

eromnica

săptămînal politic, social, cultural

DISOCIAȚII PSEUDO- FILOLOGICE

În pofida unor prime impresii, se pare că substantivele **îndrăzneală** și **curaj** nu acoperă absolut aceeași arie semantică, sinonimia fiind cu adevărat perfectă doar pînă la un punct. Diferențierile, poate pe locuri abia sesizabile, țin de domeniul nuanțelor: **îndrăzneala** este mai degrabă rezultatul unei atitudini, în vreme ce **curajul** descinde dintr-o anume forță morală căreia i se circumscrie, poate chiar ca o componentă, **îndrăzneala**. Asemenea disocieri se cuvin a fi efectuate nu (sau nu numai) din dorința expresă de a tăia firul în patru, răscolind cotloanele întortochiate ale valențelor semantice, ci pur și simplu pentru motivul că relația suprapunere a noțiunilor este uneori absolutizată, născîndu-se confuzii și, implicit, false probleme. „X este îndrăzneț” — se afirmă despre cineva — și comunicarea respectivă a fost formulată astfel poate și din întimplare, la fel de bine propozițiunea putînd să sune „X este curajos”. Dar, fără îndoială, noțiunea de **curaj** comportă un substrat mai bogat, mai echilibrat, mai „valoros” (dacă ne putem exprima astfel), presupune fermitate și discernămint, **îndrăzneală** (dar nu impulsivitate), forța morală de a înfrunța și denunța, tenacitate și — din nou — **îndrăzneală**. La urma urmei, nu este vorba de vreo „opunere” între cei doi termeni, de acreditarea unuia în defavoarea celui alt: fiecare este chemat să desemneze o anume noțiune, mai mult sau mai puțin abstractă, iar limba, simțina necesare diferențierii, a acordat celor două substantive drept de cetățenie — nu fără un oarecare tratament preferențial (de pildă, derivatele din familia „curaj” — a **incuraja**, a **descuraja** etc., nu sînt posibile în cazul substantivului „îndrăzneală”).

Așadar, să diferențiem mai întîi din punctul de vedere al înțelesului cele două noțiuni, pentru ca apoi să încercăm o „incursiune în cotidian” menită să verifice, chiar pornind doar de la prime impresii, dacă termenii sînt utilizați întotdeauna în situații capabile să le justifice întrebuințarea.

Tînărul critic X — de exemplu — este așpus oricînd să-și înceapă demonstrația (demonstrație e un fel de a spune) printr-o negare explozivă și zgomotoasă. Scriind despre Don Quijote, va începe exclamînd „neg existența don-qui-jotismului”; scriind despre structuraliști, prima propoziție va fi „structuralismul este, de fapt, inexistent”. Se pare că este vorba de o anume **îndrăzneală** în cazul de față, dar aria sensurilor exacte este mult excentrică față de înțelesul primordial al termenului, inclinînd către ceea ce indeobște, printr-o expresie sănătoasă și nesofisticată, este definit ca **teribilism**. Un alt soi de teribilism, mult mai agresiv și mai nociv, se maschează tot în spatele **îndrăzneții**, ori chiar **curajului**. Subiectivismul exacerbă, de-a dreptul maladiiv al unuia, îl determină să încerce spectaculoase (citiți: scandaloase) răsuciri de planuri, permițîndu-i să nesocotească tot ceea ce s-a clădit cu trudă pînă la el, unicul țel rămînîndu-i cultivarea EU-lui hipertrofiat, chiar dacă pentru aceasta ar fi necesară ignorarea sau ponegrirea unui sir întreg de valori autentice, în fața cărora s-ar cuveni, de fapt, să se plece umil pînă la pămînt. Dacă dumnealui „curajosul” este de meserie — să zicem — critic plastic, va declara că este singurul care vede adevăratele sensuri ale istoriei plasticii, negînd „dreptul la existență” pinzelor lui Rembrandt și Țuculescu, în favoarea picturii de gang a amicului său Y, coleg de expediții bahice și adept al așa zisului „non-conformism” de ultimă oră. Dacă va fi istoric literar, „curajosul” îl va clasifica pe Eminescu la capitolul „naivi”, va declara „poetii naționali” pe Aron Cotruș și T. Pică, îi va așeza în aceeași oală pe Topirceanu și Philippide, va nega existența poetului Labiș — într-un cuvînt, va dori să „pună ordine” într-un templu în care, de fapt, este interzis să intri încălțat cu cizme. Evident, nu poate fi vorba, în cazul respectiv, nici de **curaj**, nici de **îndrăzneală**, ci de impertinență pură, dorință de epatare și criză acută de bun simț elementar.

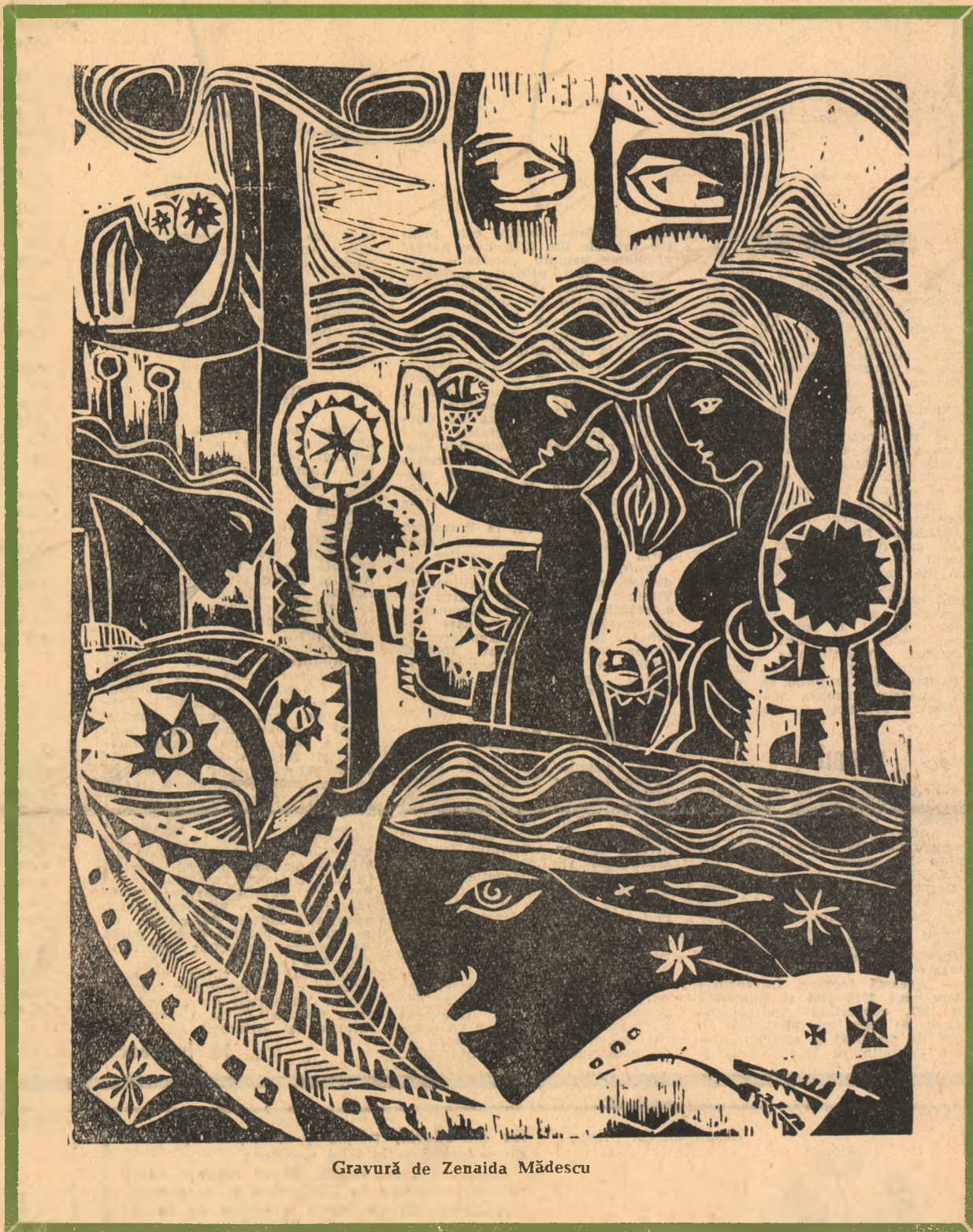
Cînd **îndrăzneala** nu se convertește în **curaj**, cîștigul realizat prin cutezanță se pierde pe drum; bunele intenții inițiale, insuficient de tenace și profund susținute, rămîn lipsite de acoperirea în aur a valorilor autentice. Să zicem că doi-trei cinești s-au hotărît „s-o rupă” cu schemele comedioarelor noastre cele de toate zilele, s-au hotărît să încerce un „cocteil” îndrăzneț de teme disparate, să înceapă cu sfîrșitul și s-o termine cu mijlocul, să acorde tehnicii cinematografice un rol de „june prim”, iar subiectului ca atare un discret rol secund. Iată cîteva îndrăznețe și salutare intenții, onorabile la urma urmei. Lipsa **curajului** de a le consolida în profunzime, a transformat îndrăznețe construcție într-un eșafodaj firav, oricînd supus seismelor exigenței de gradul al nouălea. Creatorii au îndrăznit în ceea ce privește inovările formale, dar n-au cutezat acolo unde era mai necesar, adică în esență: micile „istorii” au rămas banale ca întotdeauna și învechite cu mult înaintea nasterii peliculei, așa că alambicările ae montaj n-au putut transforma **rateul** în **explozie**și **îndrăzneala** de mică altitudine în act de curaj răsunător.

S-a împămîntenit de multă vreme, prin destule redacții, un soi de „principiu” promovată de spiritele ostenite și îmbătrînite prematur: „ce se taie... nu se fluieră”. Adică, de ce **îndrăzneală** și **curaj** cînd „merge și fără”, de ce eventuale „complicații”, cînd mult mai simplu este să le eviți de la început... Și condeiul saltă voi din rînd în rînd, innegrînd pagina precum o cangrenă: se taie fraza cutare pentru că, doamne ferește, să nu se supere maestrul Z, se suprimă paragraful cutare, „atingător” la metodele de muncă ale tovarășului V, lipit de scaunul dumisale precum platurile de o zgîrietură, se renunță la afirmația cutare deoarece „n-are rost să ne bîgăm noi, s-o spună alții; de ce să ne legăm la cap...” s.a.m.d. Și iată că se pierde timp și energie de pomana, că articolele atinse de maladia „hipo-îndrăzneală” se aliniiază unul după celălalt, incolore și inodore, fals-semețe și profund inutile.

Între **îndrăzneală** și **curaj**, componente de frunte ale vieții noastre spirituale, pendulează și criticul care se hotărîște să-l „desființeze” pe colegul său mai puțin inspirat, dar uită (!) să-și semneze articolul, și revista care **îndrăznește** să-l lanseze pe originalul poet K, fără a mai avea curajul să-l susțină—etc. etc...

Mai mult ca oricînd, astăzi se cere să inovăm, să căutăm, să realizăm în toate domeniile racorduri cu ritmurile contemporane, declarînd cu fermitate război moleselii și inerției capabile să prolifereze gîndirea comodă și linia „efortului mediu”, înscris pe o impersonală cale de mult jalonată și arhi-cartografiată. Omul de știință ori artistul care nu **îndrăznește** să caute (mai exact zis, să se caute pe sine) pînă la aflarea drumului cu adevărat propriu, care nu are **curajul** să angajeze un dialog sincer (poate, uneori dureros) cu sine și cu deceniul său, să-și formuleze și să-și apere opiniile, să încerce evadarea din anumite scheme preconcepute și clișee demonetizate, se auto-condamnă la instrăinarea de ritmurile epocii. **Curajul** constructiv, dublat de inteligență și pondere, **îndrăzneala** autentică, vie și lucidă — iată atribute indispensabile actului creator contemporan.

Mircea Radu Iacoban



Gravură de Zenaida Mădescu

PLANUL UNEI „ISTORII” LITERARE

Ar fi destul de greu să se spună, pe baza experienței acumulate în ultimele două decenii, care istorie a literaturii este mai bună: aceea realizată de o singură personalitate sau de un colectiv de cercetători. Motivul este acela că deocamdată n-u-s-au ivit lucrări care să se înscrie în prima categorie, cu excepția, firește, a unor manuale slabe de școală, iar *Tratatul* colectiv elaborat sub egida Academiei nu știm ce valoare va avea, deoarece primul volum, apărut, după lungi tergiversări, în 1963, nu este probant. Rămîne ca viitorul să ofere surpriza unor opere în stare să împrăștie aprehensiunile adunate pînă acum, cu condiția ca aspirațiile unor cercetători, chiar vanitoși, de a scrie istorii literare să nu rămînă pe mai departe secrete.

