieșeană a „Săptă- mîinii muzicii românești”, a mai cuprins și două lucrări orches- trale ale compozitorilor ieșeni V. Spătărelu și Anton Zeman; poemul „Dumbrava minunată” și Simfonia a II-a „Aliaje”. Prin interpretarea măiestrită a lui Ion Baciș s-au conturat cu claritate două profiluri creatoare caracte- ristice, bine individualizate, și a căror personalitate se va reliefa din ce în ce mai nuanțat, cu o- cazia manifestărilor ulterioare în care numele le-a fost mereu pre- zent.

Concertul simfonic de înche- iere a acestei sărbători a muzi- cii românești, dirijat de George Vintilă, a cuprins cantata „Prind visele aripi” de Tiberiu Olah, Dumitru Bughici „Poemul pri- măverii”, pentru vioară și or- chestră (solist Modest Iftinchi) și Teodor Grigoriu, simfonia „Can- tabile”. Lirismul și accesibilita- tea acestor lucrări, construcția îngrijită și o realizare adecvată din partea dirijorului (sincer a- decvat temperamental spiritului lucrărilor), orchestrei, solistului și corului au făcut din acest concert un moment dacă nu spectaculos, unitar și bine pus la punct.

Fără îndoială că prima ediție ieșeană a „Săptămîinii muzicii românești” oferea contextul ide- al unui concert jubiliar. Din păcate corul „Gavriil Musicescu” nu a fost la înălțimea exigențe- lor impuse de sărbătorirea a 20 de ani de activitate. Programu- lui prezentat sub conducerea di- rijorului Ion Pavalache i-au lipsit realizările interpretative de înaltă clasă, de real interes pen- tru auditorul din ce în ce mai avizat și mai pretențios, în ciu- da faptului că materialul muzi- cal ales conține resurse suficien- te, însă nu totdeauna valorifica- te în totalitate și în adîncime. Se impune o modernizare a stil- ului de muncă și de execuție al interpreților (dirijor, cor soliști), o lărgire a ambitusului expresiv, dezvoltarea unui plus de mobi- litate tehnică, îmbogățirea și subtilizarea paletelor coloristice. Ar fi de asemenea de dorit o mai strînsă colaborare cu com- pozitorii (atunci cînd e posibil... și de data aceasta era!) în rea- lizarea, și mai ales finisarea lu- crărilor acestora.

Nu se poate încheia această trecere în revistă fără a mențio- na concertul de cameră, cuprin- zînd lucrări ale studenților cla- sei de compoziție din Conserva- torul „George Enescu”, condusă de Vasile Spătărelu.

La interpretarea lucrărilor lui Cristian Misievici, Teodor Cacio- ra și Viorel Munteanu (lucrări prezentînd și calități evidente dar și inerențe stingăcii) și-au dat un entuziast concurs so- pranele Maria Boga-Verdeș și Cezara Macușinchi, clarinetis- tul Anton Schneider și flautistul Gheorghe Nantu, pianistele Do- rina Schneider și, mai ales, Mi- haela Constantin, principala sus- ținătoare a pregătirii și execută- rii acestui program.

Liliana GHERMAN

„SĂPTĂMÎNA MUZICII ROMÂNEȘTI”

MONTAGUE și CAPULET

Andi ANDRIEȘ

Shakespeare, *Romeo și Julieta*, prolog :
„... A două neamuri mîndre veche ură a izbucnit din nou...”

În continuare, Montague și Capulet se înfruntă fără să neglijeze nici un front de luptă, se urmăresc neiertători, își angajează tot neamul în disputa lor sîngeroasă și își jertfesc în cele din urmă florile celei mai pure virste.

Dușmănie pînă-n pinzele albe, dușmănie pe rupele. Ți se face părul măciucă numai cînd te gîndești că pot exista asemenea uri nelimitate ca proporție și timp.

Și totuși pot exista. Fără încrucișări de spade pe reci lespezi medievale, fără formule cavaleresti care strivesc prin ăle inșele, fără cavalcade aprinse și falduri de pelerine.

Pot exista altfel.

Montague poartă cravată și butoni. Capulet se rade electric. Și unul și celălalt trăiesc în deceniul nostru, nu altcum, sînt civilizați inclusiv călcîiul, au maniere și inteligență reală, dar se pîndesc. Se pîndesc cu mijloacele deceniului nostru.

De ce? De cînd? De unde?

Dar cine mai poate ști? Cîndva, o cronică defavorabilă, un bobîrnac critic într-un interviu, o omisiune dintr-un bilanț gen „anul literar” și cite altele, toate de aceeași gravitate.

De atunci, iertarea a dispărut din rafturile cu sentimente. Și luciditatea a dispărut imediat, ca și ietrea. Și calmul și autocontrolul și decența și argumentația — toate pe rînd s-au dus, s-au topit, s-au anulat reciproc ca într-un fel de leucemie a spiritului.

„Din cele două case-ndușmănite...”

Montague și Capulet nu se mai pot tolera. Lumea știe de la început că dacă Montague rostește o frază, Capulet o contestă cu ferocitate.

Și invers.

Lumea știe de la început că cei doi se judecă „din principiu”, premeditat, o premeditare ridicolă, că fiecare e victima celuilalt încă înainte de a produce ceva, că fiecare îl neagă pe celălalt în totalitate și pentru totdeauna, nelăsîndu-i nici o șansă, nedescoperîndu-i nici o fărîmă de aptitudine sau calificare.

Ideile? Mai pe urmă. Întii intolerabila persoană a adversarului. Nici o invectivă nu-i prea aspră, nici o jignire nu-i prea violentă. Adversitatea aceasta a generat niște reacții atît de previzibile, încît opinia publică pronostichează fără greș pînă și formulele cu care cei doi urmează a se împroșca.

„Și ura ce nu poate fi-mpăcată...”

Montague nu iartă. Capulet, de asemenea, nu iartă. Ca și cum noi, ceilalți, n-am avea alte treburi decît să le urmărim pînda și neiertarea. Ca și cum noi, ceilalți, n-am înțelege.

MIHAI URSACHI

zidirea - o alegorie

Eu imi clădesc o casă.

Mai întii am văzut-o
în minte, înaltă, frumoasă
și nepătată.

„Mă voi robi ca Benvenuto,
sfîrșind-o mai curînd sau niciodată,
dar toate ale ei să fie sfinte.”

Și am cărat în spinare pietroaie
pe care le-am smuls din neștire, greoaie,
și le-am făcut temelie
să ție

pentru nepoți, strănepoți, în vecie.
Pe urmă-am turnat smolă topită
și-am început a zidi cărămidă;
și-atît de-ndelung le descînt cînd le pun,
că rid trecătorii zicînd că-s nebun.

Eu car însă-ntruna, așez și cioplesc
în blindă uitare,
mă rog doar la Doamna să aibă răbdare
ca să sfîrșesc.

Pe milostiv cititorul îl rog ca să știe
că tot Făptuitorul e alegorie.

Nu numai Grecii, omul din toate ceasurile sale de veghe are un fel de conștiință tragică, pentru care „alienarea” din gîndirea lumii noastre a găsit o expresie nespuse mai potrivită. Cine trece cu seninătate peste strîmbătățile istorice ale lumii, riscă să fie prea mult de partea stăpînilor, cum i s-a reproșat lui Goethe. Dar cine trece cu seninătate peste strîmbătățile ca și anistorice ale omului, cele ce pot să-i fie constituționale dacă el nu e în neîncetată veghe, riscă să creadă prea mult în blîndețea firii și a firescului.

La acest rezultat trebuiau să-l ducă pe Goethe înțelesurile naturii proiectate peste cultură. Din prima perspectivă asupra naturii, cea a ochiului, el căpăta pentru antichitate doar scenariul, odiseicul; dintr-a doua, cea a sănătății, antichitatea îi apare ca senină, rafaelică; acum, cu perspectiva continuității, care e în fond solidară cu celelalte două, el capătă înțelesul său ultim, ce nu e decît „achilleic”. Obsesia această din urmă a continuității era sortită să-i aducă două limite în înțelegerea antichității. În primul rînd, îl îndemna să caute vieți sau situații întregi, destine împlinite și bine motivate, iar o asemenea tendință îl transforma într-un autentic homerid. În al doilea rînd, gîndul naturalist al continuității trebuia, ca refuz al catastroficului și discontinuității pe orice plan, să pregătească pe Goethe pentru neacceptarea rupturii tragice.

Dacă prăbușire este, ea se petrece la Goethe tot într-o sănătate, așa cum Grecii săi erau sănătoși pînă la capăt. Nu printr-o lege lăuntrică, nu structural îi este o ființă tragică eroul, ci prin ceea ce i se întîmplă, prin fulgerul, aproape nemeritat, care se abate asupra-i. Ține de natura sa cea mai intimă, spune un alt comentator, Spranger, faptul că tace asupra tragicului și că îi dă formă doar în clipa cînd a căpătat pentru el „împăcare”. Dar e de esența tragicului să nu aibă împăcare; și atunci, căruia tragic îi mai dă Goethe expresie?

Ifigenia” sa este o carte a vindecării și armoniei: Oreste se face bine, regele barbar Thoas devine echitabil, iar Ifigenia se întoarce acasă. Soluția, cheia omului, poate fi aci, cu mijloace de aci. Au fost vremuri, spune Goethe către Knebel (la 17.XI.1784), cînd a reprezentat o binefacere să întorci lumea, prea legată de pămînt, cu ochii spre cer: acum e o binefacere să o întorci într-aci, spre pămînt. Tragedia? E ceva învechit! exclamă el, după o jumătate de veac, în martie 1832, cu cîteva zile înainte de a se stinge, către Eckermann; i deea tragică a destinului, pe

Concepția lui Goethe despre om

OMUL, FIINȚA NEÎMPĂCĂRII

Constantin NOICA

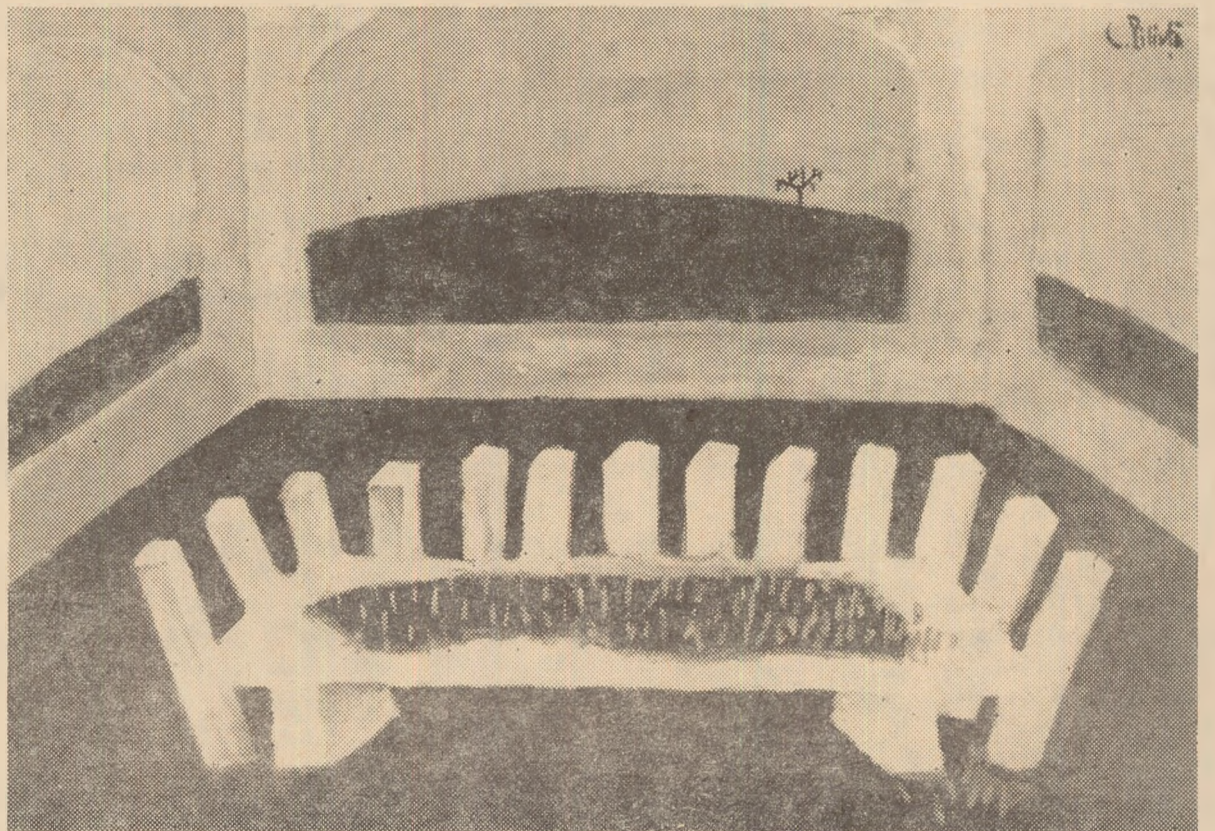
care o aveau Grecii, n-ar da acum decît o formă de „afecțiune”; e o haină ce a ieșit de mult din uz, ca și toga.

Cu puțin timp înainte, mărturisise: „Ich bin nicht zum tragischen Dichter geboren, da meine Natur zu konziliant ist”. (Către Zelzer, la 31.X.1831). Ce simplu și netulburat o spune. ca și cum tragicul ar fi o simplă categorie estetică. Și într-adevăr, de-a lungul vieții analizează teoretic tragicul și hotărăște că natura acestuia este doar „despărțirea”, începînd cu moartea și sfîrșind cu despărțirea de lumea și starea în care te-ai deprins să trăiești. Își îngăduie să vorbească de tragedia greacă în „Campagne în Frankreich 1792”, în legătură cu rechizițiile de oi și vite de la țărani francezi, cărora li se dădeau bonuri plătibile de Ludovic al XVI-lea, la întoarcerea sa eventuală pe tron. Sau concepse, în marginea *Odiseii*, o „Nausicaa”, pe care o numește tragică doar prin aceea că eroina se îndrăgostește de Ulise și se sinucide la plecarea acestuia din insulă.

Dar, cu tot acest înțeles suportabil al tragicului, el crede că nu ar putea scrie o adevărată tragedie. „Mă înfricoșă în fața simplului proiect și sînt aproape incredințat că m-aș putea distruge, prin simpla încercare de a o face”, scrie el către Schiller (la 9. XII.1797). Iar comentarii își explică degrabă o asemenea neputință, în sensul că ar risca să se prăbușească, odată cu ei. Dar nu era el și în „Werther”? și nu spusese el însuși că l-a scris tocmai spre a se elibera? Dacă n-a scris tragedii, e mai puțin pentru că l-ar fi zdrobit, cît pentru că i-a lipsit conștiința rupturii. În schimb, dacă ar fi avut-o? nu înseamnă că l-ar fi zdrobit cum nu l-a zdrobit nici pe Greci. Tocmai gîndul acesta, poate, arată că el nu e susceptibil de o adevărată conștiință tragică, a cărei prezență înseamnă mai degrabă supunere și recunoaștere a altei rînduiri, decît prăbușire pură și simplă.

E adînc caracterizator, pentru punctul său de vedere, ceea ce spune în continuare lui Schiller, în scrisoarea unde declarase că tragedia îl „înfricoșă”. Anticii, i se pare lui, aveau avantajul că puteau transforma totul în „joc estetic”, pe cînd la moderni trebuie să joace și o „Naturwahrheit”, care face astfel ca o creație tragică să fie prea zguduitoare. Dar, a spune că tragicul nu e posibil decît cînd se manifestă ca o simplă categorie estetică și că Grecii numai așa l-au resimțit, înseamnă fără îndoială a uita pe omul neîmpăcării.

Dacă eroii aceștia ai culturii moderne, Goethe și Schiller, n-au putut ajunge cu adevărat nici măcar ei la hellenism — spune Nietzsche în „Nașterea tragediei” este pentru că n-au avut înțelesul dionysiac, muzical, al tragicului. Pentru Goethe, însă, e și prea mult spus și prea puțin. La el pare că hotărâra altceva: faptul că proiecta perspectiva naturii peste cultură. Ceva din nevinovăția devenirii — nevinovăția aceea care va juca atît de mult și la Nietzsche, dar nu de la început și în orice caz nu în înțelegerea Grecilor — pătrunde acum, cu Goethe, în lumea omului și a culturii, făcînd cu neputință o conștiință a tragicului. Nu există vină, deci nu există răspundere, cum nu există aci, la ins, cu adevărat libertate. Vina lui Goethe, spune Gundolf nu ține de libertate, ci de natură, necesitate, conștiință; „orice tragic a fost resimțit de Goethe ca maladivitate, nu ca încălcare a legii”. Ce lucruri grave pot spune uneori apologetii; cu mult mai grave, poate, decît ar sugera o perspectivă ostilă lui Goethe. Dar aci trebuie să acceptăm interpretarea, deoarece e în litera și spiritul lucrurilor. O artă în care primează necesitatea naturală a formelor și creșterii, nu libertatea înțelesului și a cuvîntului, nu poate spune totul nici despre necesitatea omului, nici despre libertatea lui, ca ființă a neîmpăcării.



Const. PILIUȚĂ :

„Primăvara”

Combinatul de îngrășăminte chimice PIATRA NEAMȚ

Combinatul de Îngrășăminte chimice Piatra Neamț își definește din ce în ce mai pregnant personalitatea, atât în țară, aliniindu-se cu rezultatele sale marilor unități de profil, dar și peste granițele ei.

Dacă peste hotare, despre acest Combinat se spune că-și onorează cartea de vizită prin calitatea certă a produselor de export, același lucru îl spun și oamenii ogoarelor noastre care încredințază solului granulele de azot de amoniu sau nitrocalcar, produse aici sub marca Azochim.

Amplasarea acestui combinat în zona Săvineștiului, a reprezentat un factor însemnat de progres, cu o amprentă deosebită asupra economiei împrejurimilor, contribuind astfel la ridicarea nivelului de trai și cultural, la modernizarea într-un ritm rapid a orașului Piatra Neamț și a comunelor învecinate, dovadă prin aceasta rolul hotărâtor al industriei în dezvoltarea economică, socială și urbanistică.

Ne place să privim Săvineștiul, coloanele lui sclipind în bătaia soarelui. Reflecțiile ne batingă că asemenea Săvineștiului e toată țara românească, cu conducute nichelate și utilaje alături de zidurile cetăților noastre istorice. Chimistii Combinatului s-au

intrecut de multe ori pe ei, căutând căări spre mai bine, soluții de optimizare a proceselor tehnologice.

Economistul Virgil Gorduza, directorul comercial al Combinatului de îngrășăminte chimice Piatra Neamț, ne declară, în legătură cu energiile transformatoare desfășurate aici: „Izvorul lor trebuie căutat la începuturile combinatului. După un deceniu, avem o tradiție, o școală a muncii în acest domeniu. În ea am găsit puterea și dorința de a ne face utili. Cred că acestui cadru îi datorăm soluționarea calității produselor noastre, rentabilizarea crescută, precum și elasticitatea unor instalații de schimbare a sortimentelor. Așa s-a născut de altfel, Nitrocalcarul nostru de care azi beneficiază ogoarele din multe țări.