După G. Ivașcu, cel dintîi care a avut curajul să-și anunțe în public intenția de a elabora o istorie a literaturii române este Ion Negoieșcu. Aceasta nu-i, în fond, o surpriză deoarece autorul volumelor *Scriitori moderni* (1966)

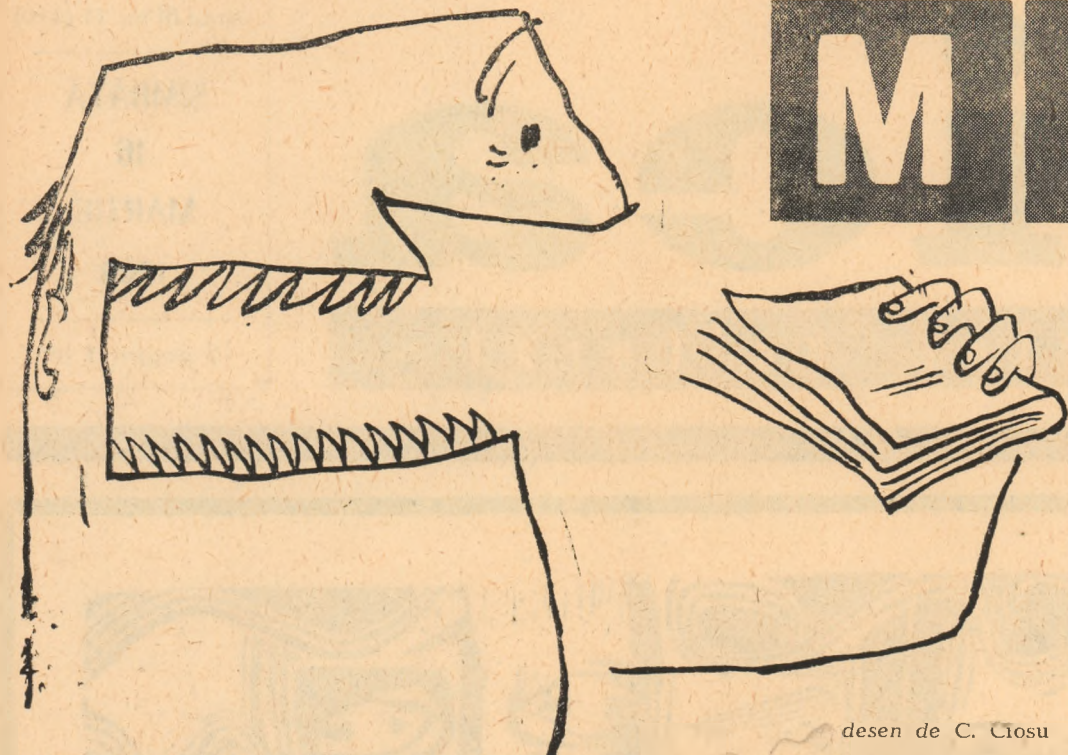
și *Poezia lui Eminescu* (1967) s-a impus, după o activitate publicistică de un sfert de secol, ca o figură originală în frontul criticii noastre, ca un intelectual de o serioasă formație, mai ales germană (este urmat exemplul lui Blaga), care s-a individualizat, uneori cu riscuri apăsătoare, prin respingerea sociologismului și folosirea consecventă a criteriului estetic în aprecierea operei literare.

Nonconformismul său de excepție față de unele atitudini ale criticii tradiționale s-a vădit, într-o manieră poate prea surprinzătoare pentru cititorii neavizați, în recentul studiu despre poezia lui Eminescu. *Planul* proiectatei *Istorie a literaturii române de la origini pînă în prezent*, publicat în revista „Familia” (nr. 2 a.c.), merge pe aceeași direcție, cu elemente ce mărturisesc o ebuliție creatoare care îl aduce în situația să fixeze neapărat directive în critica actuală. Observația programatică din care crește acest „plan” este „ideea că literatura română are un destin propriu în rîndul literaturilor europene”, a-

dică o originalitate care face din ea o prezență estetică iradiantă. Demnă de toată atenția este, desigur, intenția autorului de a nu concepe acest plan „pe baza unei metode fixe” și de a aplica staționar, în exegeza propriu-zisă, unghiul estetic. „Sporul estetic — notează criticul cu gîndul de a delimita o perspectivă analitică — poate fi determinat de un moment al istoriei, cu caracter de generalitate cuprinzătoare, sau de semnificația proprie unei personalități unice”. Punctul de plecare este, așadar, lovinescian, în sensul *diferențierilor estetice* precum și al *personalităților* și al *momentelor* luate drept criteriu de periodizare. Nu se poate prevedea dacă Ion Negoieșcu, descendent direct din critica lui Eugen Lovinescu, va proceda în sinteza sa la o judecare a scriitorilor și din punctul de vedere al „caracterului de sincronism” cu dez-

(Continuare în pag. a 11-a)

M. Drăgan



desen de C. Ciosu

M O M E N T

scrisori

TOVARĂȘE REDACTOR,

Printre manifestările organizate de Filiala Iași a UAP în anul plastic '68 se înscrie și recenta expoziție cu vnzare oferită publicului în sala „Victoria”.

În afara faptului că nu produce o reală satisfacție artistică, expoziția în discuție nedumerește.

Urmind unei interregionale, în cadrul căreia fiecare creator plastic — din filialele ieșene ale Uniunii artiștilor plastici din R.S.R. și Fondului plastic — a căutat să demonstreze sincera și reala sa implantare în problematica vieții contemporane, expoziția cu vnzare este un fapt quasi-artistic, un lamentabil compromis între „principiile” etice și artistice ale creatorilor și așa-numitul „gust” public, greșit înțeles și fals prezentat — poate nu intenționat — de aceiași creatori cu principii.

Discernământul — mai mult sau mai puțin sever și judicios — invocat în incantații — și practicat preferențial — în alte acțiuni similare, a fost de astă dată, se pare, uitat.

A mai fost uitat, de altfel, și un adevăr vechi de când lumea: confruntarea permanentă cu publicul a realizatorilor pe plan artistic reprezintă condiția sine qua non a existenței artei, artă de a cărei funcții educative artiștii plastici ieșeni nu par a fi conșinși decât în perioada expozițiilor interregionale.

Cum se poate explica atitudinea unui creator plastic care prin lucrările sale din expozițiile interregionale sau prin conferințele de specialitate ori activitatea pedagogică, vrea să demonstreze — unui public restrâns de specialiști, inițiați sau elevi — rolul educativ al artei, oferind apoi maselor largi, și la prețuri oarecum populare, creații facile al căror singur rol este de a consolida gustul submediocru, indoielnic?

GRINEA FLORIN
Iași

STIMATE TOVARĂȘE REDACTOR ȘEF

Citesc revista „CRONICA” de multă vreme; am găsit în ea un îndrumător. În luna ianuarie am pierdut termenul de abonare și m-am abonat începând cu februarie. Am așteptat peste două săptămâni, până când mi-au sosit o dată primele două numere din februarie, căci poștașul a trecut prin toate satele comunei (și sînt șapte în număr) cu Croniciile mele, întrebînd „ale cui sînt”. Deci poșta nu are evidența tuturor abonaților. Întîlnindu-mă cu factorul poștal, i-am atras atenția.

„Nu se poate, tovarășe, Cronica apare de 3 ori pe an” mi-a răspuns el. A trebuit să-i documentez veridicitatea spuselor mele, aducîndu-i gazeta. Concluzia: la poșta nimeni nu știe nimic despre Cronica I.

MIRCEA JUNCĂNARU
Comuna Coțușca — Botoșani

STIMATĂ REDACȚIE,

Am deosebită plăcere să consemnez cea mai recentă descoperire geografică a redactorului rubricii Ecran din Magazin. Formidabilul eveniment este atestat prin certificatul publicat în nr. 544: „Louis de Funes a plantat în jurul frumoasei sale vile două sute de mizmoze. Pentru a le adăposti de ger, le-a găsit haina ideală: îmbrăcămintea de paie a celor 200 de sticle de șampanie primite în dar la Capodanno”.

O traducere mai mult decît aproximativă metamorfozează tradiționalul dar de Anul Nou (Capodanno) într-unul primit la Capodanno (localitatea inexistentă pînă la apariția Magazinului din 9 martie crt.).

Îl invit pe autor să se comunice numele și adresa exactă, pentru a fi în măsură ca de Anul Nou viitor să-i oferim în dar, dacă nu o sticlă de șampanie, măcar un exemplar din „Să învățăm limba italiană fără profesor”.

TIBERIU COLIBABA
Iași

CĂTRE REDACȚIA REVISTEI „CRONICA”

Am citit pagina din nr. 6 al revistei „CRONICA” în care se propune înliințarea unei edituri la Iași, cu profil complex. Sînt entuziasmat la gîndul că Iași, orașul cu vechi tradiții literare și științifice, va lua poate ființă editura mult așteptată, nu numai de acei care, ca să zic așa, sînt de specialitate: scriitorii, oamenii de știință, critici, ci și de marele public.

MUNTEANU VIOREL
HUȘI

RETUR

TOV. ADRIAN PĂUNESCU, MUNICIPIUL BUCUREȘTI

În legătură cu scrisoarea deschisă pe care Dvs. ați adresat-o administrației revistei CRONICA prin intermediul revistei „Amfiteatru” (nr. 26), avem onoarea a vă răspunde următoarele: 1. Prevederile bugetare în vigoare nu ne permit să remunerăm inepții și nici să acordăm împrumuturi nerambursabile. Ca atare, adresați-vă cu încredere instituțiilor specializate în danii. De pildă, Fondului Literar. Sîntem însă dispuși să remunerăm oricînd stihurile și articolele pe care NU le veți publica, conșinși fiind că prin aceasta facem un act de cultură. 2. În ceea ce privește pantalonii pe care îi reclamați, cu regret vă comunicăm că planul de cheltuieli al CRONICII nu permite acordarea de ajutoare decît orfanilor de părinți, nu și orfanilor de talent. Situația pîrîndu-ni-se însă tragică, am apelat la bunăvoința unor doamne caritabile care au organizat o chetă publică. Pînă acum s-a realizat suma necesară procurării nasturilor. Vă vom trimite coletul la POST RESTANT.

Cu oarecare stimă, al Dvs.
administrator-economist,
(indescifrabil)

cerbul de aur

Patru bogate seri de concurs, 27 de interpreți din 20 de țări europene, public numeros, transmisiile de televiziune în direct, preluată de rețeaua „Interviziune” și „Eurovision” — iată, în câteva cuvinte, „recolta” festivalului de muzică ușoară dotat cu „Cerbul de aur”. S-a mai remarcat, cu acest prilej, largă audiență a pieselor de muzică (valoroase și inspirat interpretate) în rîndul publicului de toate vîrstele, capacitatea remarcabilă de organizare manifestată de Radioteleviziunea română — ca să nu mai vorbim de talentul și înzestrarea participanților la concursul propriu-zis și la mult apudatele recitaluri. Fără îndoială, cel dintîi festival internațional de muzică ușoară organizat de țara noastră s-a soldat cu un succes care obligă (o singură observație — cel puțin deocamdată: scenografia gen cămin cultural a fost cu mult sub nivelul festivalului în ansamblu). Felicitîndu-i călduros pe participanți și organizatori, CRONICA își propune să revină cu aprecieri asupra marilor manifestări artistice de la Brașov.

premierii

De curînd, a fost dată publicității lista premierilor Academiei Republicii Socialiste România. Ea cuprinde și numele a doi oameni de știință din Iași: prof. dr. Radu Dimitrescu și conf. dr. Radu Miron.

Deținător al premiului „Gheorghe Murgoci” al Academiei, pentru lucrarea „Muntele Mare — studiu geologic și petrografic”, — prof. dr. Radu Dimitrescu a declarat, la solicitarea redacției noastre:

— Această lucrare, întreprinsă între anii 1958—1964 și publicată în 1966, reprezintă continuarea temei pe care am abordat-o în teza de doctorat și anume „Studiul cristalinelor între Gîrda și

Lupșa”. Noua lucrare este printre primele din țară care dezbate problema originii granitelor și în care au fost utilizate metodele petrotectonice (în laborator) și microtectonice (în teren).

Conf. dr. Radu Miron, șef de sector la Institutul de matematică al Academiei, Filiala Iași, a publicat pînă în prezent șasezeci de lucrări în diferite domenii ale geometriei diferențiale. Amintim dintre ele teza de doctorat asupra geometrizării sistemelor mecanice neotonome, studiile privind geometria varietăților neotonome din spațiul Riemann, spațiile Finsler cu metrică nedefinită, spațiile Norden etc.

Recent, a publicat în Franța un studiu global al structurilor conform — aproape simplectice.

Conf. dr. Radu Miron a fost distins cu premiul „Gheorghe Țițeica” al Academiei pentru remarcabila monografie „Geometria configurațiilor Myller”, care cuprinde, în esență, dezvoltarea ideilor matematicienilor români Myller și Mayer asupra generalizării paralelismului în sens Levi-Civita.

tabula traiana

La redacție s-a primit știrea că au început lucrările pregătitoare necesitate de deplasarea vestitei „Tabula Traiana”. Inscrispția, aflată în defileul Porților de fier, este situată sub nivelul apelor viitorului lac de acumulare al hidrocentralei actualmente în construcție. Blocul de piatră cîntărind 250 de tone (de zece ori mai mult decît cel mai mare bloc deplasat la Abu-Simbel), va fi așezat la 20 de metri mai sus decît nivelul Dunării. Din cauza spațiului foarte mic de manevră, lucrările pregătitoare operației de mutare vor dura șase luni, în vreme ce deplasarea propriu-zisă (realizată cu mașini hidraulice) se va efectua în câteva zile. Urmează să fie construită o nouă autostradă,

care va facilita accesul turiștilor; se preconizează, de asemenea, organizarea unui lapidarium.

În încheierea corespondenței telefonice primite din Belgrad, s-a precizat că proiectul de ansamblu aparține profesorului Milorad Dimitrijević, de la Facultatea de arhitectură.

noutăți?

Ajuns la al 128-lea număr, „Buletinul lunar de informare bibliografică” intitulat „Cărți noi”, continuă să fie o publicație cenșie și neinteresantă. La urma urmei, ce oferă cititorului cele 10 (zece) pagini ale buletinului? Niște liste de cărți (incomplete și depășite) și fragmente din prefețele unor volume apărute ori în curs de apariție. Atît și nimic mai mult. (Materialele gen „Cartea românească la Berlin și Leipzig” ne permitem să le încadrăm în rubrica „rarități”).

Și cîte nu s-ar putea rezolva cu ajutorul publicației „Cărți noi”, dac-ar exista ceva preocupare, fantezie și — nu în ultimul rînd — spirit comercial! Trebuie s-o recunoaștem cîntit: habar n-avem cum trebuie lansată o carte, cum trebuie incitată și întreținută atenția publică. A cam venit vremea să nu mai considerăm drept „mof” pregătirea terenului în vederea lansării pe piață a cutărui volum valoros: o carte trebuie să treiască nu numai în raftul bibliotecilor, ci și în vitrina librăriei. De ce nu s-ar publica, în „Cărți noi”, interviuri seriase cu autorii cărților aflate sub tipar, de ce nu s-ar încerca anchete, sondaje de opinie, de ce nu s-ar pregăti și din punct de vedere publicitar aparițiile deosebite?

Înșirarea unor titluri pe cinci coloane nu spune nimic sau mai nimic. Nu sînteți de aceeași părere, tovarășii de la Centrala Editorilor și Difuzării Cărții?

N. Irimescu

desen de Șt. Miron



SPORT

fotbal

Nu cu multe zile în urmă, Constantin își mărturisese speranța că returul va însemna o împăcare între fotbalisti și public. Ideea trebuie reținută. Împăcarea trebuie să se producă, deși nu există un conflict în toată puterea cuvîntului. Împăcarea trebuie să domine, nu sub forma ei biblică, ci ca un rezultat al unor tratative. Poate că, presupunînd că aceste tratative ar avea

loc într-adevăr, părțile și-ar expune punctele de vedere cam în felul următor:

Publicul: Vrem fotbal. Să se renunțe odată pentru totdeauna la diletanțism și la poleială înșelătoare. Să se învețe a învoia de la cei care știu mai mult. Să fie doborît stigma brutalității de pe frontispiciul uman al fotbalului. Seriozitatea să fie înălțată la rangul de principiu. Indolența, capriciul și neprecizarea să fie supuse sancțiunilor. Vrem fotbal.

Jucătorii: Vrem fotbal. Să ni se acorde încredere și să fie înlăturate neprecupeții. Să fim înțeleși și tratați ca oricare dintre cei care ne judecă. Să nu se uite că avem nevoie de căldură sufletească, pentru că în afara de picioare avem și suflet. Vrem fotbal.

Și iată că, din moment ce aceste revendicări (și altele) vor fi satisfăcute reciproc (bizuindu-ne în special pe acel „vrem fotbal” comun), împăcarea va coborî deasupra capetelor noastre.

Acum — nici să nu fim rigizi și lipsiți de simțul realității. Pe alocuri împăcarea aceasta a și ajuns la stadiul de extaz și frenezie. La Pitești, de cînd Argeșul a devenit lider, undele concentrice ale entuziasmului au ajuns pînă în preajma Curții de Argeș, mingiînd, cică, trupușorul strivit de veacuri și piatră al soției lui Manole. Și cine știe dacă marele har al localnicilor pentru legendă nu va pune în circulație vreo nouă baladă: „Dobrine, Dobrine, meștere Dobrine...”

Returul a început cu unele fegăduieli și, bineînțeles, cu unele deziluzii. După ce au savurat melodiile Cerbului de aur, brașovenilor nu le mai rămîne nimic altceva decît să se îngrijoreze de soarta Steagului. Despre Rapid nu trebuie amintit încă nimic, deoarece echipa e în plină perioadă de innoire, avînd un liber și un nou atacant central. Steaua inspiră încredere și va avea în continuare un cuvînt de spus, în timp ce craiovenii au sorbit o înghițitură cam neplăcută pentru primul fel.

În B. Politehnica din Iași se uită ceva mai de sus la următorii, reușind să reia legăturile afective cu tribunele, legături oarecum întreprinse din cauza unor nepotriviri de caracter, survenite cu cîteva luni în urmă.

Deci, în general, toate motivele pentru a crede în împăcare.

Andi Andrieș

CONCURS LITERAR

Studioul de radio Iași instituie un concurs de reportaje, schițe și povestiri. La concurs pot participa scriitorii, ziaristi, membri ai cenacurilor literare, precum și toți cei care au preocupări literare, indiferent dacă au mai publicat sau nu. Lucrările, inspirate din viața nouă a Moldovei, pot avea ca tematică activitatea oamenilor din întreprinderi și de pe șantierul construcției socialiste, din instituțiile de cultură, artă și învățămînt, din viața și munca tîranilor cooperatori. De asemenea, participanții la concurs își pot alege subiectul lucrărilor lor din viața și activitatea unor personalități de seamă ale istoriei, științei și culturii din Moldova.

Vor fi admise numai lucrări inedite, elaborate pe următoarele dimensiuni:

2) 3—8 pagini dactilografiate, pentru reportaje literare.

2) 3—8 pagini tip, dactilografiate, pentru schițe și povestiri.

Lucrările vor fi însoțite de cite un plic închis ce va conține numele și adresa autorului. Fiecare lucrare va purta un motto, același motto figurînd și pe picul anexat

la textul respectiv. Vor fi acordate următoarele premii și mențiuni:

- a) Pentru reportaj literar:
 - 1 premiu I, în valoare de 4.000 lei;
 - 1 premiu II, în valoare de 3.500 lei;
 - 1 premiu III, în valoare de 2.500 lei;
 - 1 mențiune I, în valoare de 1.250 lei;
 - 1 mențiune II, în valoare de 750 lei.
- b) Pentru schițe și povestiri:
 - 1 premiu I, în valoare de 4.000 lei;
 - 1 premiu II, în valoare de 3.000 lei;
 - 1 premiu III, în valoare de 2.500 lei;
 - 1 mențiune I, în valoare de 1.200 lei;
 - 1 mențiune II, în valoare de 800 lei.

Reportajele, schițele și povestirile premiate vor fi difuzate în emisiunile Studioului de radio Iași și remunerate conform dreptului de autor. În funcție de necesitățile redacționale, vor fi difuzate și lucrările care n-au înlîntit criteriile de premiere, dar care vor fi apreciate de juriu ca valoroase.

TERMENUL DE PREDARE A LUCRĂRIILOR ESTE 31 IULIE 1968. Ele vor fi trimise pe adresa: Studioul de radio Iași, bulevardul Karl Marx nr. 44, cu mențiunea: „Pentru concursul literar”.

OASPEȚI DE PESTE HOTARE PE SCENA OPEREI DIN IAȘI

Miercuri 20 martie a.c., la ora 19,30, iubitorii operii din Iași vor putea să-l asculte (în rolul lui Germont din opera Traviata de Verdi) pe baritonul sovietic ERMEK SERKEBAEV.

După ce debutează la Teatrul Academic de operă și balet „Abal” din Alma-Ata, în anul 1947, arta sa îl face cunoscut ca interpret de prestigiu a numeroase roluri din care amintim Evgheni Oneghin din opera cu același nume a lui Ceaiikovski, Figaro din „Bărbierul din Sevilla” de Rossini, Valentin din „Faust” de Gounod, Germont din „Traviata” de Verdi ș.a. Laureat la festivalurile tineretului și studenților de la București și Moscova, este distins în anul 1959 cu titlul de „Artist al poporului” din U.R.S.S.

JOSEPH ROULEAU este deja consacrat printre cele mai renumite voci din lume. Îșenii îl vor putea asculta (simbăt 23 martie 1968, ora 19,30) în rolul lui Boris Godunov din opera cu același nume a lui Musorgski. Canadian de origine, Rouleau concertează la Covent Garden și Royal Opera House din Londra de aproape zece ani. Succesele sale strălucitoare în opere ca: „Faust”, „Don Carlos”, „Boris Godunov”, „Aida”, „Rigoletto” ș.a., dovelesc înalta măiestrie a artei sale, cunoscută atît în Europa, cit și în America, Asia și Australia.

Un cotidian londonez nota, printre altele, despre arta sa interpretativă: „...Minunat... interpretare emoționantă... putere dramatică și demnitate...”.

Problema cauciucului poliuretanic a fost, în ultimul timp, amplu discutată, atât în cadrul Academiei, cât și al Ministerului Industriei Chimice — beneficiarul direct, interesat în finalizarea acestui produs. În paginile revistei „Cronica”, au fost scoase în relief unele aspecte ale stadiului rezolvării acestei probleme, cât și ale corelației ce a existat între cercetarea fundamentală de laborator și cea aplicativă-industrială. Dar, de fiecare dată, ea a fost abordată în conexiune cu multe alte probleme similare, fără să i se acorde un spațiu special, în care să fie analizați în detaliu atât factorii care au generat întinzerea aplicării în practică a acestui produs, cât și consecințele morale, defavorabile, ce se răsfrâng asupra cercetărilor printr-un asemenea mod defectuos de finalizare a cercetării. Articolul de față își propune tocmai acest lucru.

Problema cauciucului poliuretanic a fost citată în cadrul Conferinței Națio-

liuretanic cu proprietăți net superioare celui existent, cu indici de rezistență mecanică mult superiori cauciucului butadien-stirenice (CAROM). În afară de aceasta, datorită insolubilității sale în hidrocarburi, este posibilă utilizarea lui în domeniul ale industriei, unde cauciucul CAROM nu poate fi întrebuințat.

Problema obținerii unui nou cauciuc poliuretanic la noi în țară prezintă un dublu aspect. În primul rând, fiind un produs cu o structură nouă față de tipurile obținute în unele țări dezvoltate din punct de vedere industrial, el reprezintă o contribuție științifică valoroasă la tezaurul științei mondiale. În al doilea rând, producerea lui pe scară industrială și aplicarea lui în diferite domenii ale economiei noastre naționale va înlocui una din realizările științifice de frunte obținute, în ultimii ani, în țara noastră.

Timp de trei ani, între 1957—1960, colectivul de lucru al prof. I. Matei a lucrat cu multă competență

stație pilot, care a fost terminată în 1963. O dată construită, stația pilot, au început experimentările privind sinteza cât și studierea proprietăților fizico-mecanice ale noului cauciuc poliuretanic. Prof. Ilie Matei, personal cât și colectivul său de cercetare s-au deplasat, de nenumărate ori la Borzești, îndrumând colectivul de lucru din cadrul pilotului, uneori participând activ, pe perioade mai lungi de timp, la înălțarea tuturor piedicilor care mai existau în calea obținerii produsului scontat.