Din prospectările firmei specializate Azoexport, cât și din informările personale pe piețele țărilor de jos și ale Africii, rezultă că produsele noastre se comportă foarte bine la toate metodele de utilizare și incorporare în sol, ceea ce a condus la niște solicitări sporite. Toate acestea, însă, ne obligă la sporirea atenției și interesului pentru respectarea clauzelor contractuale și participarea la contractări



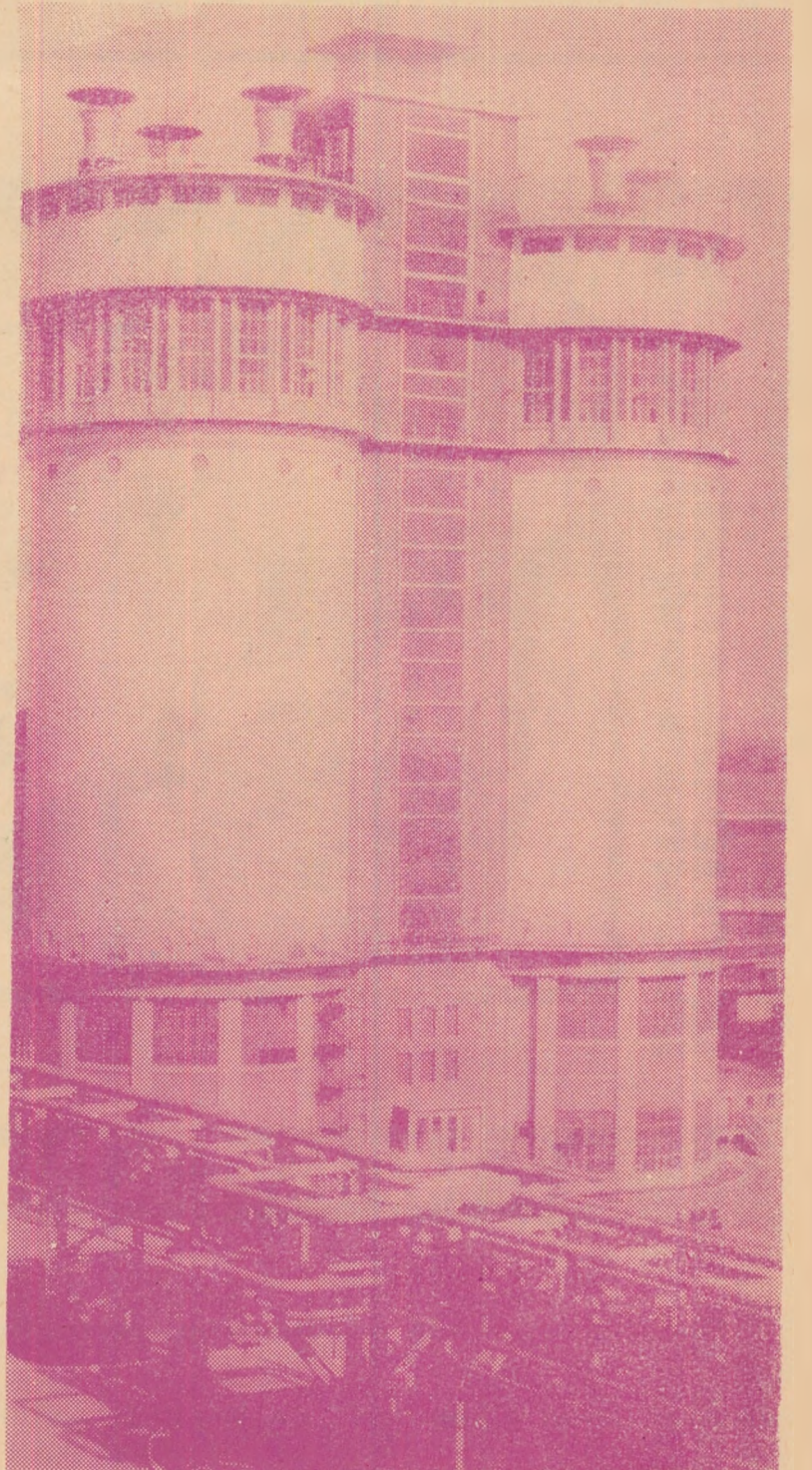
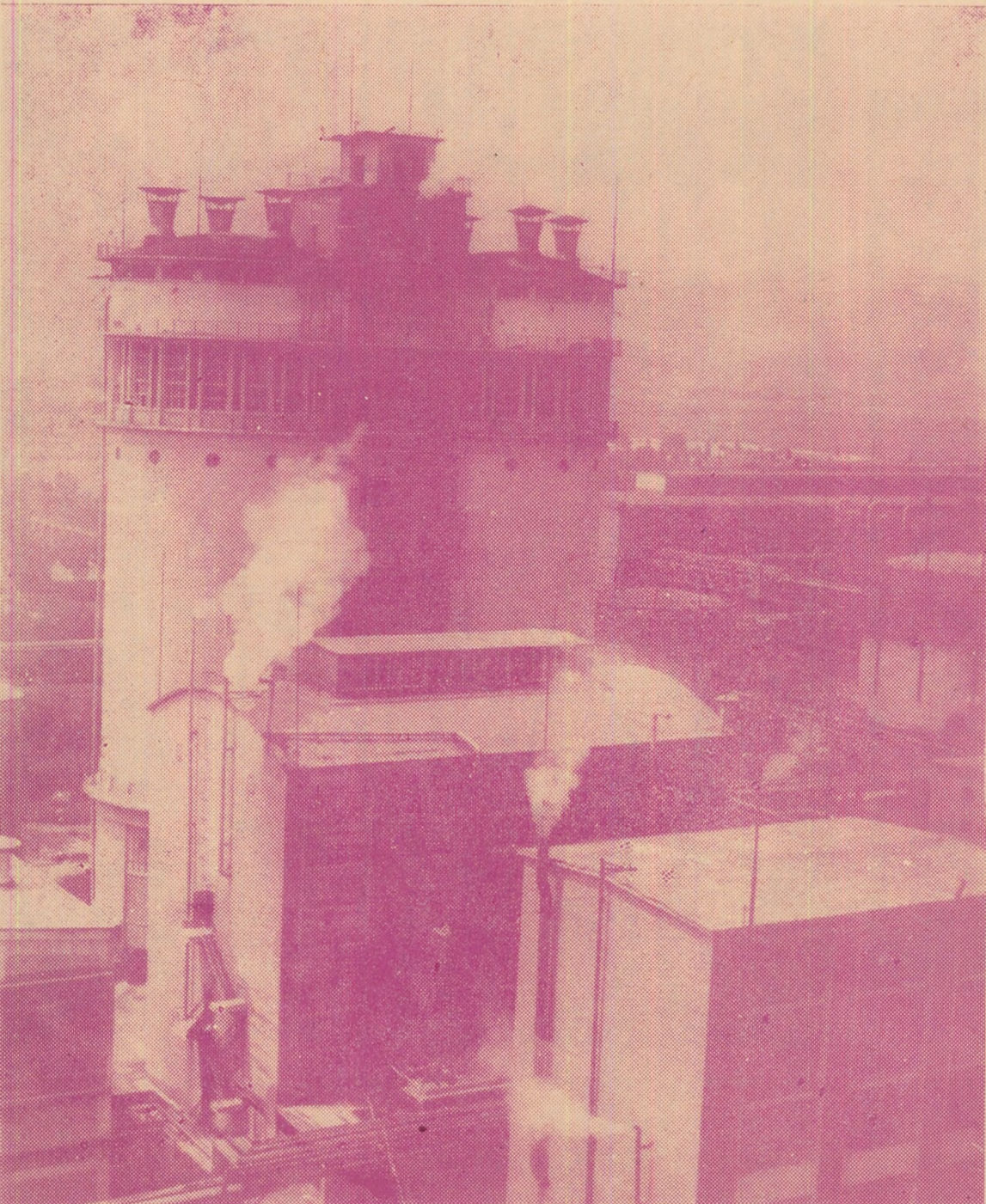
cu un curs de revenire în termen.

Într-o perspectivă imediată, va intra în funcțiune o nouă unitate de îngrășăminte chimice, Azot IV, care se înscrie pe linia generală urmată de industria îngrășămintelor chimice în lume, dată fiind stringenta nevoie de amendamente pe ogoare, nu nu-

mai în țara noastră, aceasta corespunzând totodată și cu imperativul fertilizării pământurilor, problemă în dezbateră F.A.O. (organizație de alimentație și a-

gricultură) din cadrul O.N.U., unde România își aduce o largă contribuție”.

L. T.



Uzina Metalurgică — IAȘI —

Obiectiv industrial de importanță deosebită nu numai în economia județului Iași, dar și în economia țării. Uzina Metalurgică Iași este singurul furnizor din țară care produce și livrează o gamă variată de țevi sudate longitudinal și profile formate la rece. În prezent, se fabrică în uzină peste 1.500 tip-dimensiuni de țevi sudate și profile îndoite, iar problema asimilărilor unor noi produse este în continua atenție a metalurgiștilor ieșeni, care în anul 1973 vor lansa în fabricație alte 30 noi tipuri de țevi sudate și profile îndoite.

În cinciinalul în curs, uzina metalurgică va cunoaște o considerabilă dezvoltare prin triplarea capacităților de producție, iar în anul 1976 singură această uzină va furniza peste 50% din necesarul de țevi sudate și profile îndoite pe economia națională. În mod corespunzător vor crește cantitățile de produse destinate exportului, acestea urmînd a ocupa un volum de peste 40% din producția totală a uzinei.

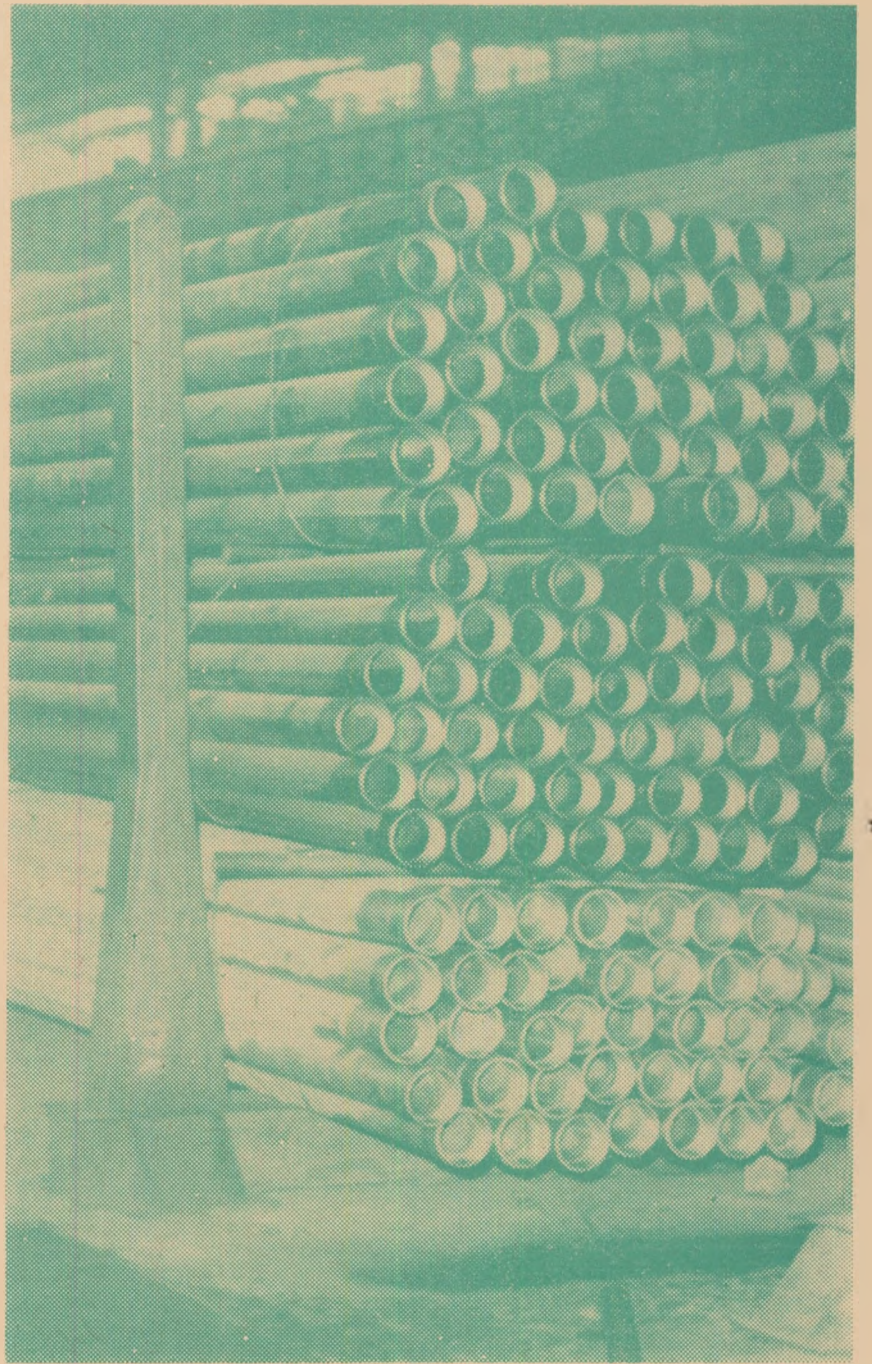
Capacitățile de producție ale uzinei se vor tripla, atît prin punerea în funcțiune a unor noi linii tehnologice pentru fabricarea țevilor sudate și a profilelor îndoite, cît și prin introducerea unor noi procedee de sudarea țevilor la instalațiile tehnologice în funcțiune.

Merită seos în evidență faptul că în această importantă dezvoltare o bună parte din

utilajele necesare punerii în funcțiune a noilor capacități de producție vor fi executate în uzină. În această direcție s-a organizat un sector de autoutilare, unde vor lucra cadre tehnice cu multă experiență, muncitori cu o înaltă calificare profesională.

Este o realizare deosebită pentru colectivul uzinei, dacă ținem seama că în urmă cu numai 9 ani s-a fabricat aici pentru prima dată în țară în țară prima țevă sudată longitudinal, iar astăzi, după un timp relativ scurt în viața uzinei s-a reușit deja producerea prin autoutilare a unor instalații și utilaje de mare complexitate tehnică.

De altfel, metalurgiștii ieșeni nu se opresc aici intrucît și-au propus ca în următorii ani să livreze la export unele utilaje destinate procesului de fabricarea țevilor sudate și care astăzi se importă. Este o sarcină de mare răspundere de care colectivul uzinei se va așhita cu succes. Există garanții certe în această direcție cu atît mai mult, că la unele utilaje și instalații tehnologice importate de la firme cu o veche tradiție, muncitorii, tehnicienii și inginerii uzinei le-au efectuat o serie de îmbunătățiri și modernizări constructive, care au surprins pînă și specialiștii firmelor furnizoare, reușind să îmbunătățească parametrii tehnico-economici, în final creșterea substanțială a productivității muncii.



BUCURIA COPILOR

BUCURIA COPILOR

BUCURIA COPILOR

23 MAI ❁ 1 IUNIE

Magazinele vă pun la dispoziție, pentru cadouri, în decada „Bucuria copiilor”, un bogat și variat sortiment de articole de îmbrăcăminte și încălțăminte pentru copii.

**DECADA BUCURIA
COPILOR**

**23 mai
-1 iunie**

Marea sărbătoare a copiilor se apropie, Vreți să fiți primii în alegerea cadourilor pentru cei mici? Începeți cumpăraturile chiar azi:

- păpuși, ● mingi ● figurine din material plastic, ● jocuri aplicative tehnice.

Mult discutata problemă a autorului *Învățăturile lui Neagoe* Basarab către fiul său Teodosie și-a găsit cea mai completă rezolvare într-o lucrare de sinteză în care se întilnește pasiunea pentru cercetare cu spiritul științific. Este vorba de lucrarea lui Dan Zamfirescu *Neagoe Basarab și Învățăturile către fiul său Theodosie. Problemele controversate* (Editura MINERVA, 1973, 450 p.).

Se pot distinge câteva etape în discutarea acestei probleme. Hasdeu și N. Iorga, pornind de la conținutul românesc al celei mai mari părți a lucrării, o restituise lui Neagoe, domnitorul Țării Românești dintre anii 1512—1521. Demostene Russo și P. P. Panaitescu, deși contestau paternitatea lui Neagoe, o atribuiau tot unui român, admirator al domnitorului muntean, care ar fi scris-o după moartea voievodului.

O afirmație susținută cu tenacitate în ultimul timp de Leandros Vranoussis directorul centrului de Studii medievale și neoelinice din Atena, a readus în actualitate problema paternității scrierii. Vranoussis susține în esență că *Învățăturile* au fost scrise în limba greacă de Manole din Corint, marele retor și profesor la școala Patriarhiei din Constantinopol, și că acesta este autorul lor. Neagoe Basarab, contemporanul lui Manole, le-a comandat acestuia. Ca o consecință a acestei afirmații venea și ideea că versiunea slavonă și română sunt făcute după cea greacă. Teza lui Vranoussis s-a bucurat de o largă difuziune. Ea a fost exprimată în cadrul Congresului internațional de studii sud-est europene la Atena, ținut în mai 1970, apoi în cadrul Congresului al XIV-lea internațional de studii bizantine de la București, ținut în septembrie 1971. O variantă a acestei comunicări a fost publicată în *Magazin istoric*, februarie, 1972. Apariția în această publicație, fără observațiile critice ale redacției, a derutat intrucitva pe cercetătorii care se ocupaseră cu problema autenticității *Învățăturilor*. A trebuit să reacționeze un timp spre a se lua în discuție noua ipoteză.

Teza lui Vranoussis, însă, a părut pe un teren bine consolidat primindu-și răspunsul pe măsura obiectivității invocată de autorul ei. Avem o ediție bine alcătuită cu un studiu introductiv de prestigiu datorite lui Dan Zamfirescu și Gh. Mihăilă (1970). Primul a alcătuit o teză de doctorat cu problema *Învățăturilor*, iar al doilea a completat textul slavonesc cunoscut până în data respectivă cu alte părți descoperite între timp. A urmat apoi volumul omagial *Neagoe Basarab*. La 460 de ani de la urarea sa pe tronul Țării Românești, publicat de Societatea culturală *Neagoe Basarab* din urtea de Argeș, apărut în octombrie 1972.

Intervenției lui Vranoussis i-a răspuns pe larg, argumentat teoretic, Dan Zamfirescu într-un articol integrității în lucrarea sa de sinteză asupra *Învățăturilor* a întințită mai sus. Această argumentare a apărut ca o necesitate și datorită faptului că în ultimul timp a fost editat un volum de studii aparținând *Învățăturilor* profesor P. P. Panaitescu în care se găsesec și trei studii despre paternitatea *Învățăturilor* lui Neagoe către fiul său Teodosie. Unele se contestă paternitatea lui Neagoe, dar ea nu este dată

Învățăturile lui Neagoe: O controversă nerezol- vată?

I. D. LAUDAT

pe seama unui străin de spațiu românesc, ci se atribuie unui român care a viețuit după epoca lui Neagoe.

În cele ce urmează ne vom referi, pe scurt, la teza lui Vranoussis și la răspunsurile ce i s-au dat. Astfel, cercetătorul grec arată în materialele indicate mai sus că în ultima vreme s-au făcut unele descoperiri în Grecia, cu privire la evul mediu românesc. Așa, în Epir, s-a descoperit voluminoasa *Condică* de documente, întocmită în românește, a mănăstirii Sărindar, închinată mănăstirii Părinților din finutul amintit. *Condică* amintită conține unele scrieri ale lui Manole din Corint scrise de mîna lui. *Învățatul* retor al Patriarhiei a avut legături cu unii domnitori români, la cererea căroră a alcătuit unele scrieri religioase. Așa, la cererea domnitorului „Io Radu“ a compus *Slujbă... în cinstea sfîntului ierarh Spiridon cel Nou*, iar pentru Neagoe Basarab a alcătuit un tratat despre diferențele de credință dintre ortodocși și catolici. Mai departe, L. Vranoussis spune: „Cred că nu ne împiedică nimic să acceptăm ideea că Neagoe Basarab s-a adresat marele retor al Patriarhiei cerîndu-i o orafie funebră pe care Voievodul voia s-o rostescă la reînțumarea rămășițelor pămîntului de mamei sale la Curtea de Argeș sau să-i alcătuiască unele învățături pe care să le lase fiului său Theodosie“. La această presupunere el mai adaugă: „Manole din Corint era un scriitor productiv. Scrierile originale nu le da copiştilor să i le transcrie, ci el singur și le scria. Atît *Slujba sfîntului Spiridon* (ms. păstrat într-o mănăstire athonită Iviron), cît și *Învățăturile* (ms. păstrat tot într-o mănăstire athonită, Dionisiu) sînt scrise de mîna lui Manole și compuse de el, fiind asemănătoare „prin structura frazei și a modului original de gîndire“. *Învățăturile*, conchide Vranoussis „sînt opera lui Manole — formă originală — nu traducerea prescurtată din textul slavonesc alcătuit de Neagoe, cum s-a crezut mai înainte. Neagoe Basarab are totuși merite deosebite în legătură cu redactarea *Învățăturilor*: 1. Ca mare senior al istoriei a avut preocupări intelek-

tuale de un nivel înalt pentru epoca sa. 2. Lui îi aparține inițiativa de a se fi gîndit la o asemenea operă, adevărat testament politic și etic pentru fiii și succesorul său la domnie. 3. Și, în sfîrșit, tot lui îi revine meritul de a fi ales ca redactor al acestei lucrări pe una din personalitățile remarcabile ale Orientului ortodox din acea vreme. Vranoussis stăruie apoi asupra faptului că Manole din Corint a avut dese ocazii să vină în contact cu Neagoe în cursul lungii sale cariere (1480—1530).

Intervenția lui Vranoussis a demonstrat nu ceea ce și-a propus autorul: contestarea paternității lui Neagoe asupra *Învățăturilor* (variantele grecească) este scris de Manole din Corint, contemporanul lui Neagoe. În felul acesta s-a dat un răspuns categoric și tezei celor care susțineau că scrierea este alcătuită tirziu după moartea lui Neagoe. I. C. Chițimia și Dan Zamfirescu, participanții la Congresul în care și-au expus teza Vranoussis, au venit cu contraargumente de natura aceasta: Există în *Învățăturile* date referitoare la viața socială și administrativă românească pe care nu le putea cunoaște decît un român și acela sigur că a fost Neagoe. În ceea ce privește „plîngerea“ lui Neagoe la mormîntul maicii sale și al fiilor săi aceasta seamănă bine cu bocetele noastre populare. Manole din Corint nu cunoștea cultura noastră populară, pe cînd Neagoe, ca român, sigur că o cunoștea. Și încă o dovadă — de data aceasta de natură textologică — în favoarea faptului că *Învățăturile* sînt nu numai opera lui Neagoe, dar că ele sînt scrise în limba slavă, din care descind variantele: română și greacă. Dan Zamfirescu a colajonat primele patru capitole din *Învățăturile* cu textul cărții *Katanyxis* de Simeon Monahul din care sînt luate aceste părți. Cu această ocazie a constatat că textul intrat în *Învățăturile* — în varianta slavonă a lui Neagoe — nu este cel grecesc din *Katanyxis*, ci este un text slavon al versiunii intermediare. Textul acesta slavon rezumă textul grecesc al lui Simeon Monahul. Procedeu este asemănător pentru ambele părți ale *Învățăturilor* — varianta slavonă — ori de cîte ori se folosesc textele grecești. Deci textul grecesc al lui Manole din Corint nu este originalul în care el ar fi compus *Învățăturile*, ci este traducerea textului slavon, așa cum susținem noi raportul dintre variantele *Învățăturilor*. (Originalul este slavon, variantele românească și grecească descind din cea slavonă). Aceasta este concluzia lui Dan Zamfirescu (p. 272—273) din cele 19 dovezi referitoare la filiația textului tradus de Manole din Corint de pe textul slavon. Marele retor al patriarhiei din Constantinopol este — de fapt — traducătorul *Învățăturilor* în limba greacă de pe originalul slavon în care Neagoe și-a alcătuit *Învățăturile* către fiul său Theodosie.

Cartea lui Dan Zamfirescu scrisă cu pasiune, dar în spirit științific, duce mai departe și rezolvă la nivelul științei de azi o problemă mult timp controversată. Prin ea și prin străduințele cercetătorilor anteriori zorile umanismului românesc se conturează cu claritate. De acum înainte se poate trece la exegeza *Învățăturilor*, carte care îmbogățește gîndirea românească a veacului respectiv.

DAN ROTARU

țarm

Roade lumea din mine ca dintr-un țarm de pămînt mă surp sub greutatea oricărei retine.

O, parcă-s o privesc prin care mi-a fost dat să

cînt

și să plimb sufletul născut odată cu mine.

Ninge cu liniște peste simțurile acestea, ale mele, din fiecare carte se cerne zăpadă peste orele în care o răsfoiesc, și, rebele, înțelesurile lucrurilor încep în mine să cadă.

Se pare că plouă peste întinderi, pustiu, se pare că sînt locuit acum prima dată, se pare că lumea-i o rană imensă, și știu că-n clipa aceasta peste mine cresc liniști de vată.

Roade lumea din mine ca dintr-un țarm de nisip: mă surp sub greutatea oricărei retine.

Sînt o privesc prin care mi-a fost dat să țip și să plimb sufletul născut odată cu mine.

istorie

Te împodobesc cu vocea mea, peste care crește iarba iar. Prin auzul meu un cal trecea, avea botul trist și pasul rar,

dar de la un timp n-a mai trecut, aburul suflării i-l aud rareori, dar pasu-i este mut, urmele-i se pierd mereu în sud.

Prin auzul meu un cal trecea, avea mersul trist și chipul rar; Doamne, altădată cum venea cînd simțea crescînd auzul iar!

eveniment

Mă-ncearcă ochii aducîndu-mi orașul sub tălpi, florile deasupra pămîntului, de parcă eu n-aș ști că aerul e imperiul păsărilor, că eu sînt imperiul unei păsări pe care n-o voi cunoaște niciodată, dar căreia îi recunosc oricînd bătaia aripilor și sufletul și urmele și uitarea și tot ce poate întîmpla o pasăre...

ultimul rînd

Tragem de-aceeași soartă pînă ni se vor smulge din umeri mîinile. Ochii mei s-au născut pentru-a simți cînd pleci. Eu știu că va veni o vreme cînd vom locui în trupuri cu ochii triști, nedefiniți și seci.

Nasturii de la paltoane ne vor încheia destinul, noi vom ști aceasta și ne vom grăbi, ultimul nasture va rămîne neînchis, și asta, numai asta, într-o clipă ne va îmbătrîni.

Deocamdată, peste noapte, păsări mari încă vin și ne fură din trup, clădind ceva, poate o poveste, poate o întîmplare. Am visat azinoapte că eram o groapă imensă de unde se evaporase o mare.

Era un vis, desigur, însă eu știu că va veni o vreme cînd acestui poem îi va întîrzia ultimul rînd.

rugă pentru ovidiu

Iar mi se prelinge cineva între pleoape, întîrzie în mine cineva și pretinde că-s eu. Eu am plecat undeva, departe, să văd cum Ovidiu dă drumul corăbioarelor de hîrtie prin sufletul meu...

Trec, foșnind, corăbioare printre pleoapele mele; De-unde vin și-ncotro se vor duce, deocamdată nu știu. Vino și adună-mă în corăbioarele tale, de prin toate apele, de prin tot aerul, de prin toate gîndurile, frumosul meu fiu!

CULTURĂ ȘI CIVILIZAȚIE

Ernest STERE

științele spre ideal, educația trebuie să se străduie a înrădăcina deprinderile, ideile, sentimentele în zonele cele mai profunde ale personalității.

Rezultă în orice caz indisolubila legătură dintre cultură și civilizație, realitatea unui proces de osmoză care îngăduie circulația înțelesului de la un termen la celălalt; ceea ce, fără îndoială, nu poate decât să complice efortul unor delimitări riguroase, definitive și universale valabile. Dar în ciuda interferențelor și dificultăților teoretice, practice, cultura și civilizația se definesc și se afirmă ca valori complementare, înțelesul și eficacitatea lor rezultând tocmai din acest raport de dependență reciprocă, de intercondiționare concretă. Nu poate exista cultură fără civilizație, căci efortul de a cuceri lumea, efortul cultural, demiurgic, care a permis omului să urce pe treptele progresului reprezintă prin el însuși o valoare și o expresie a civilizației. Contribuind la îmbunătățirea și ridicarea continuă a nivelului de viață orice progres cultural constituie ipso-facto — premisa unei ascensiuni pe treptele civilizației, și invers: nu există civilizație fără cultură, căci neajutorat, neputincios în fața forțelor naturii, omul n-ar fi putut să se ridice deasupra legii de fier a necesității materiale.

Evident, dacă vom raporta această discuție la planul istoriei, se poate vorbi și s-a vorbit, în legătură cu anumite momente de criză, despre existența unei opoziții între cultură și civilizație. Dar, pentru a ilustra o dată mai mult existența ritmului dialectic care guvernează mersul istoriei, conflictele dintre civilizație și cultură, explorarea din ce în ce mai aprofundată a trecutului, „exhumarea” unor civilizații dispărute, n-au făcut decât să alimenteze cultul unei umanități superioare, visul unei unificări spirituale a omenirii prin știință, precum și al unei civilizații capabile să înmănucheze eforturile și aspirațiile tuturor oamenilor în lupta lor pentru progres.

În ciuda vastei lor întrebuintări, vizând noțiuni diferite și forme diferite de manifestare a creativității umane, termenii de cultură și civilizație se dovedesc a fi în înțelesul lor precum și în relațiile dintre ei, de o labilitate de-a dreptul derutantă. Conform înțelesului etimologic și metaforelor pe care le sugerează, s-ar părea că cei doi termeni la care ne referim ar dispune de toate șansele necesare pentru a putea fi evitată confuzia lor. Expresia cultură evocă astfel, într-un sens care e de fapt originar, imaginea unei lucrări agricole sau intervenția unui efort metodic aplicat de către om în scopul punerii în valoare a unor resurse fizice și biologice. Dar nu poate fi trecută cu vederea variația de sens a aceluiași termen după popoare și chiar după indivizi. În accepția germană, cultura devine sinonimă, sau aproape, cu ceea ce înțeleg francezii prin civilizație; dar sînt destui gânditori și scriitori francezi care conferă termenului un înțeles foarte apropiat de cel german. Vom observa apoi că cel mai adesea i se atribuie culturii o semnificație intelectuală în sensul în care se vorbește despre cultură științifică, cultură clasică sau omul cultivat; într-o mai mică măsură, dar dintr-o perspectivă mai profundă de înțelegere, termenul de cultură e menit a designa o atitudine spirituală, prezența unui anumit fel, personal și adînc de a reacționa și de a gândi în problemele ridicate de viața spiritului.

Să adăugăm că, pînă la un moment dat, termenul la care ne referim a fost aplicat într-o manieră restrictivă pe plan social, vorbindu-se în acest sens despre popoare lipsite de cultură și considerate ca atare „necivilizate”. Într-o accepție mai recentă însă, promovată de sociologi, el tinde a fi extins asupra tuturor societăților omenești, chiar asupra celor rămase în stadiul vieții arhaice. Astfel înțelegându-se, cultura este opusă naturii, faptul social definindu-se ca fapt cultural. Comportamentele dobîndite sînt inventate de „omul social”,

transmițindu-se pe calea imitației și educației (ceea ce Lévy-Strauss numea „tradiție externă”). După ce criteriu poate fi stabilită în acest caz distincția între ceea ce în om este „cultural” și ceea ce este „natural”? Particularitatea caracteristică a faptului natural — după Lévy-Strauss o constituie „universalitatea”; faptul că el se confundă cu legile biologice ale speciei, în vreme ce faptul de cultură se definește printr-o fizionomie variabilă, particulară, determinată de structura și gradul de evoluție propriu fiecărui grup social. El nu poate fi explicat în întregime prin nevoile „omului în general” și prin resursele pe care natura i le oferă pentru a satisface aceste nevoi, ci el este „normativ”, subordonat unei reguli sau mai multor reguli inventate. Astfel, în vreme ce la tinerele animale jocul este pur spontanitate, jocul copilului se află sub incidența legilor care stabilesc ceea ce este „permis” și ceea ce este „interzis”. Pornind de la aceste premise, Lévy-Strauss va ajunge la concluzia, de altfel interesantă, potrivit căreia istoria nu este o mișcare progresivă care duce de la animalitate la cultură, ci ea este o istorie a diferențelor culturale, o cultură dată neîntîrind în mod necesar în raport cu o altă cultură; istoria „mondială” nu poate rezulta decât din punerea în raport a unor culturi eterogene, pose-soare fiecare a unui stil propriu. În felul acesta noțiunea de cultură cu care operează Lévy-Strauss exclude perspectiva unui progres de la o societate la alta, autorul Tropi-

celor triste respingînd cu tărie tendința fondatorilor sociologiei de a considera societatea „primitivă” drept o formație anterioară și inferioară societății „civilizate”. Dar nu vom insista asupra doctrinei celebrului etnolog. Am urmărit a sublinia doar încă o dată, referindu-ne la una dintre cele mai originale și prestigioase aplicațiuni ale structuralismului în sociologie, complexitatea conceptului de cultură, care, într-o soluție foarte modernă, tinde să se extindă asupra întregii fenomenologii — materiale și spirituale — a vieții sociale.

Provenind din latinul *civilis* termenul de civilizație dă, la rîndul lui, dovadă de o nu mai redusă labilitate, pînă acoperi lucruri, fapte, idei, cu totul deosebite. Unii istorici și filozofi (Spengler) consideră civilizația ca un ansamblu atotcuprinzător, mai vast decît cultura, aceasta din urmă reprezentînd aspectul ei suprastructural, ideologic, totalitatea atitudinilor și produselor vieții spirituale (mit, artă, știință, religie). Etnologii, aparținînd îndeosebi școlii structuraliste, tind să identifice noțiunile, considerînd cultura ca un ansamblu de relații simbolice, inerent tuturor societăților umane, așadar, după cum s-a arătat mai sus, și celor mai primitive.

Aplicațiuni diferite, divergente chiar, ale termenului de civilizație pot fi constatate și în uzul curent: referindu-se frecvent la stadiul de confort material precum și la valorile materiale achiziționate de o socie-

tate, el poate sugera alteori un nivel ridicat al societății umane pe plan moral și intelectual; generozitate și rafinament al comportării prin care se distingie omul evoluat, un fel de noblețe dobîndită respectului valorilor morale, a unei tradiții sănătoase, precum și practicii unei discipline manifestată în înfrînarea înclinațiilor brutale și egoiste.

Susceptibilă de variate nuanțări, semnificația conceptului de civilizație oscilează între două extreme: el se poate referi la poporul care, grație eforturilor științei și organizării sociale a atins un nivel superior de adaptare la natură; dar nu într-o mai mică măsură poate fi aplicat produselor armonioase ale marilor perioade artistice, progresului obținut în domeniul justiției și al colaborării dintre popoare, luptei pentru un ideal superior spre care tinde umanitatea în evoluția ei istorică.

Perspective simplificatoare, practic unilaterale, cu efecte negative și pe plan pedagogic sînt însă de natură a altera și compromite chiar ideea de civilizație; ceea ce are loc de pildă atunci cînd acțiunea educativă e restrînsă la aspectele exterioare, pur decorative, ale vieții, referindu-se de fapt în asemenea împrejurări la normele de conduită puse în valoare de un intelect calculator termenul de civilizație, vizează doar corectitudinea formală a raporturilor dintre oameni. În fața acestor interpretări simplificatoare cultura poate interveni ca un corectiv binefăcător, demonstrînd faptul că pentru a fi completă și a îndruma con-

CULTURA — MOD EXISTENȚIAL

Adela BECLEANU IANCU

Componentă permanentă și definitorie a umanului, cultura ocupă un loc proeminent în ansamblul fenomenelor social-umane. Prin funcțiile sale polivalente, ea a devenit, pentru societatea actuală, o necesitate umană intrinsecă. Dezvoltarea contemporană a culturii, extensiunea sa pînă la recunoașterea stringenței organismelor culturale de diferite niveluri (individual, organizațional, teritorial), oferă suficient temei pentru desemnarea ei ca un domeniu distinct al practicii sociale.

În procesul caracteristic socialismului de continuă și conștientă perfecționare a fondului spiritual în folosul dezvoltării personalității umane, cultura se distinge nu numai ca un proces productiv de valori, ci și ca un factor modelator de conștiințe, ca un univers educațional cu importante perspective previzionale. Factorul cultural a devenit, după cum afirmă secretarul general al partidului nostru, „componentă indispensabilă a societății socialiste, factor obiectiv al progresului social”, reclamînd o preocupare mult mai amplă și diferențiată pentru cunoașterea și cercetarea, cu toată rigurozitatea cuvenită, a fenomenului cultural.

Au devenit tot mai frecvente în ultimul timp pledoariile teoreticienilor în favoarea recunoașterii realității culturii și respectiv a civilizației, a „obiectivării” lor prin intermediul omului. H. Wald, de pildă, conchide convingător în una din lucrările sale că „formarea omului adaugă naturii o nouă formă de mișcare a materiei: cultura” (Homo significans, Buc., Ed. Enciclopedică, 1970, p. 80), ceea ce conduce cu certitudine, dacă nu la acceptarea, chiar și în sens peiorativ, a unei asemenea „forme de mișcare a materiei”, la recunoașterea planului obiectiv-existențial al culturii, plan prin care aceasta există ca o realitate social-umană individualizată prin manifestări și legități proprii, se manifestă ca o realitate relativ autonomă, în corelație cu alte realități fundamentale natura. omul. societatea.

Definitiv sintetic drept „ansamblu de produse cumulative ale cunoașterii și practicii umane” (Tănase, Al. Introducere în filozofia culturii, Buc., Ed. Științifică, 1968, p. 18), cultura reprezintă un ansamblu de fenomene social-umane, format din numeroase fapte și procese, im-

binînd, într-o unitate dialectică, obiectivul și subiectivul. Fiînd un resort de activitate umană, exprimînd un aspect fundamental al modului de existență al omului, cultura este deci un mod existențial cu o anume specificitate. Ea reflectă stadii și modalități ale existenței sociale și umane, ale cunoașterii și activității omului. Ca subsistem al sistemului social, în corelație cu celelalte subsisteme (economic, politic) cultura și civilizația formează, la rîndu-le, un sistem complex — sistemul cultural. Prin raporturile plurifuncționale și cauzale ale subsistemelor sale, acest sistem este unic și unitar, coerent, constituind, totodată, un sistem permanent deschis creației infinite, un proces continuu de creare și de utilizare a valorilor.

Specificitatea culturii și civilizației se manifestă în interrelațiile componentelor acestui sistem, precum și în cadrul heteroraporturilor sale cu celelalte realități esențiale, cu care se află într-o permanentă legătură și influență reciprocă, fără a se identifica, însă, cu vreuna din ele. Natura constituie substratul, mediul geo cosmic în care apare și se manifestă cultura, constituind în același timp obiectivul asupra căruia omul, folosind cultura, acționează. Prin cultură omul își apropie natura, o umanizează. Cadrul de valorificare a capacității creatoare și modelatoare revărsate de om asupra mediului în care trăiește și asupra lui însuși îl constituie societatea. Aceasta îi oferă omului cadrul colectiv în care creează și asimilează cultura, acel cadru propice de universalizare maximă a faptelor de cultură, unde se atinge nivelul civilizației. Desemnînd, deci, un complex de fenomene social-umane cu dimensiuni și semnificații specifice, cultura se impune ca un compartiment distinct al practicii social-istorice. Individualizate prin manifestări și legități proprii, cultura și civilizația constituie un domeniu de reflectare, cercetare, cunoaștere, proiectare și acționare.

Astăzi amploarea cunoașterii filozofice este secondată de cea a cunoașterii științifice, în folosul unui larg constructivism teoretic. Procesul de diferențiere și integrare care caracterizează dezvoltarea actuală a științelor face ca permanent cunoștințele filozofice să se întrepîtrundă cu cele nefilozofice. Sarcini care înainte erau asumate de filozofie trec în competența științelor. Ceddînd asaltului unor noi sisteme și modalități de cunoaștere, vechile „sisteme ale științelor” sînt astăzi modificate prin „elasticizarea” granițelor. Modalitatea filozofică de investigare și generalizare a cunoașterii fenomenelor se manifestă și se dezvoltă în tot mai evidentă consonanță cu modalitatea științifică de abordare a realității.

Un fenomen deosebit de complex cum este cel al culturii, oferind posibilități multiple de abordare, solicită metode variate de cercetare, apelul la ambele modalități de investigare: filozofică și științifică.

Modalitatea filozofică de abordare a culturii și civilizației (filozofia culturii, axiologia) se situează la nivelul maximei generalități, pe poziție sintetică și integratoare. Aceasta nu numai că nu exclude, dar se bazează pe

modalitatea științifică, pe întregul sistem de cunoaștere pe care-l produce fiecare știință particulară a culturii (sociologia culturii, etnologia, psihologia culturii etc.). Sînt două modalități spirituale diferite, două sisteme de referință deosebite care, prin specificul lor, acționează diferit, dar conjugat, asupra aceluiași fenomen sau domeniu al realității.

Filozofia abordează cultura, civilizația, valorilor acestora, în toate dimensiunile lor de pe poziția concepției generale, fundamentale. Nevoii ființei umane de cunoaștere, filozofia îi răspunde prin elaborarea imaginii de ansamblu despre fenomene, privity în totalitatea lor, oferind, astfel, un plan cognitiv specific, deosebit de cel pe care-l pot produce științele. Reflecția filozofică adaugă planului cognitiv alte planuri, care nu se mai sprijină în toate cazurile, pe știință, dar care vin în sprijinul științei și anume: planul atitudinal prin care se formulează o opțiune, o atitudine, o angajare umană, solicitînd fixarea țelurilor individuale și colective, planul axiologic, în care datul științific este apreciat, valorificat pentru semnificația sa, planul prospectiv, care deschide noi orizonturi și perspective de cunoaștere și realizare umană. Prin specificul său, cunoașterea filozofică, dirijată către esența lucrurilor, se ocupă de concretul logic, de conținutul categorial, de însușiri și raporturi de extremă generalitate, în timp ce știința vizează fapte concrete, conținuturi determinate, lucruri particulare, producînd aprecieri și explicații parțiale.