Verificarea amănunțită a datelor stabilite în cadrul pilotului a durat doi ani — din 1963 până în iunie 1965. Din 1965 și până în martie 1966 documentația a stat în sertarele ministerului, care abia în 1966 a dat dispoziție să se treacă în fază de producție. Dispoziția a fost însă formală. În 1967 s-a trasat ca sarcină să se realizeze 5 tone de produs intermediar, ca ulterior această cantitate să fie redusă la 3 tone, iar în fond să nu se realizeze nimic.

zolvate până la cadrul diferitelor unități ale Academiei sau al catedrelor din învățământul superior vor fi aplicate în practică cu aceeași „promptitudine” și „competență”, atunci această nu va afecta, într-un mod cu totul de nedorit, valorificarea cercetărilor științifice? Nu va afecta, cu alte cuvinte, contribuția cercetării fundamentale sau a celei aplicative la asigurarea progresului economiei noastre naționale, la creșterea productivității muncii prin introducerea tehnicii noi și, în general, la însușirea celor mai recente cuceriri ale științei?

Lipsa de operativitate în valorificarea unor astfel de cercetări, cauzată de nepăsarea sau nepriceperea unor dintre cei implicați în procesul finalizării poate, deci, face ca uneori traseul cercetare fundamentală sau aplicativă, experimentare pilot, proiectare și apoi trecerea în producția de serie să fie așa de lung, încât problema să devină, la un moment dat, depășită pe plan mondial de alte lucrări similare, finalizate într-un timp mult mai scurt.

Mai există însă încă un aspect al problemei care concură la crearea acestei situații defavorabile. Investițiile materiale și umane implicate în realizarea unui produs nou sau a unei tehnologii noi incumbă anumite riscuri în fața cărora cei chemați să le rezolve preferă cea de a doua cale — importul cu banii statului a produselor respective. Însă acest mod de a trata problema este dăunător și extrem de costisitor pentru economia noastră națională și contravine directivelor Conferinței Naționale a P.C.R. din dec. 1967, care acordă o atenție deosebită dezvoltării cercetării științifice în țara noastră.

Cazul cauciucului poliuretanic pare că va fi rezolvat în acest an, însă problema valorificării în timp util a cercetărilor științifice rămâne deschisă.

E suficient să amintesc un alt caz similar — polimerizarea etilenei după un nou procedeu românesc conducând la polietilenă A.S., lucrare fundamentală în faza de laborator în 1960 și în pilot în 1964 — care nici până astăzi nu a fost obținută la scară industrială. Acest caz a fost citat, de altfel, în materialul dezbătut în actuala sesiune a Adunării Generale a Academiei Republicii Socialiste România, din 29 februarie 1968.

Sarcinile mari și complexe care stau în fața poporului nostru în actuala etapă a dezvoltării construcției socialiste reclamă imperios, mai mult ca oricând, căutarea de noi soluții, mai eficiente, de finalizare în timp a celor mai valoroase cercetări.

De precizarea elementelor și metodelor preconizate pentru soluționarea acestei probleme, de modul cum noul își va găsi receptivitatea necesară, va depinde dezvoltarea în viitor a cercetării științifice, contribuția acesteia la progresul multilateral al țării.

Ioan Petrariu

Doctor în științe chimice
Secretar științific al
Institutului „Petru Poni”
Iași

interviurile „Cronicii”

DE VORBĂ CU...

...HERO LUPESCU

O „ferestruică” ivită în timpul unei repetiții a Operei ieșene, mi-a permis să-l „smulg” pentru câteva minute pe regizorul bucureștean Hero Lupescu — invitat să pună în scenă noua premieră „Motanul încălțat” de compozitorul Cornel Trăilescu. Discuția s-a purtat în jurul unor probleme legate de opera și baletul românesc.

— Cum apreciați locul creației originale pe scenele noastre lirice?

— În creația originală de operă și balet din ultimii ani se observă un reviriment. Fecunda activitate a lui Gh. Dumitrescu, prin operele înscrise în repertoriul Teatrelor, ca: Ion Vodă cel Cumplit, Fata cu gârșofa, Răscoala, iar, în perspectivă, Decebal — sau Apus de soare de Mansi Barberis și baletele întoarcerea din adâncuri de Mihail Jora, Domnișoara Nastasia de Cornel Trăilescu, Iancu Jianu de Mircea Chiriac ori Prinț și cerșetor de Laurențiu Profeta dovedesc dragostea compozitorilor noștri pentru acest gen. Același lucru se poate spune și despre opera Amorul doctor a lui Pascal Bentoiu, din tinăra generație de compozitori, căreia i se alătură Doru Popovici cu Prometeu, Corneliu Cezar cu Galileo Galilei, Tiberiu Olah și Aurel Stroe cu lucrările Coloana infinită, Poarta sărutului și Arcadele. De altfel, Opera română din București și-a făcut un titlu de onoare din promovarea consecventă a creației originale.

— Care este valoarea acestor lucrări în context internațional?

— Sunt convins că multe din lucrările pomenite mai sus ar primi o frumoasă apreciere în ce privește valoarea lor muzicală și dramaturgică. Socot, însă, că ne-am putea impune pe plan internațional cu mai mulți sorți de izbândă dacă, de pildă, în loc să-i „invățăm” pe italieni cum trebuie jucată opera verdiană sau pucciniană ori, pe parizieni, baletul sau opera franceză, le-am oferii acestora ce are mai bun creația originală românească. Bineînțeles, fără a neglija marile comori ale dramaturgiei muzicale universale.

O asemenea pleiadă de cîntăreți cu care puține țări din lume se pot lăuda, ca: Nicolae Herlea, Zenaida Fayli, Elena Cernei, Ludovic Spiess, Arta Florescu, Viorica Cortez-Guguianu, Dan Iordăchescu, David Ohanesian, Ion Buzea, Ladislau Konia, Marina Crilovici s.a. sint tot atîta ambasadori de prestigiu ai scoli noastre lirice peste hotare. Recent, prof. Victor Giuleanu, rectorul Conservatorului „Ciprian Porumbescu” din București, mi-a arătat o statistică din care reiese că, în ultimii ani, România ocupă în mod constant primul loc în ce privește premiile acordate la toate concursurile internaționale.

— În ce măsură sint valorificate condițiile la care vă referiți?

— În primul rînd, prin înființarea, în actuala stagiune, a studioului experimental al Operei române din București, cu scopul de a polariza în jurul acestuia pe toți compozitorii, scriitorii, interpretii, în vederea promovării creației originale de operă și balet. Unii dintre compozitorii au răspuns cu căldură acestei acțiuni, alții se mai lasă așteptați. Prima scenă lirică din țară își face un titlu de onoare din a asigura, prin acest studio, un adevărat laborator de creație și de cercetare a unor noi mijloace de expresie, de împărtășire a limbajului acestui gen atât de dificil și de controversat. Dacă, înainte, un compozitor trebuia să aștepte multă vreme până să-i vină rîndul la programare, noile condiții îi oferă posibilități imediate de afirmare...

— Ce ne puteți spune despre pregătirea viitoarelor generații de cîntăreți?

— Problema are mai multe aspecte. În primul rînd, recrutarea viitorilor soliști vocali. Pînă acum cîțiva ani, selecția era mai puțin exigentă, fapt ce a dus la o aglomerație de cadre cu însușiri prea modeste în diferite teatre lirice din țară. În ultimul timp, însă, selecția se face cu mai multă chibzuință.

În al doilea rînd, socot că programa analitică s-a învechit. Nu se mai poate concepe astăzi ca, un artist liric, să nu-și aibă în „palmaresul” său o gamă largă de cunoștințe, un orizont bogat al repertoriului, de la preclasiți pînă la moderni. În afară de belcanto, ceea ce înseamnă, după mine, abordarea cu precădere numai a operelor italiene, mi se pare de neînțeles ca viitorul cîntăreț să nu cunoască repertoriul mozartian, wagnerian, să nu poată cînta din Richard Strauss sau Debussy. Cultură muzicală multilaterală, un orizont intelectual cuprinzător, iată dezideratul vremurilor noastre. Înălțarea unilateralității în formarea interpretelor impune schimbarea radicală a principiilor programelor analitice.

Pe de altă parte, majoritatea studenților de la canto au fost îndrumați exclusiv spre Operă, neglijîndu-se celelalte genuri ale teatrului muzical, atât de îndrăgite de public, ca opereta și teatrul de revistă. Iată de ce, în ultimii ani, și-a făcut loc, de pildă, în muzica ușoară (care este o treabă foarte grea) diletanțismul. Unde să învețe și să se perfecționeze viitorii cîntăreți de muzică ușoară? Cine se ocupă de creșterea lor artistică? S-a scris nu o dată despre aceasta, dar lucrurile nu s-au schimbat mult. Un Aznavour sau un Bécoud sint muzicieni cu o înaltă pregătire profesională (compozitori și pianști). Numerele celebrului comic muzical american Dany Key reprezintă o adevărată culme a măiestriei actoricești, a unui simț muzical rafinat... Socot că greșeala trebuie căutată în lipsa unor catedre de predare a muzicii ușoare pe lângă Conservatoarele noastre. Imi vine acum în minte o întâmplare petrecută nu de mult, cînd apariția la televiziune a unei orchestre de jazz, bine pusă la punct, alcătuită dintr-un grup de studenți valoroși ai Conservatorului din București, a stîrnit nedereriri la catedrele de specialitate ale acestei instituții, neputîndu-se înțelege cum de este posibil ca un student de conservator să cînte muzică ușoară. Viața a înfirmat această concepție, orchestra respectiv fiind astăzi un ansamblu muzical consacrat și recunoscut pe plan național.

Interviu realizat de B. Marius

CERCETAREA ȘTIINȚIFICĂ

C A Z U L POLIURETANICULUI

nale a P.C.R. din decembrie 1967, ca fiind una din realizările de frunte ale Academiei din ultimii ani. Citez: „In Academie a fost promovată nu numai cercetarea fundamentală, dar și cea aplicativă, în unitățile ei revîndu-se numeroase probleme legate de cerințele dezvoltării economiei (...). Din activitatea ultimilor ani, în științele chimice amintim cercetările privind producerea în pilot a unui cauciuc poliuretanic cu parametri calitativ ridicai”.

În același timp, însă, în mod de-a dreptul surprinzător, problema cauciucului poliuretanic este eliminată din teatnaica urmărită de Consiliul Național al Cercetării științifice. Ceea ce nu înseamnă că Institutul de chimie macromoleculară „Petru Poni” a renunțat la continuarea cercetărilor în acest domeniu. Colectivul de sub conducerea prof. I. Matei a abordat o nouă problemă de acest gen și anume cea a spumelor poliuretane, care este terminată în faza de laborator, urmînd experimentarea ei în stație pilot. Ar fi de dorit ca noua cercetare, problema spumelor poliuretane, să nu reediteze sub aspectul finalizării cazul cauciucului poliuretanic.

Care este acest caz? Academia, respectiv Institutul de chimie macromoleculară „Petru Poni” din Iași a inițiat, încă din 1957, sub conducerea prof. dr. doc. Ilie Matei, membru corespondent al Academiei, o serie de cercetări privind obținerea unui cauciuc po-

și perseverență, obținînd în fază de laborator cauciucul poliuretanic dorit.

Evident, colectivul de lucru nu s-a mulțumit cu rezolvarea acestei probleme în fază de laborator, ci a depus toate eforturile pentru transpunerea ei în practică. Străduințele lor și elanul cu care au plecat la lucru s-au lovit însă de o serie de piedici. Astfel, în 1960, cînd faza de laborator a fost complet terminată, a fost înaintată Ministerului Industriei Chimice întreașa documentație referitoare la valorificarea acestei importante cuceriri științifice. Din 1960 și pînă în 1961, propunerea a fost discutată la minister. A fost necesar, deci, un an de chibzuință pentru o problemă majoră care se cerea rezolvată imediat, pentru a putea intra în competiția industrială internațională! Aceasta a și fost una din cauzele care ne-au împiedicat de a ne afirma într-un domeniu la care am fi putut avea prioritate, bineînțeles dacă problema acestui cauciuc ar fi fost rezolvată mai operativ. Să nu uităm că în țările dezvoltate din punct de vedere industrial o asemenea realizare, pusă la punct în faza de laborator, pentru a fi transpusă în stație pilot și apoi trecută în producție nu necesită mai mult de 1—2 ani. Dar să urmărim lucrurile cum au evoluat în continuare.