Filozofia culturii are ca obiect „cultura în integralitatea relațiilor sale constitutive interne — autoraporturile sale — și a conexiunilor în care este înglobată — heteroraporturile sale” (Mic dicționar filozofic, ed a II-a, Buc., Ed. politică, sub tipar). Studiînd sintetic cultura, privind-o în întreaga sa multiplicitate de relații și conexiuni, în totalitatea, în integralitatea sa, filozofia culturii se deosebește calitativ de științele culturii. În preocupările sale intră stabilirea locului și rolului culturii în ansamblul vieții sociale și umane, definirea conceptului de cultură sub raport genetic, structural și funcțional (Al. Tănase, op. cit.), obiective pe care nici o știință particulară nu și le poate fixa.

Nivelul reflexiv la care se situează teoria generală a valorii — axiologia — pentru a studia „geneza, structura, interacțiunea, cunoașterea, valorizarea, ierarhizarea și funcțiile valorilor în viața socială” (Ibidem), este diferit și calitativ superior oricărei încercări de abordare a valorii culturale de pe poziția unei științe a culturii.

Știința, respectiv științele culturii, formează un alt tip de creație spirituală, un alt sistem de referință. Între filozofie și știință există o legătură indisolubilă, o unitate dialectică, știința oferind filozofiei fondul necesar de cunoștințe, materialul interpretativ, iar filozofia oferind, la rîndu-i științei contextul semnificației general umane, astfel că „nici știința nu poate înlocui filozofia, dar nici filozofia nu poate înlocui știința”, după cum se exprima sintetic Mircea Florian.

Dicționar de sinonime

Lingviștii nu sînt unanimi în a recunoaște existența sinonimelor unice. Este drept că, înlocuind, în unele contexte, un cuvînt cu alt cuvînt, sensul general al comunicării nu se schimbă. De cele mai multe ori însă, înlocuirea unui cuvînt prin altul nu este posibilă fără a afecta, în proporții variabile, sensul general al comunicării (cel special, propriu unei situații anumite, este totdeauna afectat). Sinonimia, mai ales sinonimia totală, este posibilă (pentru timp scurt, însă), dar nu este necesară, ci dimpotrivă, stînjește (opunîndu-se principiului economiei din limbă), mai ales în domeniul material. Astfel, preluînd din latină sinonimele *bucca*, *gula* și *rostrum*, limba română a schimbat total sensul primului cuvînt, l-a perpetuat pe cel de al doilea, limi-tîndu-l, însă, sensul la domeniul uman, mai întîi („gură”) și, prin metaforă, extinzîndu-l ulterior la domeniul material (*gură de sac*, *gură de riu* etc.), și l-a izolat în locuțiuni pe cel de al treilea (a lua la rost, a spune pe de rost etc.). În domeniul spiritual, însă, domeniul în care subtilitatea și precizia exprimărilor pretind inventare cît mai cuprinzătoare de cuvinte cu același sens general, abstract, sinonimia (evident, relativă, ca orice adevărată sinonimie) este foarte frecventă și foarte necesară tocmai prin caracterul ei relativ. În acest domeniu favorabil polisemiei, toate sinonimele reunesc un caracter general care le este comun și fiecare dintre ele separă o trăsătură specială care le distinge, fiind între ele ca speciile aceluiași gen (A. Hatzfeld, A. Darmesteter). Pentru a le defini, trebuie să identificăm genul din care fac parte și să distingem caracterul propriu fiecăruia dintre ele. Recentul **Dicționar de sinonime**, primul de acest fel în lingvistica românească, apărut sub redacția prof. univ. dr. Gh. Bulgăr, demonstrează convingător existența și necesitatea sinonimiei lexicale în domeniul vieții spirituale, mai ales, și bogăția sinonimică a lexicului românesc literar, indeosebi.

Dicționarul a fost conceput ca o lucrare de consultare rapidă în scopul găsirii echivalențelor semantice care surind cît mai exact și mai nuanțat gîndul. Fiind relativ bogat în cuvinte-titlu și în sinonime pentru fiecare, el va fi utilizat, pentru economie de timp și de efort intelectual, chiar de cei care, la o privire superficială, nu-l socotesc a fi suficient de abundant. În limitele scopurilor de care și le propune, **Dicționarul** este util. Aceste scopuri explică și caracteristicile sale tehnice: apărut înaintea **Dicționarului general al limbii române**, dar după **Dicționarul limbii române moderne** și după **Dicționarul limbii române literare contemporane**, recentul **Dicționar de sinonime** nu cuprinde și contextele care să probeze opțiunea autorilor lui pentru echivalentele semantice ale cuvintelor-titluri și de aceea sensurile cuvintelor se explică (nici nu se putea altfel, în lipsa contextelor) unele prin altele; nu indică, decît rareori, stilul în care se încadrează fiecare sinonim și nu cuprinde o listă bibliografică de texte care ar proba sinonimile prezentate. Aceste aspecte se explică și prin faptul că s-a avut în vedere sinonimia lexicală de la nivelul limbii, și nu sinonimia contextuală, proprie, mai ales în operele literare, unui anumit context. De aceea, urmează ca fiecare să aleagă singur, în funcție de gradul în care posedă „simțul” limbii, un sinonim ori alt sinonim.

Evident, adăugiri se pot face, ca întotdeauna în astfel de cazuri. Se putea exploata intens (sau mai intens) **Stilistica limbii române** de Iorgu Iordan, **dicționarul de numiri populare de plante**, al lui Zaharia Panțu, eventual **Dicționarul tehnic român** și altele.

Prin pledoaria pentru existența sinonimelor lexicale și pentru demonstrația clară a mijloacelor de îmbogățire sinonimică (prin împrumut de cuvinte și prin formații interne rezultate prin combinări de morfeme preexistente) utilizate de limba română, trebuie apreciată pozitiv introducerea la acest dicționar, **Sinonimia lexicală în limba română**, semnată de Gh. Bulgăr.

Petru ZUGUN

tarea reciprocă a elementelor unui grup cu interesele și valorile grupului de apartenență; integrarea normativă, proces prin care normele sociale sînt ajustate între ele cît și ajustarea comportamentului individual la normele sociale; integrarea socială care privește ajustarea reciprocă a diferitelor grupe care le permite acestora să formeze o societate organizată.

Analizînd experiența înregistrată în țara noastră, putem aprecia că integrarea în muncă vizează ansamblul de condiții capabil să determine adaptarea oamenilor la parametrii ceruți de profesia și clasa dată, însușirea cunoștințelor și a deprinderilor cerute de efectuarea rodnică a unei activități, înfăptuirea cerințelor care decurg din caracterul de proces social al muncii. Definiția integrării presupune luarea în considerație a unui grup larg de factori, între care: acțiunea reciprocă între cel care se integrează și mediul integrator, faptul că integrarea se realizează în cadrul și pe baza coparticipării active a individului la ansamblul activității grupului, că se produce în timp și afectează domenii diverse, că procesul poate fi reversibil și, în fine, că socialismul, situînd la loc de frunte afirmarea personalității umane, creează un cadru radical deosebit de capitalism procesului integrării. Socialismul transformă integrarea într-un proces complex în care capacitățile, convingerile, motivațiile, interesele individuale și social-politice se întrepătrund dialectic pentru a răspunde la cerințele profesiei, ale societății. Se au în vedere elementele componente ale integrării industriale, urbane, profesionale și sociale. Integrarea industrială nu poate fi confundată cu cea profesională și cu altă mai puțin cea socială; fiecare dintre ele nu se suprapun integrării urbane, dar toate la un loc se intercondiționează reciproc. Integrarea în muncă constituie mediul prin care, caracteristicile socioprofessionale se traduc în eficiență.

Între caracteristicile socioprofessionale fundamentale, trebuie avute în vedere și sexul, vîrsta, pregătirea școlară, calificarea.

Procesul integrării pus în ecuație completă impune a vedea nu numai problema adaptării ci și analiza termenilor de: capacitate, conștiință, convingere, interese, motivații care se interpenetrează reciproc.

Fiecare om al muncii își valorifică potențele de care dispune în raport cu un număr de puncte de referință, între care primează: clasa socială, meseria, uzina și locul de muncă. Stabilitatea se apreciază în funcție de aderența la acești factori și este cu atît mai accentuată cu cît integrarea este mai avansată.

Fără îndoială, obiectul de analiză al integrării în muncă îl reprezintă, prioritar, tineretul. Acesta a fost caracterizat dintotdeauna prin receptivitate față de nou și capacitate de a da viață noului. Iată de ce formarea tineretului în spiritul „culturii muncii” constituie o parte componentă a activității consacrate integrării. În acest sens, tovarășul Nicolae Ceaușescu arăta că „trebuie să luăm toate măsurile ca fiecare tînr să fie educat și pregătit pentru viață, să nu avem rebuturi de nici un fel”.

Printre elementele hotărîtoare ale procesului integrării tînrului în procesul realizării lui în muncă se află și acela legat de modul cum și-a ales acesta profesia, compatibilitatea dintre meseria aleasă și calitățile sale fizice și psihice. La alegerea profesiei primează cel puțin trei factori: capacitățile și aptitudinile profesionale, dominantele profesiei, exigențele ei și cerințele sociale și politice prezente și perspective.

În această direcție un rol hotărîtor îl are selecția și orientarea profesională. În țara noastră sînt preocupări în acest sens. În unele sectoare, îndeosebi în transporturi, artă, sport se practică testarea anterior îmbrățișării profesiei. Au fost înființate laboratoare județene de orientare profesională. Ministerul Muncii a editat un număr de monografii asupra unor meserii. Toate acestea sînt însă de parte de a răspunde cerințelor reale și fac ca orientarea profesională să constituie încă un deziderat. Dîntro investigație făcută în 1968 de către Centrul de cercetări sociologice pe problemele tineretului pe un eșantion reprezentativ de peste 20.000 de tineri, rezultă că în alegerea pro-

INTEGRAREA PROFESIONALĂ- FACTOR UMAN AL PRODUCȚIEI

(urmăre din pag. 1)

fesiunii opțiunea se datorează, la circa 50 la sută din cei investigați deciziei individuale, ceva mai bine de o zecime — sfaturilor părinților, doar 2,5 la sută — sfatului profesorilor și mai mult de o treime „întîmplării”. Este aici reflectat rolul scăzut al școlii în orientarea profesională, este pusă în evidență una din cauzele care presează negativ asupra confruntării dintre aptitudini și profesia aleasă, dintre posibilitățile oferite de socialism în manifestarea împlinirii aspirațiilor și modul în care ele sînt folosite. Așa se și explică de ce un mare număr de elevi ai școlilor profesionale și tehnice doresc, după primul an de învățămînt, alte meserii decît cele pentru care se pregătesc.

Procesul integrării profesionale ridică și unele probleme specifice, mai ales în perspectiva anilor următori. Între acestea, rețin atenția integrarea femeii în viața industrială și integrarea intelectualității în viața satelor.

Există aprecierea că pînă în anul 1990 forța de muncă masculină atrăsă în ramurile neagricole va fi de circa 1,5 milioane persoane, iar cea feminină de peste 3 milioane persoane. Aceasta aduce o seamă de elemente distincte care vizează modalitățile de orientare profesională a femeilor, calificare, asigurarea unui volum sporit de servicii gospodărești și sociale, fabricarea unor echipamente industriale specifice.

În ce privește intelectualitatea, integrarea sa în viața satului, este însoțită de o serie de factori specifici, între care se înscruie nivelul de dezvoltare economică și culturală a localităților rurale, condițiile de viață și de muncă create acesteia. Prezența activă a intelectualității în viața satului, sprijinirea actului de înălțare spre cultură impune pentru viitoarele cadre care vor lucra în acest mediu o mai temeinică orientare profesională, testarea aptitudinilor la admiterea în învățămîntul superior, încorporarea în programele analitice a unor cursuri menite să asigure cunoașterea problematicii acestui mediu, asigurarea contactului cu viața satului încă din anii studenției, reconsiderarea criteriilor de repartizare a absolvenților.

Organizarea într-un număr tot mai mare de țări a unui sistem instituțional de selecție și orientare profesională este o dovadă a presiunii pe care o exercită revoluția științifică și tehnică contemporană a mutațiilor ce se produc în structura și longevitatea profesiei, a efectelor economice pe care le determină soluționarea corespunzătoare a acestor probleme. Pe bună dreptate se sublinia în cadrul seminarului internațional de orientare profesională, care a avut loc la Belgrad, în anul 1970, că nu poate fi vorba de o politică economică activă, realistă, fără a include aici problemele selecției și orientării forței de muncă.

Rapiditatea adaptării și integrării ține prioritar de măsura în care sînt satisfăcute două condiții esențiale: aspirația profesională și satisfacția în muncă. Este plauzibilă ipoteza asocierii dintre satisfacții și performanțe în muncă ca proces care găsește un teren fertil în cadrul societății socialiste unde economicul (productivitatea) are ca suport umanul (satisfacția), aceasta constituind, la rîndul său, un mentor al dezvoltării celui dintîi.

Conducerea întreprinderilor trebuie să privească mai atent „moralul” colectivelor de producție, să înțeleagă că planul se realizează nu cu „forță de muncă” în general, ci cu muncitori individuali, care alcătuiesc colectivul muncitoresc.

Specificul muncii industriale reliefează două sisteme fundamentale de care depinde eficiența activității productive: sistemul „om — mașină”, care sintetizează condiția tehnică a muncii, relația omului cu aceasta, și sistemul „om — om”, dat de totalitatea relațiilor interumane ce au loc în procesul de producție și care încorporează relațiile funcționale determinate de statusul producției și relațiile afectiv — personale. Totodată, practica a demonstrat că dacă adaptarea în muncă este urgentată de satisfacție, satisfacțiile țîn într-o mare măsură de parametrii colectivității, iar parametrii colectivității sînt strîns legați de calitățile „liderului”, a șefului de echipă, atelier, secție, întreprindere, reflectă măsura în care aceștia reușesc să cultive spiritul de autorealizare, de inițiativă, sentimentul de responsabilitate colectivă fiecărui lucrător.

Satisfacția în muncă ține, în afară de momentul opțiunii, și de primul contact cu profesiunea aleasă. În acest sens, climatul existent la noul loc de muncă, modul cum este primit și înconjurat de către microcolectivul în care urmează să lucreze noul venit, capacitatea „marii familii” a uzinei de a „suplini” mica familie de acasă sînt elemente hotărîtoare ale integrării profesionale. De asemenea, în aceeași direcție se înscrie modul în care este folosit ansamblul stimulentele materiale și morale oferite de socialism.

Ignorarea cerințelor legate de integrarea și adaptarea la viața uzinei atrage după sine reducerea randamentului în muncă, a eficienței și, în ultimă instanță, se soldează cu fluctuația forței de muncă.

Fluctuația este o formă distinctă a mobilității, însoțită de numeroase consecințe negative. Motivația acestui fenomen este legată de dorința apropiării de locurile natale, a obținerii unor condiții de viață optime, dar, în esență, ea reflectă neintegrarea, neadaptarea, insatisfacțiile generate de practicarea profesiei alese.

Consecințele fluctuației se reflectă în folosirea nerațională și incompletă a forței de muncă, în randamentul scăzut al muncii, în perturbarea ritmicității, slaba întreținere a utilajelor, sporirea rebuturilor, diminuarea calității produselor. Totodată, fluctuația prezintă consecințe negative și pentru viața de familie, comportarea în societate, de aici recoltîndu-se cele mai multe cazuri de dezorganizare, cu toate consecințele lor.

Făurirea noii societăți, asigurarea integrării și adaptării pun problema răspunderii și adîntărea fiecărui cetățean, a fiecărui tînr în primul rînd. Este necesar ca oricare dintre noi să înțeleagă cu claritate că fără un plan conștient de viață, fără o opțiune fermă este dificil să construiești o personalitate echilibrată, în cadrul căreia utilitatea socială, specializarea profesională să se afle într-un raport favorabil cu restul preocupărilor.

Pornind de la proporția ridicată a populației care, în aceste decenții, va fi antrenată în procesul mobilității și care își va schimba statutul social, de la faptul că o imensă proporție din forța de muncă activă din anii 1985—1990 abia acum intră pe băncile școlilor, este necesar ca problematica orientării profesionale să devină o preocupare principală a tuturor factorilor educaționali și de decizie. În același timp, se cer amplificate studiile și cercetările în acest domeniu în pas cu dinamica vieții economice, sociale și culturale din țara noastră. Evidențînd cerințele contemporane ale fundamentării procesului de orientare profesională, prof. Mircea Constantinescu arată că: „problema integrării sociale a tineretului din România nu poate fi examinată științific decît din punctul de vedere al societății socialiste. Înfiptuirea acestei integrări trebuie privită în perspectiva deceniilor următoare. Modul de abordare a acestor probleme trebuie să fie, deci, în viziunea dinamică socială”.

Integrarea socială și profesională se finalizează în concepții și atitudini, în mod de viață și de comportare, în aportul pe care deopotrivă uzina și omul îl duc la valorificarea efortului uman conjugîndu-și toate eforturile făuririi noii orînduirii.



MARGARETA STERIAN : „Casă în jurul Curții domnești” (București).

Un studiu inedit de Tzvetan Todorov

Publicăm în acest număr prima parte a unui studiu pe care Tzvetan Todorov ni l-a încredințat pentru a apărea în revista „Cronica”. Studiul, reprezentativ pentru preocupările actuale ale lui Todorov, abordează, oprindu-se asupra unui „moment privilegiat” (estetica lui Lessing), o serie de probleme ce se găsesc în centrul dezbaterilor privind statutul și obiectivele poeziei.

AL. CALINESCU

TZVETAN TODOROV

Poietică și poetică în concepția lui Lessing (I)

În cartea a treia a **Retoricii**, Aristotel formulează următoarea distincție, neștiind, desigur, că acestea îi era hărăzit un viitor strălucit: pentru a studia un discurs, spune el, trebuie să izolăm trei factori. „Cel ce vorbește, subiectul despre care se vorbește, cel cărui i se vorbește” (1358 ab), sau: caracterul creatorului, discursul însuși, starea de spirit a auditorului (1356 a)¹. Codificată astăzi prin teoria comunicației, această distincție tripartită (unul din elemente se subdivizează imediat în două, discursul însuși și subiectul său) este valabilă chiar și în domeniul esteticului, permițându-ne să clasificăm diferitele concepții cu privire la opera de artă², sau chiar diferitele tipuri de studii al căror obiect este arta: de aici, distincția pe care o relevă René Passeron, între o **poietică**, al cărei obiect este „instaurarea”, crearea operelor, o **etică**, în sens îngust, care se ocupă de opere „din unghiul de vedere al percepției”, și, între ele, **științele artei** (cum ar fi poietica, muzicologia etc.) care se ocupă de „structurile specifice ale operei”.

Am vrea să consacram aceste pagini examinării uneia din frontierele astfel trasate, și anume frontierei dintre **poietică** și științele artei, restringând, de altfel, încă în două privințe acest obiect: sincronic mai întâi, limitându-ne doar la literatură (de unde proximitatea purbătoare dintre **poietică** și **poetică**); din punct de vedere diacronic apoi, alegând un moment particular al istoriei esteticii, pe care îl considerăm privilegiat: acela reprezentat de opera estetică a lui Lessing.

Vom pleca, așadar, de la această întrebare: ce crede Lessing despre poietică? Sau, într-un mod ceva mai detaliat: presupunând că se admite un anumit determinism în apariția unei opere de artă (și este tocmai cazul lui Lessing), din ce este constituit acest determinism? Care sînt forțele, constrîngerile ce condiționează prezența (sau absența) cutărui sau cutărui element artistic în operă, care este alegerea a cărei împlinire este opera?

Să începem cu răspunsurile greșite, respinse de Lessing. Opera nu este ceea ce este în funcție de un real pe care l-ar transpune; altfel spus, nu e vorba de un determinism de imitație. Atitudinea lui Lessing față de principiul imitației, pe atunci atotputernic, e complexă. El nu se hotărăște, decât în chip excepțional, să-l respingă în bloc, și cel mai adesea, mai ales în afirmațiile generale, el îl repetă ca pe o evidență ce nu se discută („această imitație care este esența artei poetului”: L, VII, 1964, p. 78; „ceea ce este o imitație a naturii nu poate fi un defect”: DH, LXIX, p. 321—322)³. Dar un cu totul alt spirit animă analizele sale particulare, și afirmația implicită pe care ele o conțin se face resimțită în întreaga sa operă.

Să amintim mai întâi exemplul care devine punctul de plecare al lui **Laocoon**: cum să ex-

plicăm că personajul principal al celebrului grup sculptural, deși e chinuit de o cumplită suferință, de-abia deschide gura? Winckelmann explică acest lucru prin caracterul nobil al grecilor, altfel spus prin principiul imitației. „Oricare ar fi pasiunea pe care o exprimă operele de artă ale grecilor, ele arată un suflet tare și netulburat” (L, 1964, p. 53). Lessing remarcă însă că, în operele literare ee zugrăvesc tot pe grecii pe care îi caracterizează nobila simplitate și măreția liniștită (cum ar fi **Filoctet** de Sofocle), personajele își îngăduie să geamă, să țipe și să se vaiete la fel ca orice altă ființă umană. E adevărat, totuși, că gura lui **Laocoon** sculptat e abia contractată. Ce explicație s-ar putea da? Aceea că legile sculpturii te obligă să zugrăvești durerea în cu totul alt mod decât poezia. Sculptura și pictura nu pot reprezenta decât un singur moment al acțiunii; trebuie deci să se aleagă momentul cel mai fecund; „or, fecund este numai ceea ce lasă cîmp liber imaginației” (III, 1964, p. 68); nu trebuie, așadar, ales momentul paroxismului ci acela care îl precede sau îl urmează. De asemenea, „deoarece această clipă unică doborîdește, datorită artei, o durată imuabilă, arta nu trebuie să exprime nimic din ceea ce poate fi conceput doar ca ceva tranzitoriu” (ibid.). În acest fel se explică și alte opțiuni făcute de pictorii antici (tablourile ce reprezintă pe Ajax, Medea). Și Lessing conchide: „Examinînd motivele pe care le-am indicat mai înainte pentru a explica de ce autorul lui **Laocoon** a trebuit să fie măsurat în exprimarea durerii fizice, găsesem că ele sînt, toate, extrase din natura însăși (**von der eigenen Beschaffenheit**) a artei, din limitele ei necesare și din propriile-i exigențe (**Bedürfnissen**)” (IV, 1876, p. 27). Motivele sau rațiunile prezenței cutărui element în operă nu se situează în afara artei, în realitatea grecească ce ar fi imitată, ci în principiul constitutiv al fiecărei arte, în constrîngerile impuse operei de propria ei formă.

În **Tratatul despre fabulă**, Lessing reamintește o exigență pe care criticul elvețian Bodmer o formulase vizînd pe autorii de fabule: să observe comportarea animalelor la țară și mai ales cu prilejul vînațiilor, pentru a descoperi caracteristici asemănătoare cu ale oamenilor. Și Lessing dă următoarea explicație: „Profesorul poate să evite osteneala de a merge cu elevul său la vînațoare dacă știe să practice un fel de vînațoare prin fabulele vechi” (GW, IV, p. 84). E preferabil să cunoști legile genului în care scrii decât să te consacrî observării ființelor de care vorbești.

În **Dramaturgia de la Hamburg**, Lessing se întreabă care sînt raporturile dintre ficțiunea literară și adevărul istoric. Dacă opera ar fi determinată de ceea ce ea reprezintă (imită), cel mai mare adevăr istoric ar produce opera cea mai perfectă. Lessing inversează relația: dacă faptele istorice pot, eventual,

fi de folos ficțiunii, aceasta se întîmplă numai în măsura în care ele se conformează anumitor exigențe care sînt tocmai exigențele artei (și aici Lessing citează, aprobînd-o, opinia lui Aristotel după care nu adevărul ci verosimilul este propriu poeziei). „Poetul are nevoie de fapte istorice, dar nu fiindcă ele s-au întîmplat cu adevărat, ci pentru că el ar inventa cu greu altele care să se potrivească mai bine în acel moment țelului său (**Zwecke**). (...) Care este cea dintîi calitate ce face ca o povestire istorică să devină demnă de cre-

zare? Nu e verosimilitatea ei intrinsecă (**innere Wahrscheinlichkeit**)?” (XIX, p. 94—95). În-suși discursul istoric este determinat nu numai de faptele pe care le relatează, ci și de legile ce îi sînt proprii; acest lucru e și mai adevărat în ceea ce privește poezia. Fapt care îl va duce pe Lessing la concluzia: „Mi se pare întotdeauna că e o mult mai mică greșeală să nu lași personajelor caracterele pe care le au în istorie, decât să greșești în caracterele liber alese, în ceea ce privește ficțiunea verosimilitatea intrinsecă, fie învățatura care trebuie să se desprindă de acolo” (XXXIV, p. 166). Prin urmare, nu adevărul extrinsec ci verosimilul intrinsec este acela care modelează opera particulară.

Tot în **Dramaturgia...**, Lessing ajunge să pună în discuție în chip mai profund și mai principal dogma imitației. Determinismul imitației trebuie respins tocmai din cauza caracterului său facil: orice reunire de trăsături ar putea fi justificată prin imitație — intrucît orice se găsește în natură; cu toate acestea, noi admitem anumite opere și respingem altele; aceasta înseamnă că premisa de la care s-a plecat, exigența imitației, este ea însăși inadmisibilă: „Căci exemplul naturii, prin care se pretinde a justifica aici alăturarea gravității celei mai solemne cu comical bufon, ar putea la fel de bine să justifice orice monstru dramatic, unde nu am găsi nici plan, nici unitate, nici bun simț”. Prin urmare, ar trebui să nu mai considerăm imitarea naturii ca principiu al artei; căci prin această artă ar înceta să mai fie artă. Ea s-ar reduce la ceva cu totul neînsemnat cum e talentul de a imita în ghips vinele marmorei. Trăsătura lor poate merge oricum, cea mai ciudată nu poate niciodată să fie atît de ciudată, încît să nu pară naturală; numai și numai aceea pare nenaturală la care se vedește prea multă simetrie, prea multă egalitate, prea multă proporționalitate, prea mult din ceea ce constituie artă în oricare altă artă” (LXX, p. 325). Plecînd de la acest refuz Lessing elaborează o pasionantă teorie a funcției literaturii și, în chip mai general, a oricărui simbolism... Dar să revenim la problema noastră.

Nu obiectul imitat, referentul prin urmare, constituie factorul predominant al operei; trebuie deci să-l îndepărtăm din domeniul poieticii. Un alt răspuns ne vine imediat în minte, astăzi ca și odinioară: acest factor este autorul. Autorul care hotărăște să-și facă personajele triste sau vesele, care le transmite ideile sau obsesiile lui, care alege fiecare cuvînt, fiecare literă a textului său... Refuzul lui Lessing va fi aici mai puțin direct dar încă și mai hotărît. Oricare ar fi opera pe care o analizează, personalitatea autorului nu-l interesează niciodată, ca și cum nici acesta n-ar fi un factor determinant al operei. Lessing scria încă în **Scrisorile cu privire la literatura modernă**: „Ce ne privește viața pri-

vată a unui scriitor? Nu-mi place să scot de aici comentariul scrierilor lui” (GW, IV, p. 103); și se explică mai pe îndelete în **Dramaturgia de la Hamburg**, unde lovește în curiozitatea publicului (și a criticilor) față de personalitatea autorului: „Atunci cum își închipuie lumea că este alcătuit un poet? Altfel decât un alt om? (...) Și ce slabă impresie a făcut probabil piesa dacă, chiar în acel moment, ea nu inspiră altă dorință decât aceea de a compara figura maestrului cu scrierea lui? O adevărată capodoperă, cred eu, pune stăpînire pe noi în așa fel

încît îl pierdem din vedere pe autor, și considerăm scrierea lui nu atît ca rezultatul muncii unui individ ci mai curînd ca produsul naturii impersonale. Astfel, în fond, omului de geniu ar trebui să nu-i fie de loc pe plac dorința publicului de a-i cunoaște persoana. De altfel, ce avantaj i-ar da acest fapt față de o bocea cu mărunchiuri pe care oamenii de rînd sînt la fel de curioși să o vadă? Nu e mai puțin adevărat că vanitatea poetilor francezi pare să se fi acomodat foarte bine cu o asemenea situație” (XXXVI, p. 179—180).

Lessing adaugă acest argument paradoxal ce ne amintește parabola lui Henry James din **Casa natală**: „Bănuiesc că frumusețea extraordinară a poemului lui Homer constituie adevărata rațiune care explică de ce știm atît de puține lucruri despre persoana și despre viața lui. În fața unui fluviu vast, cu apele vuind, rămînem mirați, fără a ne mai gîndi la izvorul firav ascuns în munți. De aceea nu vrem să știm, ne place chiar să uităm că Homer, dascălul de la Smirna, Homer, cerșetorul orb, este una și aceeași persoană cu acela ce ne vrăjește cu scrierile lui. El ne conduce în lumea zeilor și a eroilor: or, ar trebui să ne plitîsim foarte în tovărășia lor, ca să ne întrebăm cine e ușierul care ne-a introdus acolo” (ibid.).

Adevărata operă de artă nu are autor: nu știm nimic despre poemele lui Homer tocmai fiindcă ele ne plac atît de mult. Nu individul scrie, ci un spirit impersonal. Și astfel este respins, după factorul realist, factorul psihologiei individuale: nici referentul, nici autorul nu sînt aceia care fac ca opera să fie ceea ce este.

Să adăugăm, înainte de a trece la concepția pozitivă a lui Lessing, înainte de a afla ce este poietica — după ce am stabilit ce nu este —, că nu trebuie să înțelegem această atitudine a lui Lessing ca o versiune oarecare a teoriei „artei pentru artă”. Lessing refuză determinarea externă dar cere artei o finalitate care să o înalțe mai sus. În **Laocoon**, el consideră că opere de artă nu pot fi numite decât acele opere care nu se supun nici unei exigențe externe (mai ales religioase): „Aș dori să se rezerve numele de opere de artă doar acelor în care artistul a avut puțină să se dovedească într-adevăr artist, în care frumusețea a fost primul și ultimul țel” (IX, 1964, p. 93). Dar aceasta nu înseamnă că producerea operei este un scop în sine (așa cum vor susține Moritz și Novalis): Lessing aparține unui secol în care imperatiile morale sînt mai presus de orice; teoria lui, măcar în parte, este, în terminologia lui Abrams, „pragmatică”, adică orientată către cititor; de unde o serie de avertismente foarte nete, cum ar fi: „A inventa și a imita avînd în vedere un anumit țel (**Absicht**) este ceea ce-l distinge pe omul de geniu de artiștii mărunti, care inventează pentru a inventa și imită ca să

imite; ei se mulțumesc cu plăcerea mediocră furnizată de chiar mijloacele de care se folosesc; ei fac din aceste mijloace unicul lor țel” (DH, XXXIV, p. 169). Non-contradicția dintre aceste două enunțuri definește cu precizie poziția istorică a lui Lessing (după un amume „clasicism” și înainte de „romantism”, cum spun manualele): frumusețea este singurul scop al artistului dar arta nu trebuie să fie, din această cauză, autotelică.

În fața acestei greșite înțeligeri a poieticii, care caută cauzele operei în afara artei — să o numim **exogeneza** — Lessing va apăra cu brio o nouă concepție care reprezintă în același timp principala sa contribuție în estetică, și care e aceea a **endogenezei** operelor. Prezența sau absența unui clement în text e determinată de legile artei practice.

Această afirmație generală se specifică și se diversifică la multiple nivele. Mai întîi, legile poeziei se deosebesc de legile celorlalte arte, ale picturii mai cu seamă, intrucît materialul uneia este limbajul, iar al celeilalte, imaginea (sau, în cazul muzicii, sunetul, etc.). Materialul impune operelor constrîngerile sale: aceasta este marea teză din **Laocoon**, prea cunoscută pentru a o expune aici în amănunțime⁵. Am văzut deja cum ea ne-a permis să explicăm strigătele din **Filoctet**, pe de o parte, ușoara tracție a gurii lui **Laocoon**, pe de alta. Dar exemplul cel mai frapant al aplicării ei este analiza descrierilor homerice. Materialul lingvistic, linear în concepția lui Lessing, face descrierea literară — adică suspendarea timpului — indezirabilă. Or, descrierile lui Homer sînt desăvîrșite. Cum e posibil acest lucru? Deoarece Homer, atent la constrîngerile materialului, nu descrie niciodată obiectele în ele însele, ci întotdeauna un proces, la fel de temporal ca și limbajul: procesul fabricării sau folosirii obiectului. „Spre exemplu, dacă Homer vrea să ne facă să vedem carul **Junonei**, atunci **Hebe** îl va înghesba piesă cu piesă, sub ochii noștri”. „Vrea Homer să ne arate cum era îmbrăcat **Agamemnon**? Regele regilor își va pune atunci sub ochii noștri toate veșmintele unul după altul: tunica cea moale, mantia de gală, încălțămîntea cea frumoasă, spada”. La fel se întîmplă cu sceptrul lui **Agamemnon**, cu scutul lui **Ahile**, cu arcul lui **Pandarus**. „În modul acesta, diferitele părți ale obiectului, care în natură stau una lîngă alta în tabloul poetului, tot așa de natural urmează una după alta și țîn pasul cu mersul povestirii. De exemplu, vrînd să ne zugrăvească arcul lui **Pandarus**, un arc de corn, de cîmănită lungime, bine șlefuit și cu amîndouă extremitățile îmbrăcate în foită de aur, cum procedează poetul? Ne înșirăm așa, sec, toate aceste caracteristici una după alta? Nici vorbă: ar însemna că inventariază acest arc, că face o dare de seamă despre el, dar nu că-l zugrăvește. Homer începe cu vînațoarea țapului sălbatic, din coarnele cărui a fost făcut arcul; **Pandarus** îl pîndește între stînci și-l doboară; coarnele erau de o mărime extraordinară, de aceea se gîndește să-și facă din ele un arc; le dă în lucru, maestrul le împreună, le șlefuește, le ferecă; și astfel, așa cum am mai spus-o, vedem la poet cum se înfiripă treptat obiectul, pe care la pictor nu-l putem vedea decât isprăvit” (XVI, 1964, p. 111—116).

Dar pentru a explica producerea operei literare, nu este suficient să spui că poetul are drept material limbajul. După această opțiune fundamentală (limbaj și nu imagine), vin altele, mai specifice dar nu mai puțin importante. Mai întîi, aceea între scriitură asertivă și ficțiune; sau, în termenii lui Lessing, între metafizică și poezie. Distincției dintre aceste două tipuri de discursuri îi este consacrată o lucrare ce inaugurează ceea ce s-ar putea numi „cercetările sale poietice”: **Pope un metafizician?** (1735), scrisă în colaborare cu **Moses Mendelssohn**. Lessing demonstrează aici inanitatea manierei de a

trata un poet (în cazul acesta, Pope) ca și cum ar fi un filozof (comparația se referă la Leibniz). Scrierile fiecăruia ascultă de legi diferite, ce decurg din opțiunea inițială pentru un tip de discurs și nu pentru un altul. „Ce trebuie să facă, înainte de toate, un metafizician? Să explice sensul cuvintelor pe care vrea să le folosească; nu trebuie niciodată să le folosească într-o accepțiune diferită de aceea pe care tocmai a explicat-o; nu trebuie niciodată să le substituie alte cuvinte care nu le-ar fi decât aparent echivalente. Din toate acestea, ce trebuie să respecte poetul? Nimic. Eufonia este pentru el o rațiune suficientă ca să aleagă o expresie și nu alta, iar alternarea sinonimelor nu este pentru el decât un ornament“ (GW, VII, p. 223). Natura operei este, o dată mai mult, conformă legilor proprii speciei sale; endogenează și nu exogenează.

Nici ficțiunea nu este un întreg indivizibil. Lessing va consacra trei importante cărți studierii subspeciilor ficțiunii, și anume **Tratatele despre fabulă, Dramaturgia de la Hamburg și Observații răzlețe asupra epigramei**, precum și numeroase pagini presărate prin alte scrieri. Nu trebuie să judecăm valoarea ipotezei sale generale asupra determinismului formei plecând de la rezultatele particulare la care ajunge: ipoteza poate rămâne valabilă chiar dacă observațiile particulare ce stau la baza aplicațiilor ei se dovedesc a fi inexacte; concepția noastră asupra limbajului și a proprietăților lui se poate să fi evoluat de la Lessing încoace (nu mai considerăm, așa cum Herder, de altfel, remarca de pe atunci, că linearitatea este o caracteristică constitutivă a limbajului), aceasta însă nu ne va împiedica, nici astăzi, să deducem proprietățile literaturii plecând de la proprietățile limbajului. Dar descrierile subspeciilor literare pe care ni le-a lăsat Lessing sînt valoroase nu numai ca ilustrare a ipotezei lui; ele rămîn, în multe privințe, cele mai bune analize de care dispunem asupra unor anumite categorii literare. De aceea, ele merită să fie reluate, pe scurt, aici.

În analizele lui, Lessing procedează prin opoziții binare: nu definește un gen decât opunându-l altuia; dar nici nu se preocupă să unifice într-un tablou de ansamblu toate categoriile pe care le-a scos la lumină. Așadar, ne asumăm toate riscurile ce decurg din încercarea noastră de a realiza acest plan general. La baza sistemului vorbim o opoziție dintre **narativ și simbolic** (chiar dacă, la Lessing, acești termeni nu apar niciodată în acest context). Cum trebuie interpretată această opoziție? Lessing se oprește asupra ei în mai multe rânduri. În primul dintre **Tratatele asupra fabulei**, el o apropie de opoziția dintre particular și general: în genul narativ (exemplu: fabula), se descriu cazuri particulare; în genurile simbolice (exemplu: parabola) se vorbește, în general, de cazuri posibile. Prin urmare, opoziția se stabilește între ceea ce **s-a întimplat** cu adevărat (narativul) și ceea ce **se poate întimpla** (simbolicul). Timpul recitului precum și subiectul individual sînt mijloace lingvistice n slujba aceluiași scop: atesarea realității acțiunii. „Cazul singular care stă la baza fabulei trebuie să fie reprezentat ca fiind real (**Wirklich**). Dacă m-aș opri doar la posibilitate, nu am avea decât un **exemplu**, o **parabolă**“ (GW, IV, p. 39). „Realitatea (**Wirklichkeit**) nu ar aparține decât singularului, individualului; și nu se poate imagina o realitate fără individualitate“ (ibid., p. 40). „Comentariul introduce parabola printr-un 'ca și cum / cineva'; și îl povestește fabulele ca ceva e s-a petrecut cu adevărat“ (ibid., p. 43). Narativul se opune simbolicului așa cum realul e opune virtualului, sau singularul — generalului.

La același nivel de generalitate (și ajungînd, probabil, la aceeași repartizare a operelor) e situată o a doua interpretare a opoziției inițiale: ea definește opoziția între **acțiune** (exemplu: fabula) și **imagine** (ex-

emplu: emblema). „Tantal chinuit de sete în mijlocul apelor este o imagine, și o imagine care îmi arată posibilitatea de a fi lipsit de ceea ce îți este necesar pe cînd ceea ce este inutil se găsește din abundență. Dar pentru atîta lucru această imagine este ea o fabulă?“ Nu, deoarece lipsește de aici acțiunea. Ce este o acțiune? „Numesc acțiune o suită de schimbări (**Veränderungen**), care formează împreună un întreg. Unitatea întregului se sprijină pe acordul părților în vederea unui scop final“ (ibid., p. 24). Scopul final al fabulei este sentința morală. Această opoziție, după cum se vede, o prefigurează pe aceea din **Laocoon** între povestire și descriere.

În interiorul genului narativ, fabula va fi opusă tragediei și epopeii; dar această nouă opoziție amintește întrucîtva pe precedentă: fabula este un gen hibrid, care are trăsături caracteristice ambelor specii. „Acțiunea epopeii și a dramei trebuie să posede, pe lingă țelul (**Ab-sicht**) pe care i l-a dat autorul, un țel interior, care îi aparține numai ei. Acțiunea fabulei nu are nevoie de acest țel interior, ea poate fi considerată încheiată atunci cînd poetul și-a atins, datorită ei, țelul său“ (ibid., p. 35). Autorul de fabule poate să-și abandoneze personajele numaidecît după ce s-a servit de ele în ilustrarea moralei; pe cînd dramaturgul trebuie să urmeze logica lor proprie, dacă vrea ca acțiunea să fie cu adevărat încheiată și nu doar întreruptă. Personajele teatrului sau ale epopeii există într-un fel prin ele însele; ele își găsesc rațiunea de a fi în logica lor internă. Personajele fabulei, dimpotrivă, nu există decât în funcție de o intenție care le este exterioară. Literalitatea textului epic sau dramatic se opune rolului tranzitiv, subordonat, pe care îl are acțiunea în cadrul fabulei.