În 1961, Ministerul Industriei Chimice a dat dispoziție Combinatului Chimic Borzești să construiască o

În luna iunie 1967, Ministerul Industriei Chimice ajunge la concluzia că acest cauciuc poliuretanic are un cost cam ridicat și, în consecință, consumul va fi redus. Această afirmație se dovedește, din capul locului, insuficient justificată, dacă se ține seama de calitățile sale net superioare — calități ce determină aplicabilitatea lui într-o serie de domenii în care cauciucul CAROM nu-l poate substitui. Prețul ridicat al unui produs cu calități net superioare nu atrage după sine neapărat un consum redus. Orice întreprindere prelucrătoare de cauciuc va prefera totdeauna acel sort de cauciuc care va poseda indici fizico-mecanici superiori, astfel încît produsele confecționate să pozeze o durabilitate mai mare în timp, asigurîndu-și întietatea, atât pe piața internă cît și pe cea internațională.

Ca urmare a unor sesiuni repetate din partea Institutului de chimie macromoleculară „Petru Poni” din Iași, spre sfîrșitul lunii decembrie 1967 problema a fost reluată și sint speranțe de a fi rezolvată. Trebuie însă scos în relief faptul că a fost necesar să treacă șapte ani ca o cercetare științifică să fie finalizată. Se pune atunci, în mod firesc, întrebarea: cum stăm cu operativitatea finalizării cercetărilor științifice? Dacă și alte cercetări științifice de importanță majoră pentru economia noastră națională, elucidate și re-

Iubitori ai cărții!

pentru a vă asigura procurarea cărților dorite, din orice domeniu de activitate, adresați-vă secției

CARTEA prin POȘTĂ

(Centrul de librării Iași, str. Moara de Foc nr. 4)

veți primi la domiciliu, contra ramburs, lucrările comandate.



N. Constantin :

„Muntele Găina”

SPECTACOLE ALE NAȚIONALULUI IEȘEAN (16-24 martie)

„O INTILNIRE LA COPENHAGA” de Yves Jambaque (sîmbătă 16 martie ora 20.00, în sala Teatrului).

„OPINIA PUBLICĂ” de Aurel Baranga (sîmbătă 16 martie ora 20.00 la Casa sindicatelor, marți 19 martie ora 20.00 în sala Teatrului, joi 21 martie ora 20.00 în sala Teatrului, vineri 22 martie ora 20.00 la Casa sindicatelor și duminică 24 martie ora 10 în sala Teatrului).

„SPECTACOL ALECSANDRI”. Cuprinde „Iorgu de la Sadagura”, „Mama Anghelușă” (Margareta Baciu), „Soldan Viteazul” (Mihai Grosaru), și „Barbu Lăutaru” (Const. Sava). (duminică 17 martie ora 9 și ora 11 și marți

19 martie ora 15 în sala clubului de panificație).
„IMBRĂCĂȚI PE CEI GOI” de Luigi Pirandello (duminică 17 martie ora 15.00, vineri 22 martie ora 20.00 în sala Teatrului și sîmbătă 23 martie ora 20.00 la Casa sindicatelor).

„VEAC DE IARNĂ” de Ion Omescu (duminică 17 martie ora 20.00 la Casa sindicatelor).

„STAN PAȘITUL” de George Vasilescu. (luni 18 martie orele 10.15 și 20 la Căminul cultural Tg. Frumos, și sîmbătă 23 martie ora 15.00 în sala Teatrului).

„NUNTA DIN PERUGIA” de Al. Kirilșescu. (duminică 24 martie ora 20.00 în sala Teatrului).

Un confrate ne sfătuia, într-o cronică, să nu... tragem în regizor. Cercetîndu-ne mai îndelung fondul de umanitate, cădem de acord: să nu „tragem” în regizor. Dar atunci în cine să tragem? În interpreti? N-ar fi drept, ei fac tot ce li se cere. În operator? Dar el este foarte bun. În compozitor? Mm, aici s-ar mai putea discuta, deși George Grigoriu nu merită chiar să fie „pus la zid”. Mai rămîn scenariștii—Dimos Rendis și Cezar Grigoriu și mai rămîne, iarăși, regizorul.

Țintim cu sete asupra lor, dar ne reamintim sfatul confratelui: „Nu trageți!”. Sensul strigătului ar fi, credem, cam acesta: „Cezar Grigoriu n-a făcut un film prea grozav, dar parcă are ceva stofă, să nu-l „suprimăm”. Să-l lăsăm să mai încerce. Poate la al doilea, poate la al patrulea film, va ieși ceva”. Poate. Așa am spus cu toții și despre Francisc Munteanu. Poate la al doilea, poate la al treilea. Dar el, bietul, n-a făcut aproape nimic nici la al optulea. Așa că să fim îngăduitori și cu Cezar Grigoriu; o să crească omul și, dacă nu peste zece, peste douăzeci de ani, sigur va ieși din el un regizor bun. Cinematograful e un teren de experimentare. Cine vrea să facă film, se duce la Buftea și face film. Unul sau mai multe, cum crede de cuviință și cum are chef. Cu banii statului, firește. Bani sînt, slavă domnului.

A vrut și Cezar Grigoriu să facă film și a făcut. A luat un scenariu scris la colțul mesei, a adunat tot ce se putea aduna în materie de muzică (orchestra „Sincron”, corul „Madrigal”, Margareta Pislaru, Nancy Holloway), coregrafia (de la oșeni pînă la baletul Operei din București), actori de comedie și revistă (Ștefan Tăpălagă, Ștefan Bănică, Nicu Constantin, Puiu Călinescu etc.), a pus totul într-un singur cazan, a agitat cozanul și, minune: a ieșit un film. O comedie muzicală. Și nu întîmplător a ieșit comedie muzicală. Nu. A ieșit pentru că asta ne lipsea. Era deci absolut necesară o comedie muzicală și iată avem un asemenea film. Autorii „ni l-au dăruit” cum notează, fericită, Alice Mănoiu în „Cinema”: „Ni l-au dăruit”. Cită generozitate! Dar în sfîrșit, dacă ni l-au dăruit ce să mai facem mofturi. Calul de dar nu se caută la dinți.

Dacă ar fi să credem ce se spune, mai departe, în „Cinema” atunci „Impușcături pe

portativ” este un film foarte bun, „un tonic (nu un tranchilizant) de culoare, mișcare, muzică și dansuri inspirate”. Mai mult decît atît: intriga este un pretext, „dar un pretext ingenios”. Atît de ingenios încît a mai fost folosit încă de patruzeci—cincizeci de ori pînă acum, la Hollywood sau în alte părți.

Oricît am vrea însă să ne păstrăm pe poziții de apărători ai unor filme slabe, nu putem rezista pînă la capăt. Probitatea profesională ne trage de minecă. Așa că și Alice Mănoiu re-

Se va spune că și Presley e ridicol ca actor și totuși... Mă rog, treaba lui, dar noi de ce să nu evităm ceea ce se poate evita cu mare ușurință? A nu evita greșelile altora înseamnă a nu avea pretenții sau, și mai rău, a nu ne da seama de greșelile lor, sau, și mai și mai rău, a le imita cu bună știință, din comoditate și spirit mimetic. Ne spunem, probabil, că dacă toate comedii muzicale străine—cu rare excepții—au subiecte banale, uneori chiar stupide, de ce am fi tocmai noi aceia care să facem

FILM

ÎMPUȘCĂTURI PE PORTATIV

vine la tonul firesc: „Mirajele platourilor noastre cinematografice sînt dezvoltate profanului cam fără sare și mister. Ritmul trenează în această primă parte, decupajul e cam stingaci, bobinele nu prea se încurcă la mișcare, epuizînd dansul, meciul respectiv, cu conștiințiozitatea cu care o mică recitație își face reverența de început și de sfîrșit”.

Și slăbiciunile filmului nu numai acestea sînt. Lipsa aproape totală a unei logici a încușcăturilor (da!), caracterul desuet al unor scene, alunecările spre cabotinaj, gagurile răsuflete, situațiile comice lipsite de originalitate și spontaneitate, senzația de adunătură netrecută prin filtre proprii, toate la un loc lasă o impresie jenantă de mixtum-compozitum care poate ar fi mers la un teatru de revistă fără pretenții. Scenariștii sînt așa de încantați de năzdrăvăniile comice, încît uită să mai lase loc și cîntăreților.

Margareta Pislaru, foarte bună actriță și cîntăreață, în loc să cînte, stă în culise și așteaptă poanta cu șahistul—cea mai răsufletă din toate. Cornel Fugaru, în loc să cînte cu excelență sa orchestră, e pus să joace scene ridicole. Cineva a spus că se descurcă și ca actor. Nu! E penibil. Omul e bun cîntăreț. Să fie folosit ca atare.

opinie separată! Să ne aliniem și atît. E ceea ce a și făcut Cezar Grigoriu cu „Impușcături pe portativ”.

Am fi nedrepti însă dacă am trece cu vederea cele cîteva calități ale filmului: în primul rînd coregrafia. Maestrul Oleg Danovschi are meritul de a fi armonizat filonul folcloric cu dansul modern și cu baletul, în cîteva secvențe foarte frumoase, puse în valoare de talentatul operator Sandu Intorsoreanu. Compozitorul George Grigoriu a creat, în general, o atmosferă de veselie, a pornit și el de la surse folclorice, dar filmul nu lansează melodii și nici cîntăreți. Se cîntă prea puțin în acest film, dar asta nu cred că e vina compozitorului. Nancy Holloway e singura avanta-jată. Poate pentru că, neștiind românește, regizorul nu i-a rezervat nici o partitură vorbită. A lăsat-o să cînte și bine a făcut. Este ceea ce am fi vrut să se întîmple și cu cei doi cîntăreți ai noștri—Margareta Pislaru și Cornel Fugaru.

Alte calități? O fotografie în culori frumoase (uneori parcă se exagerază, culoarea fiind prea ostentativă), oarecare ritm tinerească și cam atît. E mult prea puțin. Dar... să nu „tragem” în regizor! E la primul film. Să-l vedem la al optulea!

Ștefan Oprea

HIMERA SUPRAREALISMULUI (II)

După aproape cincizeci de ani de la apariția ei, himera suprarealismului continuă să circule, răscolind spiritele. După o jumătate de secol de existență, suprarealismul fascinează încă, revoltă și incită. Unii îl profesază și deci îl admiră structural, alții îl condamnă teoretic. „Trecînd în revistă (...) cîteva sute de imagini, am rămas totuși cu o impresie penibilă, ca după un vis rău. Oare tablourile acelea macabre, ori cu subiecte reprezentînd cele mai complicate asocieri de tuburi și de sirme, asemenea unor mașini sinistre, sau cele de-a dreptul dezgustătoare, bătaia de joc la adresa privitorului, mergînd pînă la expunerea unor obiecte de uz intim sau a unei roți de bicicletă, stricată și găsită într-un șant, sau picturi cu cele mai respingătoare materiale, uneori, pot fi ele ieșite cu adevărat din inconștient? Cred mai degrabă că, în vederea acestor opere și a titlurilor ce li se acordă de către autorul lor, ele l-au costat pe acesta un efort intelectual, adică tocmai un control al rațiunii, o atenție și un exces de concentrare voluntară, pe care nu l-au de-pus, poate, uneori nici chiar autori de opere, procedînd de la o interpretare să-nătos realizată”. Unii, spirite lucide și echilibrate, nu mai vor să-1 recunoască suprarealismului nici un fel de căutare științifică, din moment ce acesta se pare că a înșelat clauzele manifestului de debut, care preconiza o nouă cunoaștere a realității, cu ajutorul imagini, în baza unui automatism psihic pur, a unui dicteu spontan, necontrolat; alții continuă să creadă în puterea de cunoaștere a sondajelor sufletești, unii nu-i mai dau de fel atenție, îl ignoră ca și cum nu ar putea sta în dreapta lor judecată, alții îl profesază deliberat, ori amuzîndu-se, ori ambiționînd într-o gratuitate formală etc. Cert este că suprarealismul a rămas o

tentație—nu așa de mare ca cea creată de Breton în jurul său și în jurul mișcării inițiate de el în deceniul al treilea—dar o tentație. Imaginea suprarealismului e asociată idolului ei, văzut astfel, în vremea primelor sale elanuri de Adrienne Monnier: „Era frumos, de o frumusețe nu angelică, ci de arhanghel (Deschid o paranteză: îngerii sînt grațioși, iar arhanghelii serioși). Fața îi era mare, bine conturată; părul îl purta destul de lung, dat pe spate cu noblețe, privirea părea străină de lume, era foarte puțin vivace și avea culoarea jadului. Breton nu surîdea, dar ridea uneori—un ris scurt și sardonice, care izbucnea în discuții fără să-i răvăsească trăsăturile feței, ca la femeile grijiului cu frumusețea lor. Breton este violență, care-l transformă în statuie. Avea promptitudinea imobilă a mediumurilor”. Magnific portret, descinzînd parcă din inșiși pinzele suprarealiștilor. André Masson mai adăuga un lucru de o extremă importanță: „Vocația sa de rassembleur, de catalizator nu s-a atenuat în timp”. Vocație care, în parte, a mîntenit-o curentul pînă în zilele noastre.

Suprarealismul pleca în jurul curentului său voiaj mondial cu un program foarte riguros, elaborat cu minuțiozitate de părintele său, acest savant nervos, care credea într-o rezolvare a contradicției dintre vis și realitate, într-un gen de realitate absolută, îndemnînd pe proze-liști să se împartă între minunatul care este întotdeauna frumos și minunatul care ar fi frumos. Ca oricare alt program—limpede ca un cristal, în momentul definirii sale, dar fărîmițîndu-se treptat și agonizînd, în cele din urmă, în forme hibride și încilcite—și programul suprarealist s-a destrămat în timp, rămînînd din această estetică stranie doar elemente periferice, ducînd adesea la in-

terpretări arbitrare. De ce? Pentru că ceea ce l-a generat, structura care l-a născut s-a schimbat total în decursul anilor („Cu alte cuvinte, orice artă este determinată de epoca sa și reprezintă omenirea în măsura în care ea corespunde ideilor și aspirațiilor, nevoilor și speranțelor unei anumite situații istorice”). În 1924, anul manifestului suprarealist, Europa trăia încă sub groaza războiului care se sfîrșise, război în care spiritele fuseseră bruscate, înspăimîntate de ce putea să aducă ziua de mîine. De aici—fuga de tot ce îmbicsise și brutalizase gîndirea, o făcuse inertă, de aici refugiu în căpătînat în acel continent viitor, tărîmul visurilor, al dorințelor, al hazardului. În locul tradiționalelor, logicelor mijloace de investigare a realului—sonnul, stările medii („Vizez, deci exist”). Perspective fascinante, cărora aveau să-i slujească—alături de Paul Eluard, Benjamin Peret, Louis Aragon, Raymond Queneau, Jacques Prévert, René Char și alți scriitori, pictori ca: Klee, Miro, Aro, Chirico, Delvaux, Masson, Magritte, Ernst, Dali, Tanguy, Picabia, Matta, Gorky, Brauner, Picasso.

Animația produsă în jurul curentului a-vea să cîștige imediat continentele și mai cu seamă Europa, o Europă care, prin literatură și artă sa, consumase de fapt, dintotdeauna, stări de spirit în genul celor suprarealiste. Încercarea de a depista aceste strani manifestări ale spiritului, a dus la concluzia că dintotdeauna scriitorii au formulat rezultate ale acestui sondaj special, accentuînd nota sa miraculoasă. Arminius, în secolul XVI, nota: „Peste tot, trecînd prin arhitectura acestei lumi, se poate întrevădea o lume superioară, perceptibilă sensurilor prin singurul mijloc al imaginației”. Cu o sută de ani înainte de Breton, Caspar David Friederich, pictor inefabil, formula: „Inchide-ți ochiul

fizic înainte de a-ți vedea propriul tablou cu ochiul fizic. Apoi, fă să se arate zilei ceea ce ai văzut noaptea!”. Romanticii germani s-au delectat mereu cu astfel de lumi, în care stăpînea iraționalul, pătrunderea în cotloanele cele mai aprofunde ale spiritului. Paradoxal, Descartes era autorul maximei „Mundus est fabula”. Victor Hugo, Novalis, Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont, Vinea, Urmuz, Naum ș.a., au crezut cu adevărat în puterea fascinantă a visului. Nu trebuie deci să mai mire pe nimeni febrila adeziune a multor forțe creatoare ale secolului la suprarealism, în momentul declanșării sale ca orientare estetică nouă, și după aceea.

Vom încerca a demonstra, în cele ce urmează, minima șansă ce a avut-o—pînă azi—suprarealismul plastic pe pămîntul românesc, cenzurarea febrei sale pe un tărîm în care stăpîneau de cînd lumea marile echilibruri și specialele convingeri estetice, generate de o structură colectivă robustă, nu ferită de furtunile vremurilor, dar, cu atît mai mult, ambiționată să rămînă ea însăși, dincolo de vîlva curentelor. Dacă ar fi vorba să descoperim, cît de cît, elemente de înrudire cu starea generală de spirit suprarealistă, am putea invoca, fără teamă de ridicol, cărturari vechi ai pămîntului românesc, un Dosoftei, de pildă, sau am putea—mai mult—descifra mari libertăți de vis într-o frescă ca cea de pe zidurile Voronețului, fantastică alchimie a elementelor de real și de crez în cealaltă lume, minunată înaripare plastică a gîndurilor, înfăptuită de meșteri de har, cu o imaginație stînd perfect alături, mai degrabă de cea a apusenilor din semîntia lui Bosh sau Breugel, decît a hieraticilor bizantini. Interesîndu-ne, însă, pentru moment, receptarea elementelor suprarealiste pe aria românească, în forma lor canonizată, deci după lansarea manifestului, nu vom putea

CRITICUL MUZICAL, INTERPRET ȘI JUDECĂTOR (II)

Teama de literaturizare, devenită o adevărată fobie, are drept consecință neînțelegerea faptului că articolul critic trebuie să dezvolte un stil clar, bogat în idei și sugestii. Deși argumentarea criticului aduce în mod firesc o dezvoltare lucidă, adică structurată pe idei, a lucrării muzicale, ea trebuie să păstreze ceva din expresia poetică a operei, să fie ca însăși o imagine poetică, o metaforă care să definească un univers dar să și stimuleze, să aprindă fantezia, să provoace emoția. Expresivitatea poetică folosită de criticul muzical sau de artă nu este sinonimă cu „literaturizarea”; ea este impusă de obiectul de artă supus analizei dar, în aceeași măsură, de limbajul minuit de critic și cerințele elocvenței critice. Am îndrăzni să punem o întrebare: de unde izvorăște satisfacția intelectuală și estetică pe care o trăim la parcurgerea unui studiu sau a unei cronici ce poartă semnătura lui G. Breazul sau G. Oprescu? Desigur, nu din abundența amănuntelor și aprecierilor tehnice care formează, de fapt, armătura neobservată a argumentării, ci mai ales din consistența și fervoarea ideilor

ca și din plasticitatea stilului. În fond, activitatea critică trebuie să se smulgă din subordonarea față de opera muzicală, să devină egală ei, o literatură de specialitate, o creație. Pentru că în opera unui compozitor, dincolo de semnificația structurală a limbajului, orice specialist sau ascultător va descoperi acea poezie inefabilă care este numai a muzicii.

Dar intrucit nu se poate exprima tot cu ajutorul sunetelor (atunci poate nu s-ar mai vorbi de „literaturizarea” ci de „muzicalizarea” muzicii...), criticul muzical trebuie să găsească corespondențele acestora în virtuțile expresive ale graiului vorbit. Sintem de acord cu A. Huxley când afirmăm că „proziile noastre cuvinte nu sînt adecvate să exprime nici măcar înțelesul altor cuvinte”, deși aserțiunea conține, în sine, prea mult pesimism. Totuși, cuvintele au fost și sînt în prezent excelente mijloace de comunicare. Depinde cum le folosim. Pentru muzicolog, de pildă, ele pot fi „semnele” unei adevărate „scrieri” sanscritice, ca de pildă în acest fragment citat de muzicologul J. Chail-

ley în cartea sa 40.000 ani de muzică: „Dacă de exemplu — ne spune H. Stückenschmidt — se construiește plecînd de la sexta mărită un acord mobil al cărui interval se va micșora constant cu cîte un semiton pînă ce ne oprim la terța micșorată, ajungem la o sumă (de unsprezece sunete repartizate pe douăsprezece intervale a căror jumătate superioară și cea inferioară se completează), echivalentă cu două triple acorduri majore la un interval tritonice”... Adevărat! „grai păsăresc” atît pentru muzicienii citi și pentru cei care ar dori să se inițieze în tainele muzicii.

Tot cuvintele însă i-au servit și lui G. Breazul, de pildă, atunci cînd a prezentat balletul „Demoazela Măriuța” de M. Jora. Iată un fragment convingător: „Sînt în dansurile lui Jora dezlănțurii de vioiciune și creșteri dramatice care formează pagini de muzică din cele mai originale și mai reușite pe care vremea noastră le poate însemna în istoria artei, și nu numai a celei românești. Deși în această operă a comicalului, grotescul și burlescul stau mereu la pîndă și amenință valoarea ope-

rei de artă, totul în lucrarea maestrului Jora se prezintă în forma desăvîrșită a echilibrului clasic, a măsurii, ordinii și simetriei, a rotunjimii, proporției și unității stilistice. Chiar frecvențele disonanțe ale armonicilor sale, sînt topite în integritatea facturii, aciculînd, piperînd ansamblul, pentru ca nota umorului, a voiei bune, a comicului să fie mereu prezentă în starea sa pură, absolută și vie”. Evident, se puteau aduce în discuție și alte exemple de elocvență critică din activitatea unor reprezentanți ai muzicologiei românești sau universale. În privința argumentelor critice, nu îndrăznim a stabili niște rețete. Important este să ne convingem că activitatea criticului muzical trebuie să aibă caracteristicile unei acțiuni vii, creatoare. O tehnicizare excesivă, realizată din intenția, lăudabilă în esență, de a judeca muzica cu o tot mai accentuată obiectivitate, are șansele de a ne îndrepta către o aristocratizare a criticii și o purificare a ei de fiorul emoțional presupus în raportul cu opera muzicală. „Muzicienii, vă place să disprețuiți interpretările” — scria R. Rolland. In-

tr-adevăr, de multe ori, erudiția veștejește exprimarea sensibilă și afirmarea unei atitudinii critice originale.

Procesul de analiză și interpretare critică a unui text muzical nu se poate produce în starea sa pură, absolută pentru că opera de artă nu este doar suma unor structuri obiective, ci o unitate expresivă, individualizată de talentul și forța de invenție a compozitorului. În aceste condiții, o critică muzicală „de text”, cu pretenții de înaltă știință, are aceleași consecințe asupra cititorului ca și „literaturizarea”, este le fel de aproximativă, relativitatea ei presupunînd (poate mai mult decît în cazul „literaturizării”) o acuzată absență a personalității muzicologului sau, cu alte cuvinte, imposibilitatea de a descoperi „linia orientativă a aportului teoretic, cea poziție a autorilor față de lucrarea sau problema analizată” (Revista „Muzica”).

În ultimă instanță, analiza critică nu înseamnă disecarea meșteșugărească a limbajului

(Continuare în pag. a 11-a)

Mihai Cozmei

ANCHETA „CRONICII”:

PRIMATUL
TEXTULUI
SAU AL
REGIEI?

LIMITELE
INVENTIVITĂȚII

Nu cred că există un antagonism între acești doi termeni. Sînt, într-adevăr, regizori care vor să se vadă ei în spectacol și de aici se ajunge la exagerări, la invenții în afara textului. Asta nu înseamnă, însă, că un regizor-creator nu are dreptul și chiar obligația de a gândi și a vedea prin el însuși un text; spectacolul este bunul artistic al celui care îl conține. Iată de ce nu pot fi de acord cu atitudinea aproape tiranică a acelor dramaturgi care pretind că regizorul trebuie să fie un simplu lector. De altfel nici nu e în interesul lor ca regizorul să fie un simplu lector. S-au auzit voci — foarte recente — care susțineau că regia de teatru nu este o artă și nici măcar o meserie. O asemenea idee vrea să reducă regizorul la rolul de lector.

Privită, însă, în esența ei, problema raportului dintre text și regie, care a stîrnit atîtea discuții, mi se pare falsă, ca multe alte probleme ale artei moderne care îi impart pe opinenți în tabere potrivnice. Și mi se pare falsă pentru că, după mine, este imposibil ca o creație regizorală să se facă în afara spiritului (nu a literii) textului dramatic. Consider textul (marele text, firește) ca un nucleu arzător care răspindește în jur o multitudine de idei și sensuri. Un regizor autentic va pune în valoare anumite idei și aspecte pe care le consideră mai importante. Alt regizor va lumina alte sectoare ale textului. Cu cît un text e mai dătător de idei cu afit spectacolul creat de regizor va fi mai dens, mai bogat în sensuri, oferind totodată posibilitatea unor manifestări regizorale distincte. Dar rezultatele diferite obținute de doi sau mai mulți regizori pe același text nu înseamnă nicicum aerespectarea textului, ci valorificarea lui prin unghiuri personale diferite care pot fi valabile fiecare în parte.