În românește **Al. CĂLINESCU**

NOTE

¹ Cf. Roland Barthes, „L'ancienne rhétorique“, **Communications**, 16, 1970, p. 179.

² Așa cum face M.H. Abrams, **The Mirror and the Lamp**, Oxford UP, 1953, p. 2—29, care păstrează cele patru elemente distincte și identifică, în consecință, teoriile: expresivă, pragmatică, formală și mimetică.

³ Am adoptat următorul sistem de referință pentru operele lui Lessing: pentru **Dramaturgia de la Hamburg** (abreviație: DH): numărul secțiunii în cifre romane, pagina traducerii franceze din 1869 în cifre arabe; pentru **Laocoon** (abreviație: L): numărul capitolului în cifre romane; numărul paginii, precedat de anul publicării traducerii franceze (1877 sau 1964), în cifre arabe; pentru toate celelalte opere: ediția de **Gesammelte Werke** (abreviație: GW) de la Aufbau-Verlag, 1968, cu, în cifre romane, numărul volumului și, în cifre arabe, acela al paginii; pentru corespondență: ediția lui Robert Petsch, **Lessings Briefwechsel mit Mendelssohn und Nicolai über das Trauerspiel**, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1967 (ediția întâia, 1910), abreviație: **Briefwechsel**. Modific uneori traducerile existente.

⁴ Diderot găsește un argument asemănător în **Jacques le Fataliste**: „Natura e atît de variată, mai ales în instincte și caractere, încît nu există nimic, oricît de bizar, în cele imaginate de un poet care să nu aibă un model, recunoscut prin experiența și observația noastră, în natură“.

⁵ Am încercat să o analizez într-un alt studiu, „**Esthétique et sémiotique au dix-huitième siècle**“, „**Critique**“, 1973, 308, p. 26—39.

Inceputurile poetice a lui V. Voiculescu se constituie din tablouri caleidoscopice tulburi, adesea nefinisate, tributare atît înaintașilor cît și contemporanilor. Sînt experiențe aspre, incalcate, complicate. Pentru poet tradiția — literară — nu numai că există dar e atît de viguroasă încît amenință propria-i citadelă, propria-i zestre, gata la un moment dat să cedeze „pasiunii“ strivitoare a acesteia. Poezia voiculesciană din jurul anului 20 stă la confluența multor riuri și riulețe ce alcătuiesc albia largă a liricii românești, absorbînd din fiecare cite ceva: Alecsandri, Eminescu, Macedonski, Coșbuc, Vlahuță, Goga, Cerna, Anghel, Iosif ș.a. Aluviunile aduse de vârtej se depozitează în straturi groase, amenințătoare. Rezistența propriei albi a poetului trebuia să fie cu atît mai mare pentru a nu fi totalmente acoperită. Nu mult a trebuit pentru ca riul ce va purta numele de Voiculescu să se piardă fără urme, fără posibilitatea identificării în curenții seducători ai marelui fluviu. De unde i-a venit „salvarea“?

Răspunsul, imposibil de obținut dintr-o dată și, probabil, cu neputință de dat pînă la capăt, necesită un comentariu mai larg al producției însăși de debut.

Pînă la regăsirea de sine Voiculescu n-a ezitat să cînte pe coarde străine, să-și acorde, adică, foarte încet strunele proprii pentru a parcurge singur apoi, o cale pe cît de lungă pe atît de spinoasă, pierzătoare de firi slabe. Acumulările de lungă durată își vor spune, în schimb, cuvîntul, e adevărat pe încetul și deajuns de tirziu, producînd spectacolul imprevizibil al unei vitalități cu totul străine de măsura comună. Forța sa de erupție și de regenerare, ca rezultat al intenselor condensări prealabile, e comparabilă numai cu aceea a curenților stihnici care se ivesc greu, după îndelungi prefaceri și absorbții de substanță, dar se pierd și mai greu lăsînd urme multă vreme neșterse. Pentru un poet ce se forma în pragul veacului XX era neapărat nevoie, spre a-și dobîndi certitudinea propriei originalități, de o reproducere mai mult sau mai puțin fidelă a itinerariului poetic românesc în anii săi „de vîrf“? Atunci, cîți poeți, au riscat să se regăsească pe această cale?

„Indrăzneala“ ce și-a asumat-o Voiculescu de a fi el însuși mult mai tirziu decît au reușit alții, chiar mai tineri ca el, a fost plătută deajuns de scump: cvasianonimatul vreme de peste un deceniu de la debutul editorial. Pentru orgoliul poetului faptul ar trece cu mult mai dureros și mai paradoxal, cu cît anii de care este vorba (imediat după primul război mondial) strălucesc prin precipitate și tulburătoare schimbări de orizonturi, prin eferescență și tensiune spre modernitate, în sfîrșit prin impunerea grabnică și masivă a unui contingent de poeți care intraseră cu toate energiile, cu toate complexele și cu toate realizările în febra nestînsă pînă atunci a inovației temerare. Așa încît calea înțeleaptă, așezată a evoluției lente ajunsese în flagrant dezacord cu spiritul epocii, era denunțată din ce în ce mai curajos ca anacronică implicînd, prin urmare, riscuri enorme. Suficient înarmat și hotărît să le înfrunte, nu fără suferințe, Voiculescu a preferat suo cosso, o cale singulară, numai aparent comună, așa-zis tradiționalistă, în realitate una productivă, crescută din acumulările liricii naționale dar mai ales din impulsurile și exigențele propriei conștiințe poetice.

Primele sale versuri din cuprinsul volumului **Poezii (1916)** sînt poezii-receptacol, cvasimimetic depozitare, mai mult sau mai puțin mediocre ale unor experiențe lirice preluate din mers. Un mers însă cam greoi, poticnit, oscilant, fără precipitări imprevizibile, cum și fără recursuri tumultuoase proprii marelui neliniștit, naturii neistovite, neîncetat iscoditoare, problematice care a fost adevăratul Voiculescu. Este pentru el o perioadă clasic-acumulativă și accentuat experimentală, a unei poezii oarecum programatice prin conformism și aerul ilustrativ-didactic ce se afirmă treptat — treptat într-un univers tot mai deschis spre trepte superioare — originalitatea.

Puțin originală acum în substanța ei artistică propriu-zisă, trăiește — atît cît înseamnă poezie — prin tocmai dispoziția, aerul netrăcut, franc, prin tensiunea spre poezie, adică spre formele inedite ale discursului liric. Așadar, o poezie latentă, mai exact o stare poetică ce s-ar putea numi mai precis o așteptare înfiorată a Poeziei și o evocare intermitentă a luminilor ei abia întrevăzute. Pînă a o întîlni, poetul și-o închipuia destul de vag, chiar naiv, glosează abundent în marginea ei, moralizează, se întrebă fără răspuns, oscilează îndelung la răsplată, dă ocol mereu altor drumuri, în majoritate umblate, se reîntoarce mîhnit în punctul de plecare dar cu dispoziția și decizia de a lua totul de la început. Reîntoarce o metaforă kafkiană, am spune că intrarea în castel se face la Voiculescu cu prețul unor „rătăcirii“ și rații incredibile. Ca întindere în timp și ca pluralitate a ipostazelor euate debutul său amintește de cel argehian, cu deosebirea că tăcerile, sincopelul lui Argezi, anunță, marchează imediat salturi valorice, în timp ce Voiculescu își susține debutul cu experiențe mereu vizibile într-un progres extrem de greu sesizabil.

Tensiunea morală — înțeleasă prea larg și prea mult timp ca unica sursă a poeticului — domină debutul voiculescian pînă la eclipsarea evidentă a structurilor estetice atît în conștiința poetului cît și în expresia propriu-

Debutul lui V. VOICULESCU

Ion APETROAIE

zisă. Concepută aristotelic ca formă a binelui și a frumosului suprem, poezia e, de la început chiar, o „cerească floare albă, strălucită“, „sămînță“ zvîrlită de îngeri (Poezia). Oscilînd, în ce privește sursa de valoare în artă (poezia e doar „floare minunată“), poetul așează la baza ei, ideea romantică a sensibilității („clocotul năvalnic al simțirii“) dar deopotrivă și corectivul etic în măsură a respinge, „patima nedreaptă“. Echilibrul sentimental rațiune ca punct de sprijin al edificiului poetic e dictat de imperative etice. Sentimentul, trecut prin „vidul soare al cugetării“, trebuie să sfîrșească în „milă și iertare“, în „năzuința largă spre mai bine“, idee melioristă, curentă în epocă la Vlahuță, Panait Cerna provenind din umanitarismul de rezonanță din proza tolstoiiană sau din cea semănătoristă.

Ideea kantiană a catharsisului, a înseninării lăuntrice prin decantare artistică, o lansase la noi încă Maiorescu și e probabil că poetul, debutant în 1912—1913 la Convorbiri literare, o reținuse încă din anii de școală. „Legiuitorul“ estetic din Poezie canonizînd cam simplist, demonstrativ, didactic, la modul Boileau, nu evită însă sursa principală a poeziei. Candoarea, adică o nouă reverberație a poeziei romantice, desemnînd prin poezie sămînța a cărei „brazdă caldă e copilăria“.

Sursă de energetism, pe de altă parte, poezia este cu evidență un mod al angajării în plan etic, social și estetic, așa încît renunțarea, defetismul nu intră deocamdată cu nimic în codul novator al autorului. Dimpotrivă, ceea ce îi susține mai sistematic și mai viu fluxul liric pe o întindere considerabilă este tocmai propensiunea către faptă, în forma ei supremă — creația, visul romantic, perfect uman, al duratei, al eternizării omului prin acțiune. Recreînd lumea, omul, artistul în speță, se creează pe sine, se delimitează adică, se realizează. Vocația prometeică, împlinită la Eminescu și clamată la Macedonski, este întretinută la Voiculescu, pe o treaptă mai joasă la început, de vocația și cultul muncii ca armă decisivă împotriva vremelniceii omului.

Tonurile exclamativ-patetice de sorginte macedonskiană nu acoperă, din fericire, vibrația intensă, vădit personală a sentimentului muncii, deschis aici, către o proiecție pe un plan ontologic, de universalitate. Unghiul de incidență al unei ode solemne, cu sonorități de bronz, adresate făuritorului, prevestește, și prin incantație și prin fior meditativ, ceva din cadențele argeziene ale Cîntării omului: „Trec veacurile-n pulber și anii pier în spume... / La fărmlul Muncii numai stă Omul și-ancorează, / Căci cea mai veche Taină și Lege de pe lume / E munca ce urzește, înalță și creează // Din slăvi în slăvi răsună zvicnirile cadenței, / Intreaga lume este un vast Atelier / În care Munca, năiul născut al Providenței / Cu brațu-i stăpînește peste Pămînt și Cer. // Ca pe-un copil ea crește pe om și îl alintă, / Il cîntă și trudește, neîntreprindu-și mersul / Și fără să se-ndoaie, purtîndu-l către pîntă, / Pe umerii atletici ea duce Universul“. (Inima Muncii).

Altădată însă accentele grav-declarative, sentențioase, abstract-vlahuțiene împiedică afirmarea unei vibrații autentice: „Azi lumea vechii idoli cu scîrbă și-i aruncă. / Păstrați-vă doar unul: tăcuta, aspra Muncă. / Ea singură rămîne cînd totul se dărimă“. (Indemn).

Ceea ce animă de la început poezia voiculesciană și-i dă în fond consistență pe măsura germinăției în labirintul unei conștiințe tumultuoase este sentimentul titanic al faptei artistice ca proiecție a aspirației la eternitate. Sonetele — punctul terminus al acestei pre-dispoziții — încheie edificiul său poetic prin tocmai perspectiva certitudinii omului față în față cu timpul: izbînda prin iubire și prin artă. Concepută fie byronian, ca sursă de nefericiri (Frinturi de vis), fie, mai adesea, ca o condiție a împlinirii superioare, revolta luciferică („complicata frămîntare“) se consumă la început în spațiul unei ideologii poetice mai mult abstracte, retorice. Este momentul de consemnare juvenilă a unor presimțiri și dispoziții latente ce se vor exterioriza într-un crescendo anevoios dar nelimitat. Lîmpele pentru poet rămîne un adevăr repetat ostentativ, răsplat dogmatic, că arta își justifică existența prin forța de a înfrunta veșnicia, adică prin propria-i perfecțiune: „Azi sînt în suflet cum se-ncheagă și cum năvalnice tresaltă / Cîntări ce nu mai vor în noaptea vremelniceii să rămînă“.

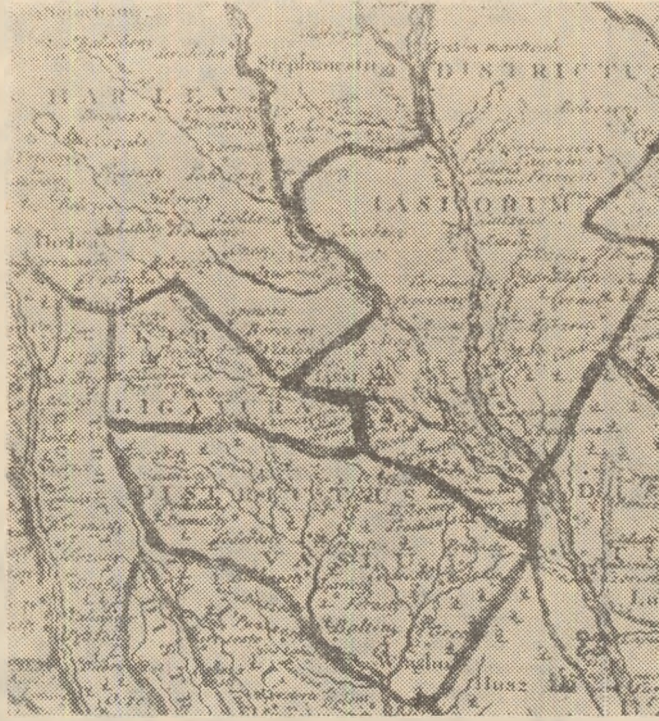
DIMITRIE CANTEMIR

În Descrierea Moldovei — lucrare de seamă a lui Dimitrie Cantemir — găsim, printre alte multe și prețioase informații, o prezentare a orașului Iași. Iată, în câteva rânduri, cum vedea Cantemir, capitala Moldovei, în vremea domniei lui :

„În mijlocul țării este județul Iașilor. Intr-însul este orașul Iași, lângă Bahlui, la 4 mile de vărsarea lui în Prut. Aci e capitala întregii Moldove. Aci Ștefan Vodă cel Mare a mutat reședința țării din Suceava, pentru a putea să o apere mai bine de năvălirile turcilor și tătarilor, fiindcă a observat că-i mai greu să facă aceasta din Suceava, ce era departe de hotarele străinilor. Înainte de aceasta era un sat prost, locuit de vreo trei sau patru țărani, întemeiat pentru o moară, pe care o stăpinea un bătrîn numit Ioan, zis, în diminutiv, Iași. Domnitorul a voit să păstreze numele acestuia pentru orașul ce avea să întemeieze el, construind întâi o biserică, apoi palate pentru sine și boierii săi. Radu-Vodă a înconjurat orașul cu ziduri, alții l-au înfrumusețat cu alte podoaabe și cu clădiri publice, încît și azi numără peste 40 de biserici, parte din piatră, parte din lemn; mai toate lucrate destul de frumos. Acum 50 de ani, făcîndu-se numărătoare, s-au găsit 12.000 de case particulare, însă mai tîrziu, după dese incendii și după năvălirile tătarilor, alți s-au pustit încît abia a treia parte din ele au rămas în ființă. Afară de curtea domnească, tot aicea șade și mitropolitul Moldovei, deși el se numește nu după Iași, ci după Suceava, fosta capitală. În Iași e numai o protopopie...”

Descrierea Moldovei a fost scrisă de Cantemir în anul 1716, deci așa arăta Iașul acum două veacuri și jumătate; un oraș cu 4.000 de case. De vreme ce statistica din 1666 înregistrează 12.000 de case înseamnă că incendiile și năvălirile distruseseră două treimi din capitala în care a domnit și Dimitrie Cantemir, o lună din anul 1693 și apoi între anii 1710—1711. În cartea de descriere a Moldovei se află și o hartă, din care reproducem fragmentul alăturat, reprezentînd regiunea în mijlocul căreia se află orașul Iași. (Vezi și stampa din pagina 4 — Cetatea Iașilor în 1686).

Ion MUNTEANU



VIAȚA ÎN GALAXIE

Introducerea celor mai perfecționate echipamente moderne în cercetarea astronomică a condus (de altfel ca și în celelalte compartimente ale activității științifice contemporane), la multe modificări structurale ale concepțiilor domeniului respectiv. Un amplu salt calitativ în cunoașterea științifică a tainelor spațiale a fost determinat în mod special de utilizarea radiotelescoapelor, acele „urechi” gigantice de ascultare a multitudinii de radiații ce sosesc continuu din adîncimile universului. Printre temele care au beneficiat, pe această cale, în ultimii ani, de adevărate descoperiri revoluționare, este însăși marea problemă a vieții — a formării materiei vii în cadrul multiplelor procese evolutive ale energiei și materiei ce au loc în infinitul sideral.

Dacă la începutul sec. XVII, astronomul italian Giordano Bruno era ars pe rug de închiștie pentru convingerile sale asupra existenței vieții și în alte părți ale universului, către sfîrșitul sec. XIX diferiți astronomi emiteau ideea aducerii germinilor vieții pe pămînt, din spațiul astral. Astfel în anul 1880, astronomul dr. Otto Hahn formula ipoteza vehiculării materiei vii prin intermediul teorieților. Două decenii mai tîrziu, astronomul Wilhelm Mayer presupunea, după o variantă proprie, că meteoriții purtători ai unor forme de viață ar proveni din explozia unei planete ce ar fi existat între Marte și Jupiter. Cîțiva ani mai tîrziu, chimistul Svante Arrhenius (laureat al Premiului Nobel) lansa ipoteza panspermiei, demonstrînd prin cunoștințele fizice ale epocii posibilitatea transportării germinilor vieții în spațiu, prin presiunea generată de radiația luminoasă a soarelui. Astfel de teorii nu făceau însă decît să deplaseze problema fundamentală a formării materiei vii în alte zone ale necunoscutului, fapt ce a dus la eliminarea lor încă din deceniile respective.

În urma unor cercetări din ce în ce mai ample în cursul veacului nostru s-a fundamentat treptat ipoteza formării vieții direct pe planeta ce o locuim, stabilindu-se în mod foarte apropiat întregul mecanism fizicochimic al apariției materiei vii; aceasta a fost concepută ca rezultat al îndelungatei interacțiuni dintre diferite substanțe planetare, fenomene care, în decurs de miliarde de ani, au încununat acea capacitate proprie a energiei și a materiei de a se autoorganiza în forme din ce în ce mai supe-

rioare. Plecîndu-se astfel de la modelul atmosferei inițiale a globului terestru, care era constituită în principal din hidrogen, amoniac, gaz metan și vapori de apă, s-a prezumat că sub acțiunea razelor ultraviolete ale Soarelui și a descărcărilor electrice s-au format diverși compuși chimici gazoși, ca formaldehida, acidul cianhidric, etilena și alții. Aceste substanțe au dus apoi la formarea unor componente mai complexe, considerate în general a fi „cărămizile primare ale materiei vii”, cele mai importante fiind aminoacizii, monozaharidele, bazele piridinice. Dizolvarea lor în apele mari ale globului a condus, în decursul unor lungi etape ancestrale, la asocierea unor molecule mari și respectiv la separarea picăturilor de materie organică „Coacervatele” (denumite astfel încă din anul 1930 de către academicianul sovietic A.I. Oparin) au început să schimbe materie cu mediul exterior, aglomerîndu-se în mase de protoplasmă. În momentul în care în formațiunile de materie protoplasmatică s-a diferențiat cite un nucleu, avînd funcția de a controla schimbările cu exteriorul, viața a triumfat pe Pămînt, prin apariția „celulelor vii”. Asocierea ulterioară a acestora și diferențierea lor funcțională, a oferit treptat apariția formelor vii, în decurs de aproximativ un miliard de ani, variatul proces evolutiv conducînd la multitudinea de specii vegetale și animale existente astăzi pe planeta noastră.