Cînd un regizor are, însă, a face cu texte nevinovate, betege, sărace în idei, diluate, sigur că se vede constrîns să inventeze pentru a da spectacolului o ținută cît de cît demnă

de atenție. Sînt dramaturgi care „pasează” și directori de teatre care acceptă asemenea piese, punîndu-și speranțele în regizorul salvator, care să facă minuni și să scoată un spectacol bun. Nu-mi amintesc, însă, să fi văzut vreodată un spectacol bun pe un text slab, cu toate străduințele unor regizori, uneori dintre cei mai inspirați. Soluția înlăturării unor asemenea compromisuri e la îndemîna oricui.

Sigur că dramaturgii ar putea pune problema exact invers: există regizori begali care masacrează piesa. Există, firește. Am văzut cu toții. Aceștia pornesc cu ideea preconcepțată să facă altceva decît oferă textul, să-și pună în scenă ideile lor, suprapuse peste ideile textului sau mergînd chiar împotriva lor. Acest tip de regizor care se bate pentru primatul personalității sale este destul de răspîndit, azi, pe mapamond. Ciudățenia este, însă, că el încearcă să se acopere cu niște exemple celebre ca Peter Brook, Giorgio Strehler sau Franco Zeffirelli, uitînd că toți aceștia își manifestă distincția lor personalitate, puterea lor creatoare, în deplină consonanță cu ideile piesei, inventă metafora scenică nu din afara textului, ci din întimitatea lui cea mai profundă. Asemenea regizori avem și noi, fără îndoială. Dovadă, spectacolele foarte bune care se prezintă pe unele scene și despre care nu se poate spune nici un moment că au mers în afara textului. E drept că medalia are și revers. De unde utilitatea prezentei discuții.

În concluzie sînt pentru regizorul inventiv, luminat, încărcat de idei, dar care să slujească spiritul piesei, să-și pună în mișcare inventivitatea numai în funcție de mișcarea ideilor textului, întru valorificarea cît mai ingenioasă și profundă a acestora.

Sorana Coroamă

conchide în favoarea unui mediu românesc propice suprarealismului. De ce? Pictura românească s-a format pe scheletul unei tradiții folclorice, în strînsă legătură cu geometriismul folcloric autohton, cu aspirațiile spre echilibru și simplitate ale poporului. Andreescu, Luchian, Petrașcu, Pallady și chiar genialul Grigorescu — cu toate că acesta aducea cu el în țară aerul impresionismului francez — s-au realizat în crezul pentru obiect, pentru învelişul pitoresc al obiectului, pentru dialogul direct și senin al obiectului cu retina, nu și pentru intercomunicarea între obiecte, intercomunicare ce poate dispune obiectele în formule bizare, pline de neprevăzut. Literatura românească dintre cele două războaie mondiale a exersat — dar, credem, nu fără eforturi — formula suprarealistă, artele plastice însă nu. Cu toate eforturile încercate de unii artiști ai vremii, grupați, mai cu seamă, în jurul unor reviste de avangardă, spiritul su realitist nu a putut sparge tradiția împămintenită — în ipostaza ei modernă — de Andreescu, Luchian, Petrașcu, Pallady, Tonitza. Nu vom lăsa să se înțeleagă de aici bravada în a descoperi puterea de rezistență a picturii românești la tentațiile suprarealiste, dar vom face să apară clar ce înseamnă specificul plasticii românești, față cu puzderia de orientări ce au bătut la porțile noastre și — ca și suprarealismul — nu au putut fi găzduite cu sinceritate pe pămîntul românesc.

În pictura românească contemporană apar din ce în ce mai frecvent însemne ale suprarealismului și a rămîne doar la stadiul critic de etichetare a acestora sau — și mai rău — de blamare a lor — fără a vedea în mutația unor formule suprarealiste de la străini la noi o stare de fapt, înseamnă a omite cu bună știință abordarea unor probleme vitale ale plasticii noastre contemporane. Mulți decretează

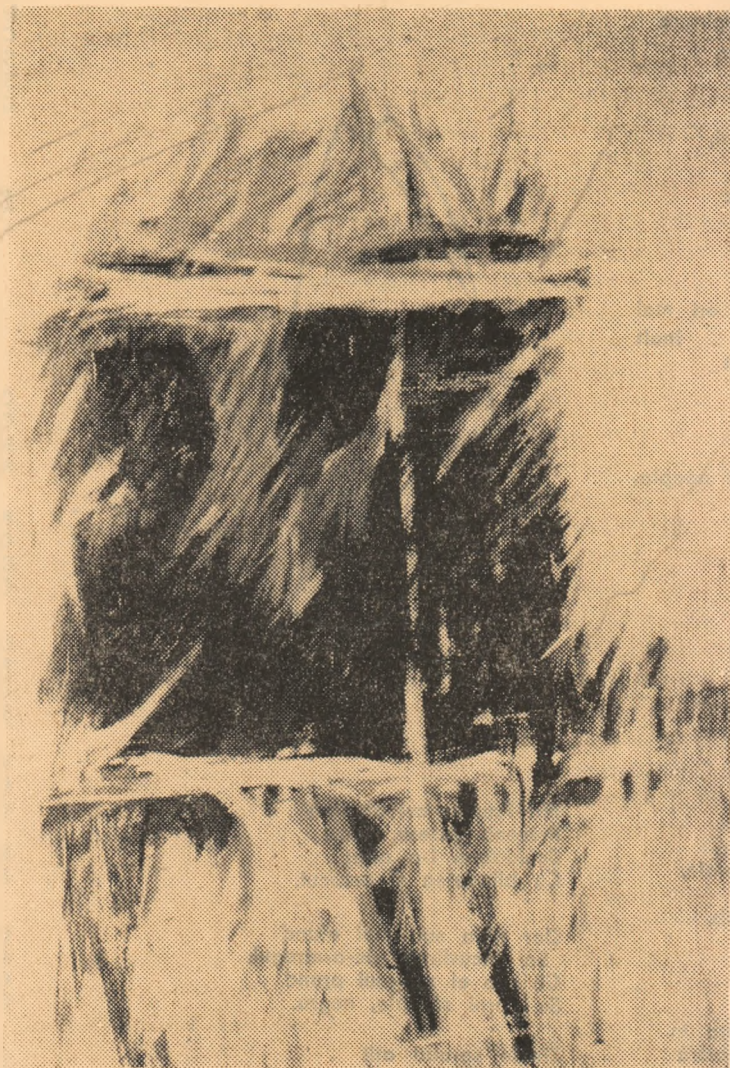
prezumțios că momentul preluării de acest gen este depășit și că ambiția unor artiști de a explora iarăși medii suprarealiste este ușor desuetă, ba, mai mult, nesinceră, neconvingătoare. Nu întimplător am încercat să dovedim formula suprarealistă ca o stare de spirit generală și perpetuă — cel puțin în cîteva din elementele ce o compun. Hîmera suprarealismului circula încă și proliferază în fel și fel de formule, unele dovedind trăiri autentice, altele ba, unele ambiționînd să exploreze, să sondeze straturile profunde ale spiritului, altele mulțumindu-se să rămînă la aspecte exterioare, de limbaj, de tehnică, de șoc, de happening — ca să nu scăpăm unul din termenii passe-partout ai artei moderne. E adevărat, Andreescu, Luchian, Petrașcu, Pallady au fixat, în linii mari, specificul ariei românești de investigație prin culoare, dar a rămîne la această formulă, fără a vedea posibilitatea unei proliferări contemporane, înseamnă a zăgăzui perspectiva. Ernst Fischer, referindu-se la marșul triumfal al prozodiei moderne, spune că: „Poezia modernă, cu montajul său de frînturi eterogene, cu irationalismul ei nesfîrșit, fie că este vorba de Rilke, sau de Gottfried Benn, de Ezra Pound, de Eliot, de Éluard, de Auden sau de Alberti, derivă în întregime de la Rimbaud. Ar fi academic și pedant să mai plîngem această rînire de poezia tradițională, părăsirea formelor obișnuite, dezlănțuirile de fantezie asociativă”³⁾.

Val Gheorghiu

¹⁾ G. Oprescu: *Considerații asupra artei moderne* (Mișcarea „Dada” și suprarealismul, p. 72), Ed. Meridiane, 1966.

²⁾ E. Fischer: *Necesitatea artei*, p. 21, Ed. Meridiane, 1968.

³⁾ Ibidem, p. 108, Ed. Meridiane, 1968.



F. N. Tworkov

„Duo I” (1965)

CONCERTELE

TINERILOR

SOLIȘTI

Urcarea pe podiumul de concert îl pune pe solistul instrumentist în situația unei confruntări cu două forțe de tensiune: orchestra și publicul. Nu pot rezulta decît două alternative: stăpînește sau este stăpînit!

Victoria sau înfrîngerea nu depind exclusiv de calitățile muzicale intrinseci ale celui în cauză, de pregătirea sa tehnică sau de profunzimea concepției sale interpretative. Se mai pune în plus problema capacității de adaptare la condiții de execuție deosebite față de cele din camera sa de studiu și de dominare a reacțiilor unor neașteptate și deconcertante ale propriului sistem nervos. Or, această capacitate nu se poate dezvolta „în abstracto”, ci tocmai în ambianța concretă a sălii de concert. Multă vreme s-a trecut la noi cu vederea adevărul elementar că numai prezentarea în fața publicului dă sens unor eforturi începute din fragedă copilărie. Acest fapt a avut ca rezultat îngroparea în negura anonimatului a multor „speranțe” ale școlilor de muzică și conservatoarelor.

Din fericire, s-ar părea că prin așa numitele „concerte ale tinerilor solisti” s-a pus capăt unei situații care nu mai putea dura decît în detrimentul viitorului concertisticii românești.

La ultima manifestare muzicală cu acest profil, orchestra simfonică a Filarmonicii Iegene, condusă de George Vintilă, a avut ca soliști trei foarte tineri instrumentiști din București și Iași.

Pianista Iiina Dumitrescu, elevă în clasa IX-a a liceului de muzică nr. 1 din București, interpreta concertul în la major K. V. 488 de Mozart, cu care s-a început programul, s-a impus publicului în primul rînd printr-o remarcabilă acuratețe tehnică și prin autoritatea cu care a susținut întreaga partitură, dîndu-i unitate și strălucire. S-ar putea vorbi în acest sens despre consecvența ritmică, justetea tempo-ului, dozarea judicioasă a pauzelor dintre părțile concertului care s-au încadrat astfel în arhitectura întregului. Dincolo de această ordine, s-a făcut simțită însă și sensibilitatea interpretului, o sensibilitate reținută, filtrată prin inteligență.

În execuția concertului pentru vioară și orchestră în re minor de Wieniawski, Sorana Polingher, elevă în clasa XI-a a liceului de muzică din Iași, a dovedit multă muzicalitate, fiind mai convingătoare în părțile lirice ale partiturii decît în cele de bravură tehnică pentru care s-ar fi cerut un mai mare elan și un plus de strălucire sonoră. Din acest punct de vedere, însă, vîna trebuie pusă, cel puțin în parte, pe seama instrumentului pe care a cîntat și care, prin moliciunea timbrului și volumul redus, pare a fi mai potrivit atmosferei intime a muzicii de cameră.

Interpretul concertului pentru violoncel și orchestră nr. 1 în la minor de Saint-Saens, Mircea Palade, student în anul I al Conservatorului din București, a constituit o adevărată revelație prin puterea de a captiva auditorul de la prima trăsătură de arcus, prin noblețea sunetului și prin generozitatea frazării. De pe acum se poate ghici în el un viitor mare interpret.

Cu toate deosebiturile și multiplele calități constatate la cei trei tineri solisti — fiind vorba doar de niște debutanți — viitorul lor se află încă sub semnul întrebării, totul depinzînd de perseverența și dăruirea cu care vor munci, precum și de posibilitatea de a se manifesta în public și de acum înainte.

Tot pentru că este vorba despre niște ucenici în ale muzicii, cred că se cuvine să aducem pe această cale o maglu profesorilor care cu migală de artizanî le-au înțurmat pașii spre trespărie pe care se află acum în devenirea lor artistică: Maria Sova (pian), Gheorghe Sirbu (vioară) și Serafim Antropov (violoncel).

LILIANA GHERMAN

Leonid Dimov

DECOMPOZIȚII

Triptic ironic

Dac-am ocolit dealul n-o să ne mai pese
Că avem mari datorii la florărese,
Florăresele funerare de lingă cenotaf.
Cum mai viscolesc aneștrii prefăcuți în praf
Prin lumina arămie închisă litru cu litru.
Dar, mai întâi să terminăm cu problema

liberului arbitru

Și pe urmă să rămânem acolo unde ședem,
Sub coroanele de crizanteme crem,
Sub inscripțiile de culori violente
Încremenite arbitrar pe monumente.
Vezi, cadavru cu magnetofon în torace
A-nceput să coboare pe bulumace,
Rostindu-și la temperaturi de mii de grade
Anateme vehemente sub tornade
De vâpăi încinse până la nevăzut.