Întreagă această schemă stabilită din aproape în aproape de știința modernă și experimentată în parte în laboratoare, reprezintă desigur una din formele posibile ale evoluției materiei în univers; să fie aceasta numai o schemă specifică pămîntului? Logica științifică modernă acceptă astăzi în mod nemijlocit faptul că dintre sutele de miliarde de planete ce ar exista în Galaxia noastră, pe milioane, sute de milioane, sau chiar miliarde din acestea s-ar fi putut produce procese asemănătoare, cu efecte favorabile vieții.

Descoperiri științifice obținute în ultimii ani vin să confirme însă o uimitoare ipoteză a concepțiilor moderne: procesele chimice care ar fi condus la apariția vieții pe Pămînt au fost constatate și în alte zone ale Galaxiei, acestea aparînd astfel ca fenomene specifice ale imensului proces evolutiv al materiei în spațiu. O primă surpriză a fost aceea a găsirii de

aminoacizi extraterestri în marea meteorit ce a căzut la 28.09.1969 la Murchinson (Australia). În anul 1970, dr. C. Ponnamperuna de la N.A.S.A. comunica aflarea în acesta a unor cantități egale de aminoacizi levogiri și dextrogiri; or, este bine stabilit faptul că pe pămînt, anumite condiții fundamentale au făcut ca aminoacizii dătători de viață să fie îndeosebi levogiri. Originea substanțelor respective era deci un alt punct al Galaxiei!

Radiotelescoapele unor mari centre de cercetări astronomice au indicat însă în ultimii ani o serie de fenomene cosmice de-a dreptul surprinzătoare: în diferite zone galactice se formează continuu nori gigantici de substanțe chimice compuse, care ar fi tocmai constituențele aminoacizilor. Spațiul interstelar ar putea fi el însuși o rețortă imensă în care s-ar produce primele forme chimice ale materiei vii?... Dar iată ce semnaleză radioastronomii:

— echipa de cercetători a Universității Hat Creek (California) condusă de prof. Ch. Townes a determinat prezența amoniacului în aglomerarea de gaze și praf a constelației Săgetătorului (1968).

— aceeași echipă a descoperit ulterior molecule de apă în spațiu.

— la observatorul Kitt-peak (Arizona) s-au captat undele radio emise de moleculele complexe ale formaldehidei, pentru ca ulterior să se constate și prezența acidului cianhidric (1969). Prof. D. Buhl trage ca primă concluzie existența posibilă și a metanului.

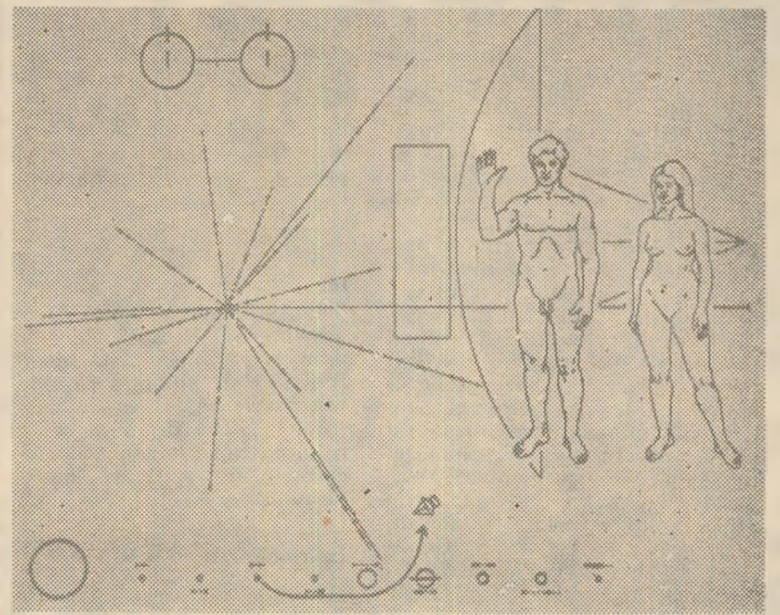
— radioastronomii de la „Bell Telephone” constată existența în Calea Lactee a unor mari cantități de oxid de carbon (1970).

— de la Harvard College Observatory se identifică prezența în spațiu a alcoolului metilic în constelația Orion (1971).

— de la Universitatea Columbia se comunică și prezența paraformaldehidei în aceeași zonă (nebulosa Ori A).

— radioastronomii australieni de la Parkes descoperă în regiunea Sagittarius B2 existența triformaldehidei, precizînd un fapt extraordinar de important: procesele chimice respective se produc în mod selectiv! (1971).

Întreaga suită de descoperiri a radioastronomiei și respectiv a chimiei moderne a șocat în mare măsură pe oamenii de știință contemporani printr-un aspect ipotetic impresionant: imenșii nori de gaze din spațiul interstelar ar constitui de fapt



Placa-mesaj ce o duce Pioneer-10 spre alte lumi, pentru a face cunoscută prezența în Galaxie a civilizației terestre.

gigantice laboratoare ce ar pregăti în paralel formarea de noi corpuri astrale, cît și componenții de bază ai materiei vii! Iar dacă uriașii nori de molecule complexe vor vehicula prin spațiu, desigur că planetele înțelnite în cale vor fi „scăldate” din belșug în fantastica baie cosmică, preluînd din zbor elementele primare ale vieții. Dar chiar mai mult, dacă treptat giganticii nori se transformă în planete și stele, conform acelorși principii fizice fundamentale ce determină autoorganizarea materiei în univers, ar însemna că planetele respective vor poseda încă de la nașterea lor elementele constituente ce ar putea ulterior să evolueze către materia vie... Susținînd astfel de ipoteze, profesorul american David Buhl arăta în anii trecuți că evoluția de la materia anorganică la cea organică a existat în cosmos încă înainte de apariția vieții pe Pămînt, unde moleculele complexe ale „cărămizilor vieții” ar fi ajuns sub forma unor nori de gaze (presa din 12.12.1969).

Comentînd prezența în rocile selenare a unui anumit procent de substanțe complexe primare, profesorul Sidney Fox declara la rîndul său: „Compușii chimici ai rocilor lunare, aduse pe Pămînt de echipajele Apollo, permit să se creadă că germeni ai vieții, răspîndiți în întregul Univers, nu așteaptă decît circumstanțe favorabile pentru a se dezvolta”. Prezența apei pe o planetă, cît și a unui spectru favorabil de radiații, ar desăvîrși apoi în timp amplul proces evolutiv al materiei vii, spre formele superioare ale speciilor.

Noua ipoteză pare a constitui astăzi etapa cea mai avansată a

cercetării și înțelegerii științifice a ceea ce se întîmplă în imensul edificiu sideral, de miliarde de ani. Faptul că savanții lumii o acceptă din ce în ce mai mult este reliefat prin declarații mereu mai semnificative ale acestora; preluînd-o însă, oamenii de știință acceptă implicii și faptul că, în decursul timpului, formele de viață existente în Galaxie se află în diferite stadii, atît în forme incipente, cît și la nivele deosebit de dezvoltate. Prezentînd această concepție profund științifică, radioastronomul britanic sir Bernard Lovell spunea în anul 1968: „Trebuie să acceptăm faptul că, după toate probabilitățile, în unele puncte ale spațiului cosmic există superființe... Pe de altă parte, pe planetele mai tinere decît a noastră, viața trebuie să fi ajuns abia acum la treapta de om-maimuță”. De altfel, datele au început a fi selectate; la cel de al XXII-lea Congres al Federației Internaționale de Astronautică, ce a avut loc la Viena în octombrie 1972, profesorul von Horner (de la Green Bank National Radio Observatory — S.U.A.) informa că din cercetările făcute, ar rezulta că în Galaxia noastră ar exista cea. 2.000.000.000 planete pe care ar fi posibilă viața organică în forme superioare; dintre acestea, ca. 40.000 planete ar conține civilizații tehnologice avansate...

Concepțiile moderne asupra formării vieții deschid astfel un larg orizont științific, extinzînd în mod uimitor materialismul dialectic asupra complexelor fenomene ale spațiului cosmic.

Florin GHEORGHÎȚA

un simbol al istoriei

Acolo unde la 29 mai 1873 era adus trupul îmbălsămat al celui mare ctitor care a fost Alexandru Ioan Cuza, la Ruginoasa, peste aproape un veac, într-o simbătă de pioșenie, venită să-l venereze în nemurire urmașii celor de atunci și urmașii urmașilor lor. Pe șesul Ruginoasei, sub albastrul tutelelor al cerului, s-au înălțat întru slava prințului Unirii, toate generațiile — de la veteranul primului război mondial care-și purta cu demnitate medaliile, de la veteranul poeziei ieșene, care-și spunea cu patos versurile, pînă la studenții Universității ctitorită de Cuza și pînă la elevii liceului ieșean ce-i poartă numele.

Cu o sută de ani în urmă, acest mare domn patriot care murise departe de țară, în Heidelberg, era întâmpinat la Ruginoasa de o imensă mulțime, precum și de cei mai apropiați sfetnici ai săi — Alecsandri, Kogălniceanu, Cosache Negri, Petru Poni, veniți să-i aducă un ultim și înălțător omagiu. Cuza începea să fie prețuit așa cum binemerita. Numele și faptele sale începeau să intre în legendă. Prin veac ele devin un simbol.

Acestui simbol au venit să i se închine tărani și studenții, poezii și elevii, simbătă 19 mai, la Ruginoasa. S-au spus și s-au cântat cuvinte. Treptat, requiemul a căpătat sonorități de odă a bucuriei. Intrucît acolo, în criptă, și acolo, între noii pereți ai vechiului castel, nu mai era duhul unui domnitor, ci un simbol deschis al istoriei românești.

festivalul dramaturgiei ruse și sovietice

După „Festivalul dramaturgiei românești”, care s-a desfășurat în U.R.S.S., în țara noastră se desfășoară în prezent, cum se știe, „Festivalul dramaturgiei ruse și sovietice”. Este un nou prilej de cunoaștere și înțelegere în spiritul tradiționalei prietenii dintre poporul nostru cu popoarele Uniunii Sovietice.

Dacă Teatrul Național din București a ales să reprezinte în cadrul acestui festival o piesă clasică: *Furtuna* de Ostrovski, Teatrul Național din Iași a ales o piesă contemporană dedicată mai ales tineretului: *Valentin și Valentina*, urmînd exemplul Teatrului Bulandra. De curînd, la Brașov a avut loc, în cadrul aceluiași festival, premiera unei alte piese de actualitate, aparținînd dramaturgului Alexei Arbutov: *Casa asta veche și dragă*. Teatrul condus cu viziune de încrecat artist de Sică Alexandrescu a înțeles să acorde acestui spectacol o importanță deosebită, așa cum rezultă și din faptul că au fost invitați în scopul arătat: regizorul Mihai Berechet de la Naționalul Bucureștean și scenograful Florica Mălureanu, laureată a ultimei ediții a Festivalului și concursului național de teatru.

arta plastică studențească

Sub egida Ministerului Educației și Învățămîntului și a Uniunii asociațiilor studenților comuniști a avut loc la Iași cea de-a doua ediție a Festivalului național al studenților de la institutele de artă. Cercetînd cele aproape 200 de lucrări (pictură de șevalet și monumentală, grafică, afiș, sculptură, ceramică, tapiserie, imprimerie și contexturi) juriul a acordat titlul de laureat următorilor participanți:

De la institutele de artă plastică: pentru pictură, Horia Pastină — București și Ion Sbirciu — Cluj; la grafică, Ion Cucurca și Suzana Finănu — Cluj; sculptură, Gh. Bedivan — București și Barbu Bocu — Cluj; tapiserie, Fecia Buliga — Cluj; imprimerie, Gabriela Cristina și Ion Sîngă — București, Adrian Covic — Cluj.

De la facultățile de desen: pentru pictură Ion Șinca — Iași; la grafică, Sofia Szucs și Rudolf Kutesch — Timișoara.

M O M E N T

Juriul a mai acordat premiul Uniunii artiștilor plastici lui Josef J. Szalay — București; premiul revistei „Viața studențească” studenților anului IV — Pictură monumentală — București și premiul Consiliului Uniunii studenților comuniști din centrul universitar Iași lui Peter Koller — București.

Cu prilejul acestui festival a fost organizată o expoziție în „Sala pașilor pierduți” de la Universitatea din Iași, asupra căreia vom reveni.

o specie care dispăre?

„De cînd n-a mai apărut și n-a mai fost citit un roman istoric datorat unui scriitor român?” (v. *Flacăra*, 19 mai 1973, p. 27). Criticul Mihai Ungheanu este îndreptățit să-și pună întrebarea, căci romanul istoric de bună calitate nu este cultivat. El nu trebuie ignorat, căci „complexitatea prezentului poate fi descoperită prin complexitatea trecutului”.

Actualitatea literară nu ne oferă pînă în momentul de față romane istorice notabile. Se practică de către unii scriitori un gen de roman cu haiduci „de-o dulceagă și groasă simplificare. Nu credem că este vorba de un declin, ci numai de o slabă preocupare pentru acest gen care cunoaște în literatura română rezultate remarcabile. În cazul romanului istoric actual se cere din partea scriitorului talent nativ, știința de a construi verosimil, inspirație riguros controlată, o serioasă documentare, o conștiință profesională de excepție. Concluzia lui Mihai Ungheanu: „... un roman istoric este fel de necesar ca și un roman de inspirație actuală. S-a scris oare cu adevărat romanul tentativei lui Mihai Viteazul ori romanul mișcării lui Avram Iancu în Transilvania?”.

gala recitalurilor dramatice

Ediția a doua a Galei recitalurilor dramatice și a Colocviului criticilor dramatice are loc la Bacău, între 31 mai și 2 iunie, după un program mai complex, mai diversificat față de ediția de anul trecut. În Colocviul la care participă critici din toată țara, reprezentanți ai revistelor de cultură, ai editurilor „Eminescu” și „Cartea Românească”, ai emisiunilor de teatru radio și T.V. — se va dezbată tema „Dramaturgia românească contemporană pe scene, în volume, reviste, la radio și T.V.”. Printre criticii care s-au anunțat: Valentin Silvestru, Natalia Stancu, Dinu Săraru, Aurel Bădescu, Mihai Nadin, Andrei Strihan ș.a.

Programul galei recitalurilor cuprinde reprezentanți ai teatrelor naționale din București, Cluj și Craiova, ai teatrelor „Lucia Sturdza-Bulandra”, „Ion Vasilescu”, „Giulești” și al celor din Oradea, Pitești, Baia Mare, Piatra Neamț, Reșița, Bacău, Galați, Arad, Brașov, Constanța.

alma mater

Numărul pe aprilie 1973 al revistei studențești de cultură „Alma Mater” își subliniază, într-un editorial, prezența activă, militantă, în actualitate, printr-o expresivă profesiune de credință, legată de lucrările celei de a IX-a Conferințe a Uniunii asociațiilor studenților comuniști din România. Lucrări oglindite, de altfel, în primele pagini ale acestei publicații, cu referiri la prezența și, mai ales, la răspunderile ce-i revin Iașului, din această perspectivă, ca vechi și prestigios centru universitar al țării noastre.

Sumarul revistei mai cuprinde, dispuse într-o atrăgătoare prezentare grafică, patru scenarii de film, de Dan Stoica și, respectiv, Adrian Istrățescu, primul, intitulat,

„Meșterul Manole” abordînd, după cum se indică în generic, tema eroismului. Să adăugăm un deosebit de interesant interviu cu D. I. Suchianu, privind școala cinematografică românească, versuri de Grigore Sorescu, prezența consecventă a lui Al. Călinescu la rubrica „Confruntări”, un grupaj de recenzii, cronica lui Val Condurache la volumul „Ucenicul nicăieri zărit” de Virgil Teodorescu, articolul „Între roman și film” de Alfred Emanuel Winkler, — fără a putea epuiza ceea ce este cel puțin menționabil, în acest număr.

N. IRIMESCU

PROFESORUL GRIGORE MOISIL

Din Canada ne vine o filfiire de aripă neagră: a căzut la datorie savantul Grigore C. Moisil, aflat acolo ca invitat al unei mari universități.

Cel plecat dintre noi atît de brusc a fost, înainte de a fi academician, savant, matematician, un mare și talentat profesor. În această carieră primele fațete și le-a șlefuit la Iași, unde a urcat treptele pregătitoare pentru ca, în 1942, să fie chemat la catedra din București, care — pe parcurs — a devenit a sa. Grigore Moisil a fost mai întîi profesor, fiindcă avea darul de a captiva și a explica pe înțelesul tuturor cele mai aride probleme matematice. Articolele sale, interviurile, participarea sa la dezbaterile T.V. din ultimii ani rămîn ca modele de integrare a unei științe aparent exclusive în problematica de toate zilele și aceasta fără a fi coborîtă cu un milimetru, ci dimpotrivă.

Uzînd de o sferoșenie pe care am numi-o cu plăcere „moldovenească”, beneficiînd de un farmec personal unic, savantul a contribuit — așa cum a menționat ferparul oficial — printr-o prezentă vie, la înțelegerea funcției sociale a matematicii, a rolului ei în construirea societății socialiste, astfel că prin moartea sa știința și cultura românească pierd nu numai un exponent, ci și un prominent, cald și devotat sprijinitor.

tv.

Emisiunea „versuri de dragoste” m-a dezamăgit. Vinovați, pentru aceasta, n-au fost, firește, Tagore, Shakespeare, Heine sau alți poeți cuprinși în generic; vinovat nu era nici admirabilul cor „Madrigal”, a cărui subtilitate interpretativă, a cărui rigoare profesională, într-un cuvînt, ale cărui calități unanim recunoscute reprezentînt în viața noastră spirituală un fel de unitate de măsură — nu știu a cîta parte din ecuatorul culturii noastre, să zicem.

Deci nu aceștia sînt vinovați ci, cred, aceia care au putut gîndi o emisiune literar-muzical-coreografică (să fi fost, într-adevăr, și coregrafică?), inspirată din lirica românească și universală, într-o manieră tenebros-muzelistică, în care decorul era de operă sau operetă iar interpretarea — de emancipată sîrbare școlară. Famelici, „ei”, în pelerine negre, dialogau în transă cu „ele”, clorotice făpturi, despre care cu greu s-ar fi putut spune că depășesc cu ceva macabrul umor din cunoscuta anecdotă:

— Credeți în fantome, doamnă?

— Nu, dar mă tem de ele. În orice caz, între cele două tipuri umane, erotic controversate, nu putea fi sesizată o cît de vagă briză a vreunui autentic sentiment uman, totul dizolvîndu-se iremediabil în fantomatic decor și mumificată manieră.

Și mă gîndesc cu îngrijorare la această docilă plastilină care este, în zilele noastre, actorul, modelat după voie de „viziunea regizorală”, în urma căreia, ca-n urma unui uragan, nici o urmă de individualitate interpretativă nu mai rămîne în picioare. Cu excepțiile de rigoare, bineînțeles.

De ce, în fond, atîta poză, atîta convenție, atîta așezată „epocă”, și, în definitiv, ce înseamnă a suspinga vag un Tagore, a ofta matur un Shakespeare, a murmura candid-existentțial un Heine? Evident, nu superba tristețe ce se degajă din versurile teaurizate în memoria culturii universale, la aliniatul „dragoste”, contraria, ci facila romantare a romantismului, monocromia — inclusiv interpretativă — excesiv speculată în amin-

tita emisiune. Să nu se creadă că am avea ceva cu recuzita de epocă — în fond, care epocă? — cu atmosferizarea și cu alte procedee, atît de curente, mai ales atunci cînd se recită versuri de dragoste. Dar una este epoca și atmosfera și alta — șablonul cu pelerine, balcoane și flori cospunzătoare, un fel de retorică a decorului (și retortă a suspinului!), foarte în contra timp cu vibrația interioară, unică, a versului.

Drept urmare, nostalgia autenticilor nostalgii și melancolii lirice, a autenticului parfum de epocă, pe care nici un surogat scenic nu-l poate „mima”, cerîndu-se un subtil simț al adevărului scenic — al celui adevăr care să rimeze intim cu poezia și cu inefabilele reverberații ale acesteia; cu regretul unei superbe speranțe contrariate, am înscris respectiva emisiune la capitolul tanderelor decepții, altfel spus, al acelor decepții proprii oricărei mari iubiri, ratate.

Nu definitiv, pentru că dragostea și stima noastră pentru emisiunile Studioului de poezie au rădăcini mai adînci și justificări mai ample, o accidentală neîmplinire la capitolul dragoste avînd toate șansele să fie recuperată la o viitoare, foarte posibilă întîlnire.

AL. I. FRIDUȘ

Noutăți editoriale

Const. Ciopraga: Hortensia Papadat-Bengescu (Ed. „Cartea românească”, București, 272 p.).

Andi Andrieș: Interludiu (teatru — Ed. „Eminescu” 265 p.).

Ioanid Romanescu: Baia de nori (poeme de dragoste — Ed. „Junimea”, 112 p.).

Ioan Massof: Despre ei și despre alții (Ed. „Minerva”, 356 p.).

I. D. Lăudat: Dimitrie Cantemir (Ed. „Junimea”, 272 p.).

Traian Țanța: Cealaltă față — roman, (Ed. „Junimea”, 224 p.).

Documente literare junimiste — Ediție îngrijită prefațată și note de Dan Mănușcă, (Ed. „Junimea”, 272 p.).

Gh. Buzatu: Războiul secret (Ed. „Junimea”, 276 p.).

George Timcu: Tănuitele culpe (Ed. „Junimea”, 288 p.).

SPORT

ÎNTREBĂRI

Există, între meciurile Ovici-Fleury și Năstase-Okker, cam asemănările și deosebirile dintre o locomotivă „Pacific” și un samovar „Kazbek”. Evenualitatea — fie ea și absolut teoretică — unei partide Smith-Ovici mă înfioară. Și chiar dacă partida de dublu a fost, pentru noi, jenantă, chiar dacă-i clar că echipa României încă nu-i echipă, chiar dacă bucuriile noastre de 14 carate atîrnă doar de forma lui Năstase — îmi place să cred că am asistat la adevăratul start al tenisului românesc. Pînă acum, soarta acestui sport a atîrnat de corzile a două rachete. Excepționale, adevărat, dar reprezentîndu-se mai degrabă pe sine decît rezultatul unei aprige selecții într-o mare de rachete românești. Hărădău a pendulat între ridicol și sublim, Ovici a jucat cuminte și exact; dacă acești oameni și alții ca ei ar fi fost scoși în lume mai devreme, poate că azi am fi avut de unde alege. Calmul, dirzenia și acuratețea jocului pe linia de fund mi s-au părut a fi viitoarele arme de bază ale lui Ovici, în vreme ce autenticele scilipiri la fileu ale lui Hărădău recomandă un tenismen agresiv și capabil, cîndva, de mare spectacol. Deocamdată, băieții și-au făcut datoria cum au putut, echipa s-a calificat, îi vom vedea pe neo-zeelandezi la București și asta nu-i puțin. Poate că, în perspectiva acestui meci, s-ar cuveni să-i cerem lui Năstase să-și ajute mai mult coechipierii. Nu cu racheta — asta o face cu prisosință — ci cu vorba și cu gîndul cel bun. Mă tem că marea timorare a lui Hărădău din finalul meciului de dublu izvorăște și din încruntările coechipierului...

★

Meciul „Milan” — „Leeds” a arătat cît de nedrept poate fi fotbalul citeodată. Cineva pune la ieșire nervoase ale englezilor doar pe seama exasperării la care te aduce dominarea sterilă și sufocantă. Nu-i numai atît. Cine cunoaște în detalii com-

portarea italienilor în teren și are răbdare să urmărească nu mîngea, ci măruntele gesturi ale cutărui jucător, va avea posibilitatea să constate că milanezii posedă la perfecție arta de a scoate adversarul din sărite — și aceasta utilizînd mijloace străvechi, adînc verificate în încercările dintre pistruiații cu ghiozdane. Italienii își... ciupec adversarii, le aruncă nlsip în ochi (!!), îi scuipă și așa mai departe. Înțelegeți-l, atunci, și pe Hunter.

★

La Iași, derbiul seriei a I-a a diviziei B n-a desemnat un cîștigător. Finalul meciului cu „Metalul” a găsit „Politehnica”, epuizată, fără oameni de schimb, nevoită să mențină în teren jucători cu întindere (Ince), cu mina legată de gît (Marica), cu un singur picior valid (Dănilă). În sînul echipei (care, în paranteză fie spus, caută orice prilej pentru a fugi de efort și trebuie a fi... păcălită pentru a se... antrena!) domnește o dihonie căreia trebuie să i se pună capăt prin măsuri drastice și radicale. Jucătorii îl cultivă prea insistenț pe Bachus, nu se respectă între ei, cei tineri sînt puși la colț și grațificați cu... ghionturi (!), la adresa antrenorilor se proferează insulte, mereu sînt simulate accidente, urmate de refuzul intrării în joc — *iată unde s-a ajuns tolerîndu-se azi o abatere și miine alta*. Măsura suspendării lui Stoicescu și ultimei avertizări a mînușchiului de scandalagii ni se pare absolut binevenită și sperăm că acum, în ceasul al unsprezecelea, la „Politehnica” Iași se va reintrona climatul convenit — adică, muncă, stimă, dăruire. Jumătățile de măsură, inconsecvența în decizii (vezî cazul Moldoveanu-Cuperman, suspendații din Divizia B și trimiși să joace... în A!) au fost interpretate, poate cu teme, drept semne de slăbiciune cronică. Iată însă că secția de fotbal a Clubului este hotărîtă să treacă la măsuri forte. Pe care le salutăm.

M. R. I.



Vedere din R. S. F. Iugoslavia.

GHEORGHE ARSOVSKI

POEZIE ȘI LIBERTATE

Gheorghe Arsovski s-a născut la 14 ianuarie 1927 în localitatea Veles, R.S. Macedonia — Jugoslavia. A publicat culegeri de povestiri, articole critice și eseuri. Traduce din limbile rusă, bulgară și slovacă. Publică versuri, proză și studii critice în limbile macedoneană și sârbocroată. Este tradus în rusește, cehă, polonă, albaneză. Lucrează la redacția revistei „Sovremenost” („Contemporaneitatea”). Este membru al Uniunii scriitorilor din Jugoslavia.

Prezentă în cotidian cu maximă intensitate, poezia înmănușiază o sumă de atribute care de fapt o constituie. Contemporaneitatea, în unitatea ei dinamică, selectează aceste atribute și le îmbină într-un tot, în care fuzionează trecutul și prezentul, potențialul și realul, creațiile spontane și cele care aparțin marilor creatori, toate la un loc cu ceea ce limba menține, în evoluția ei, ca sediment. Poezia înseamnă de fiecare dată o întrebare implacabilă, pe cât de puțin pe atât de accentuat primară, și un răspuns imediat la această întrebare. Poezia este realizarea treptată a succeselor care au transformat omul abstract într-o realitate nemijlocită, pentru a-l cuprinde în toată concretețea și complexitatea lui, în convulsiile provocate de suferință și de limitarea, prin definiția omului, a posibilității lui de a alege. Datorită condiției sale, poezia devine cea mai consistentă expresie a omului, urmărind tot mai mult să se realizeze în funcție de obiectul ei. În felul acesta, poezia, întrebare prin ea însăși, este totodată prima întrebare adevărată a omului contemporan, rezultatul succeselor și înfringerilor umanității.

Imperativul omului rezidă în obligațiile și dorințele așezate în străfundul sufletului lui. În acest imperativ există năzuința de a realiza unirea tuturor oamenilor într-o singură familie. Refuzând obiectivitatea rigidă, îndepărtarea și înstrăinarea, omul dorește să realizeze cotidianul, lumea intimă, individualitatea. Înstrăinat de indolență și libertatea poeziei, el dorește să cucerească autenticitatea.

Chemarea omului este de a trăi într-un timp concret. Orice creație conține implicit limitele timpului respectiv. A exista într-un anumit timp înseamnă a fi istoricește determinat, consecvent timpului respectiv. La acest risc poetul răspunde cu riscul faptei, emoționând cu expresia sa novatoare și depășind limitele convenționalului. În aceste condiții dilema poetului se confundă cu dilema omului contemporan, întrucât poetul este înainte de toate și în mod desăvârșit un om, un contemporan al tuturor evenimentelor. Astfel poetul de astăzi dezvoltă valențele poeziei ca strigăt și forță latentă a omului. Sortit să fie consecvent determinismului său, să-și urmeze libertatea lăuntrică, adică să se urmeze pe sine însuși și să fie mereu contemporan, poetul este în același timp un distrugător a ceea ce, aparținând trecutului, se menține încă în prezent și un constructor al viitorului. Aceasta pentru că poezia se înfăptuiește întotdeauna și în mod exclusiv în timpul care o condiționează, ea însăși continuându-și existența și în alte timpuri ca expresie, ca formă, ca ritm sau ca portret, ca ceea ce este individualizat și unitar într-o fizionomie spirituală.

Din faptul că poezia este umană prin esența ei, este expresia dragostei de oameni a poetului, nu se poate trage concluzia că poezia ar fi un act al nevinovăției, iar creația un produs al izolării. Poezia nu poate fi nevinovată și nici nu poate avea îndrăzneala de a se preface naivă. Nu există acțiuni umane de esență apriorică, acțiuni care să nu fie rezultatul unei lupte și al unei hotărâri. Nu există opere ale umanității care să nu fi fost rezultat al suferinței, nu poate exista poezie integră care să nu fi fost și care în același timp să nu fie fapt concret și efect al unei întreprinderi personale. Totul este strâns legat de prezentul concret și de viitorul pe care acesta îl implică. Pe acest fond cuvântul poeziei vine ca un cuvânt al libertății din care emană și pentru care se crează poezia. În acord cu libertatea pe care poezia o poartă în sine, cuvântul este de fapt întotdeauna altul, întrucât fiecare acțiune umană este condamnată de la început să suporte toate oscilațiile timpului în care ea se în-

făptuiește. În felul acesta, poezia intruchipează poziția omului în societate, poziție de pe care nu se poate evada. Poezia este conținut, forță, metaforă, este încărcătura simțămintelor poetice, pe care ea le poartă în sine și le exprimă. Din acest motiv poezia este întotdeauna concretă și, de vreme ce dorește să fie eficace, ea este întotdeauna universală. Când este în elementul său, pe ogorul său, când se realizează în toată plenitudinea sa, atunci poezia este pe drept cuvânt liberă, pentru că ea însăși este o armă a libertății.

Imperativul vieții, singurul căreia poezia îi este credincioasă, robită chiar, conține în sine forța poeziei, rolul ei în slujba libertății pe care poezia o mijlocește la nivelul autenticității ce i-o oferă libertatea proprie. Aici sînt rădăcinile ei și izvorul la care ea se adaptează. În esență poezia năzuiește să arate în ce măsură diagrama pe care ea o face sentimentelor și conștiinței societății este oscilantă sau uniformă, în ce măsură ea arată o evoluție mai rapidă sau mai lentă, care este locul pe care omul îl ocupă în tot ce se crează. În poezie există totuși, într-o măsură mai mare decât în oricare alt domeniu al creației, o antinatură sublimă, o natură umană puternică, succulentă, mereu proaspătă și de neîmblânzit.

Tot ceea ce rezistă și se afirmă trebuie să fie preluat și încorporat în categoria valorilor care înfruntă timpul. Aceasta pentru că arta percepe realitatea ca pe un adevăr al vieții. Artă operează cu realitatea așa cum este aceasta. Transformând realitatea în conținut artistic, procesul de creație nu trebuie să ducă la prejudicierea adevărului. Una din condițiile autorității artistului este de a nu ocoli adevărul, ci de a-l reflecta într-o manieră personală. Putem spune, deci, că munca artistului se apreciază după autenticitatea creației, iar adevărul câștigă în importanță în funcție de intensitatea reflectării.

Pentru artist, în cazul de față pentru poet, forța sau neputința lui în de domeniu formei, intrucât artistul, ca subiect al reflectării, deține atributul nelimitării, din care cauză creația artistică nu cunoaște limite. Dar în același timp arta aduce cu sine un sentiment tragic — acela de a nu fi niciodată realizată definitiv. Libertatea artei în general, fapt care merită a fi subliniat, se situează de fiecare dată la un nivel superior față de libertatea pe care o oferă momentul creației. În constelația posibilităților nelimitate și a limitelor o anumită orientare devine certitudine, descoperire. În momentul creației orientarea este istoricește determinată. În fața creatorului de artă stă de fiecare dată întreaga gamă a posibilităților de alegere, din care motiv realizarea creației înseamnă orientarea determinată spre o anumită alegere.

Acceptând o anumită orientare, artistul, inclusiv poetul, știe că nu poate și nu trebuie să fie un creator strîmb. Realizarea operei de artă înseamnă negarea proprietății creatorului asupra ei. De aceea poetul acordă o atît de mare atenție topicii, cuvintelor, versurilor, strofelor. Criza de creație, în care intră unii artiști, nu este nimic altceva decît o dovadă a neputinței, a lipsei de hotărîre, a neînțelegerii necesității de restabilire a unui echilibru. Fără acea subînțeleasă rătăcire în necunoscut, fără acea irecuperabilă pierdere pe care o cere descoperirea noului, situat la un nivel superior al cunoașterii, nivel spre care tinde orice om, nu poate exista nici premisa libertății poeziei și nici poezia autentică. Tocmai de aceea, dacă, salutînd apariția unei culegeri de poezii, vom solicita poetului un răspuns privitor la planurile sale de viitor, acesta ne va răspunde, cu toată sinceritatea, cu toată greutatea adevărului: „Trăind și făcînd!”. Ceea ce aceste trei cuvinte nu transmit explicit, dar constituie în esență conținutul lor, este: „Să fiu liber”.

Se spune că numai morții trăiesc veșnic. În artă este numai parțial așa, pentru că frumosul trăiește veșnic tocmai prin impulsul pe care îl dă trăirii, prin prezența sa prelungită în viitor ca forță sintetică și activă. Depășind momentul creației, poezia permanentizează intensitatea clipei. Ea nu cunoaște și nici nu vrea să cunoască dimensiunile timpului.

În românește de Mihai LOZBĂ

glob

SAN MARINO

„Libertas perpetua” (libertate veșnică) este deviza ce apare pe culorile alb-albastre ale stindardului sanmarinez care poartă emblema țării — trei castele pe un vîrf de munte. Mica republică sanmarineză este așezată în centrul peninsulei Italice, pe versanții muntelui Titano (738 m) din Apenini, la granița dintre două regiuni italiene: la nord-est Emilia-Romagna și la sud-vest Marche-Montefeltro; în linie dreaptă se află la 10 km de Marea Adriatică. Suprafața este de numai 62 km²; populația de aproape 20.000 de locuitori. Pe vremuri, vegetația muntelui Titano era atît de bogată, încît puțini îndrăzneți se aventurau prin codrii lui. Pe atunci, Titano era paradisul fiarelor, al păsărilor, al unei naturi sălbatice. Istoria statului milenar a început să se scrie în anii lui Dioclețian, ai persecuțiilor împotriva creștinilor.

Legenda spune că Marino Dalmatul a fost creștin și s-a refugiat pe Titano. Sus, pe creste, era ferit de minia împăratului roman și a întemeiat, la cîțiva ani după ce a cucerit muntele, o comunitate de oameni liberi. La moartea sa, cei ce l-au urmat vorbeau despre el ca despre un sfînt — San Marino, patronul Titano-ului. În 1491 — la reforma statutelor (legile constituționale) — muntele Titano devine Republica San Marino.

Istoria muntelui Titano a început să se scrie încă din 1253. Este anul în care apar primele instituții și legi. În 1338, sanmarinezii decid alungarea nobililor de pe Titano. Urmează secole de luptă împotriva feudalilor, care încearcă să cucerească muntele. Însă Titano rezistă.

Cronicarul amintește campania italiană a lui Napoleon, care n-a încercat să atace republica, ci i-a trimis un emisar; acesta avea să le ofere sanmarinezilor arme, cereale și... extinderea teritoriului. Antonio Onofri — părintele patriei — avea să-i răspundă că „sanmarinezii îi mulțumesc și, în semn de simpatie, acceptă să cumpere armele și cerealele. Cum însă cetățenii micului stat doresc să trăiască în pace cu vecinii lor, refuză să anexeze teritorii”. Pentru Napoleon surpriza a fost atît de mare, încît s-a mulțumit să vindă cele promise, fără să se răzbune pe acest popor mîndru de libertatea sa.

„Chiar dacă teritoriul vostru este mic — scria Abraham Lincoln, cetățean de onoare al republicii — vă numărați printre statele cele mai respectate pe care le-a cunoscut istoria”. Lincoln știa că mica republică de pe Titano nu a cedat nici atacurilor nobililor, nici în fața numeroaselor excomunicări ale Vaticanului. În timp ce împărații Europei cerseau bunăvoința Sfîntului Scaun, oamenii de pe Titano declarau că resping puterea papală. De trei ori excomunicați, ei s-au dovedit de tot atîtea ori hotărîți să reziste. Abia în 1609 numesc un prim reprezentant al țării lor pe lângă Vatican. Pentru a trata „pe picior de egalitate”, încă în zilele noastre, San Marino contestă supremația papilor, menținînd însă relațiile sale diplomatice cu Vaticanul.

Particularități deosebite îmbracă sistemul politic al țării. San Marino are o formă arhaică cu cinci trepte, care începe cu Arago — adunarea capilor de familie —, corespunzătoare corpului electoral, format de cetățenii ce au împlinit vârsta majoratului. Urmează Marele consiliu general — care este parlamentul, alcătuit din 60 de membri, aleși pe o perioadă de patru ani. Acestuia îi revine sarcina de a alege pe cei doi căpitani regenți. Ei exercită această funcție fiecare o perioadă de șase luni, pe care o preiau la 1 aprilie și, respectiv, la 1 octombrie. Din rîndul parlamentului sînt aleși, de asemenea, zece membri care reprezintă departamentele administrative și care constituie Congresul de stat (guvernul).

În materie de jurisdicție, funcțiile civile și penale se exercită de Consiliul celor 12.

În San Marino există patru partide politice: Partidul social-democrat, Partidul socialist, Partidul creștin-democrat și Partidul Comunist. Format din aripa revoluționară a Partidului socialist, partidul comunist a fost creat la 7 iulie 1941.

Economia statului este bazată pe agricultură, aproape jumătate din populație trăind din cultura cerealelor, viței de vie și creșterea animalelor. La ramurile industriale tradiționale — explorările de roci de construcție și sulfuroase — s-au adăugat, mai ales în ultima vreme, producția textilă, alimentară și de artizanat. Industria turistică și hotelieră, filatelă devin din ce în ce mai mult o sursă de venituri de prim ordin. Peste două milioane și jumătate de turiști vizitează an de an pitoreasca republică de la poalele muntelui Titano. O particularitate interesantă a țării: aici nu există ziare. Cu excepția buletinelor partidelor politice, care circulă printre membrii lor, nu există publicații de nici un fel (în afară de publicațiile turistice, bineînțeles!). De obicei, zărele din Rimini și Bologna publică o „Cronică din San Marino”, atunci cînd adună date suficiente. Radio Bologna transmite zilnic un buletin sanmarinez de știri, iar Secretariatul de Stat pentru Afacerile Externe publică cîteva zeci de comunicate de presă pe an. În schimb, sînt folosite alte forme de expresie politică. Intreaga Cîntă este acoperită periodic de afișe. Unele, semnate „Guvernul”; altele aparținînd „Studienților” sau „Cetățenilor”, sau „Partidului Socialist”, sau „Mișcării pentru revizuirea statutelor”. Afișele constituie pagini de istorie sanmarineză.

San Marino întreține relații cu numeroase state europene și extraeuropene, participă la activitatea unei serii de organizații internaționale. Guvernul țării se pronunță pentru securitatea europeană, pentru o politică de destindere în relațiile internaționale.

Între România și San Marino s-au stabilit raporturi prietenești și de colaborare care s-au dezvoltat fructuos în ultimii ani în interesul reciproc, al păcii și colaborării internaționale. Sub aceste auspicii, are loc în aceste zile, vizita tovarășului Nicolae Ceaușescu, vizită ce va contribui la dezvoltarea relațiilor de prietenie dintre România și San Marino.

RADU SIMIONESCU

CRONICA

săptămînal politic, social, cultural

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

în colegial de redacție:

AL. ANDRIEȘCU, CONST. CIOPRAGA, ION CREANGA,
AL. DIMA, IIE GRAMADA, DAN HATMANU, MIRCEA
RADU IACOBAN, GAVRIL ISTRATE, GEORGE LESNEA,
P. MILCOMETE, CR. SIMIONESCU, CORNELIU STURZU,
CORNEIU ȘTEFANACHE, NICOLAE TAȘOMIR.

Prezentarea grafică: VALER MITRU