Uite, și s-au ivit semne de putrefacție

pe șezut.

Așează-te o clipă să ascultăm în neștire

Orologiile bocănind în amurgire

E jumătatea de oră lăsată plantelor să

vorbească

Sub năluci de animale nocturne, o limbă

păsărească

Sunind cam așa: Pi be di le, li be la bi...

Se-aude țipătul zalelor din armura lui

Hamurabi.

Să-nțorcem spatele arhitravelor de toriu,
Frunzelor de gadolin, de la crematoriu,
Să nu mai privim ornamentele selenare
Șlefuite în T întors cu întorse de metaluri

rare

Și să coborim în visul nostru fără țintă,

cu labirint

Dincolo de Observator, pe strada Cuțitul

de Argint,

Sintem într-o Capitală ca-ntotdeauna

Cu cerul ovoid mai vinăt ca pruna,
E noapte. Oțează niște scene din copilărie
Ne-am luat covrigi cu susan de la simigerie
Și-am plecat mai încoloCu luntrea, pe oceanul inverzit de palolo
Știi, vermele delicat adunat precum roua
Pe lună nouă în largul insulei Hiva Oa.
Acum am debarcat, se leagănă negurile

printre temple

Uite-l pe ciinele Dingo plimbat de Shirley

Temple,

Planează ghitare, cobze, mandore
Trec amazoni de braț cu conchistadore
S-a întors istoria într-un începutDoamne, se-aud tropote de mamut!
Să facem iute un menchir cit de șui
Pentru scheletele noastre de plastic verzui.Se făcuse prea tîrziu, dar nu plecam,
Femeile despletite se colorau în geam
Mai urcau și nevăstuici printre candelabre
Pistruiate pe dorazele lor glabre,
Aveau toate, un fel de pecete pe spinare
O mișcare molatică, o preocupare,
Știau ele ceva.Și pieriau înainte de a se-nfiripa
Cum se cuvine: sferțuri, optimi, cozi,
Vicleimuri cu inorogi și irozi,
Și tot așa, am rămas să le privesc
Surd la răsufletul pămîntesc.Pustiit de-o-n-telepciune străvezie,
Singer în clopotnița trandafirie
Modelată-ntr-un Caucaz de șapte ori mai

înalt

Aplicată peste calcedonic și bazalt
Răscolită de fluier și săgetători
În zodiace iterate din zori în zori
Numărind tot cite șapte
Apoi n-a mai fost decît răcoare și noapte.

N. Turtureanu

INEL

Stăm rezemați cu sufletul în gări,
vinul olecării tremură-n paharele
din care am băut arși de-ntrebări
pînă-ncepea-n orbite să ne răsără

soarele,

Din care tren vei cobori, mă-ntreb,
tu blonda, iluzoria mea așteptare
lată, îmi intră pînă în durere
culoarea ta murind în semafoare.

Poate c-aș vrea să-ți plingă batista în

fereastră

tulburător, pe roțile-n rostogolire
cînd miezul nopții cîntă în cocoși
și degetul mi-l tai cu un inel subțire.

Paul Drumaru

MICĂ BALADĂ AMARĂ

Zadarnic. Nu se mai ridică.

Au numărat pînă la zece și au plecat.
În cuibul ei de rîndunică o rîndunicăPe limba ei de rîndunică –
Ceva atît de nemaipomenit de curat...
Ceva așa de fără nici o legătură...Sigur că nu era nimic serios.
Avea o diră roșie pe gură,
Era un băiat sănătos.Numai că nu se prea descurca prin natură.
Păcat.În cuibul ei de rîndunică o rîndunică...
– Au numărat pînă la zece și au plecat.

Ilie Constantin

BASM POVESTIT

Făt-Frumos pe cel tărîm
Argăți trei ani la rînd,
Hai în basm să coborîm,
Cine vrea, poate rămîne.Făt-Frumos din acel timp
Mai tînjea de băiețandru,
Călărea pe anotimp
Ca un tinăr Alexandru.Zmei ocolitorii diium
Adormiți pe la picioare
li lăsa spre stele drum
Spadei lui ocrotitoare....Însă zinele curînd
Incepură să-l abată,
Slujba lui se hotărînd
A fi grabnic încheiată.Pasă-mi-te, chiar atunci
Se-implinea soroc de scaldă,
Așteptări de taină lungi
Petrecute laolaltă –Că aveau la un izvor
În cuprinsul de putere
Leac pîndit, nepierit
Frumuseții lor severe:Cine s-ar fi așternut
Apei, la un timp anume,
Tălmăcit și renăscut
S-ar fi reintors la lume.Și de frumusețea lui
Ierbile s-or ofilire,
Și-o să-i fie greu oricui
Să-l mai rabde în privire.Iar pe umeri lunecos
O să-i ardă și tresalte
Păr de aur dus în jos
Ca amiaza mării nalte!Făt-Frumos cel alungat
Prevenit fusese, locul
Scăldătorii l-a aflat
Cu blindețea și norocul.Dar abia sub mal afund
Se incuviință de-a-ntregul,
Că sub el zimțatul prund
Se porni să urle, negru.Zinele se-aud atît
Ai cîte stele de iute
Cu obrazul mohorit
Vin cu moarte să-l sărute....Dar se-ntinde de hotar
Cimpul răsunind metale
Peste-o treaptă ca de var
Pasul lui termină cale!Și din salt, au amuțit
Toate gurile, apelul
De un timp dezlănțuit
Și de trimbiți, de tot felul....Se întoarce Făt-Frumos
Vede zinele chemindu-l,
Cum sfîrșite, de prisos
li promis comori de-a rîndul.Și abia atunci deplin
El în ochii lor se vede,
Năucit ca de-un străin
Însuși nu se poate crede.Și-ascultînd, parcă învins,
Dulci tocmele pe tezaur
Își respiră dinadins
Părul intristat de aur.

Vasile Zamfir

PURPURA AMURGULUI

Luceferi ascunși după lună
s-au sfîrșit,
scinteind în apele fosforescente...
Mă furase amurgul...
Și nu mai știu ora plecării,
și nu mai știu ora întoarcerii...
Purpura amurgului ca o flacără vie
se revarsă
în mine.

Ovidiu Genaru

VĂPAIE

Încă mai sint un copil ce se uită prin

geam

și ninge în lume. Mai stau la țărături

intristat de pinzele care se duc.
Iar tu, păstorule de suflete, rizi de mine
și mini nouri pe cer.

Acolo deschizi o văpaie de care nu ne

putem feri.

Ion Roșu

DOLIU

Sint ca o pasăre în zbor plecînd
Să cate urma puilor prin aer
Dar sună iarba-n trupul lor plîpînd
Și tot văzduhu-i sfîșiat de vaier
Din zborul spaimei mă tot uit în jos
Cum moartea vine-n gheare de pisică
Și mi se stringe trupul dureros
Ștînd să inghețe între plîns și frică
Că nu pot zborul meu să-ți întind
Ci biruit de-o liniște de moarte
În dinții foamei se adună sparte
O, păsărea se tînguie pe-aproape
Sărbătorindu-și puilul ei pierdut.
Și nu-i aripă care să ne scape
Dintr-un alt zbor în care ne-am născut.

Dan Rotaru

TRĂDAREA OGLINZILOR

Oglinzile ne spală de cuvinte.
O, cine-n ele poate să exclame?
Ni-e dor de vis adesea, și atunci
Ne confundăm în somnul prins în rame...Poate că vrem să fim măcar o dată
Oglinzi în care doarme cineva.
De-aceea viața noastră e o fugă
Ce crește din părinți spre undeva...Unii din noi trec de mai multe ori
Prin somnul oamenilor din oglindă,
Dar nu văd că aici sint toți la fel,
Și-n chipul lor doar liniștea colindă...Vai, cum ne bucurăm atunci cînd tragem
O noapte peste omul din oglindă.
Creștem, crezînd că-așa de-am merge
oriundeNici oamenii, nici aerul, nici umbra
N-ar mai avea cu cine să confunde...Dar dimineața, la lumina noastră
Apare omul din oglindă iară,
O, doamne! Cine ne trădează-ntr-una?
Cui i-am spus eu că am să cresc aseară?Așa ne întrebăm o viață întreagă.
Ai auzit pe cineva spunînd
Că-oglinzile ne spală de cuvinte,
De cele de pe aer și din gînd?...

CONTRAPUNCT

EMIL GIURGIUCA

CÎNTECE DE ȚARĂ

Emil Giurgiuca face parte din familia rapsozilor ardeleni îndrăgostiți de dimensiunile „spațiului mirotic”. Pare un fapt normal, poetul narează adoptînd metrica baladei, lirismul vulcanic al lui Goga sau Emil Isac se disciplinează în matricea cantabilă a exprimării orale; epicul, acolo unde e, se maschează în duritatea epitetului de sudalmă neașă. Universul poetului încingat în granițele cunoscutului suferă de cuminența imaginilor la care recurge / cuvintele nu sint întotdeauna tocmai cele mai bine alese, rima facilă, în virtutea unei inerții arhicunoscute, nu lipsește nici ea; arta ingenunche fără prea multă ceremonie în culisele improvizatilor de moment.

Aceasta este impresia generală pe care o al la lectura ultimului volum al lui Emil Giurgiuca — „Cîntece de țară”.

Ideologicul și esteticul, departe de a-și da mina aici, își plîng destulul orfan; militantismul nu se simte nici el în măsură de-a se salva de la naufragierea pe marea de sirop clocotind într-o aparență, mimată furtună.

Dar, e un fapt cunoscut, periferiile trebuiesc și ele populate și grație nu știu cărui zeu continuă încă să se bucure de arhiabundența crochiurilor: „Graiul de la tine îl am/Gîndul meu, ca un ram/Din fagul tău, întins către o stea,/ Steaua răsare în fîntina ta” („Cîntec de țară nouă”).

Vremurile noastre socialiste trebuiesc cîntate cu convingere, cu forța în care arta frumosului să se simtă în apele sale. Industria această de poezii omagiale ne încetează orizontul. Și cit de frumos s-ar putea spune totul despre patrie! Adevărul acesta ni-l dovedește însuși poetul Emil Giurgiuca în puținele piese realizate din volum ca Patrie, Pentru acest timp, Meditație, Zbor latent, Albina, Prețul și altele.

GHEORGHE TOMOZEI

PATRUZECI ȘI ȘASE POEZII DE DRAGOSTE

Patruzeci și șase poezii de dragoste. Iată-l pe Gheorghe Tomozei poetul industriei și-al plăzierilor verzi, în ipostaza de cavalier îndrăgostit contemplînd mînașă diafană a iubitei. Rapsodul încercat al cotidianului renunță de astă dată la secvențele cinematografice ritmate și împodobite cu metafore domestice, lăsînd să-i cadă cîteva lacrimi sincere pe altarul sacru al unui sentiment dintotdeauna. Ochiului sagace al reporterului i se substituie artistul sub mîna căruia lira înfiorată scoate sunetele înobilind atmosfera cu cristallul ior pur, de muzică: „așa te strig, cu gura strivită de potcoave, / de numele tău arsă, în care-nțezăresc / genunchi de ameson și carne de gaoșă, / cuiori care-n miresme suave putrezesc” (Madrigal).

Poetul grav îndrăgostit din „Cădere de la trapez sau din Legenda îndrăgostitorilor” („Prea puține clipe ce nu ne știu / și prea puține anotimpuri, pentru dumezeu, prea puține...”), își permite să cocheteze cu sine însuși în „Amor de început de veac”. Romanticul personaj e fără îndoială unul din eroii lui Walter Scott sau George Sand. Efebul se simte bine întemnițat pentru că a tras semnalul de alarmă în trenul „cu oameni grăbiți și importanți” pentru a mai vedea o dată copacul pe lingă care trecuse vehiculul în goană.

Frumoasă prin aerul ei puțin arhaic, prin melancolia nobilă pe care o degajă este poezia „Amor de beizadea”. Balcanismul metaforelor și al situației însăși amintește întrucîva de suavitatea de cristal a poemelor lui Ion Barbu din grupul „Isarlic”.

În fața acestor reușite ai sentimentului împlinirii, întrucîva al rotundului artistic. Ostracizarea sentimentelor, a tot ce are mai scump omul și poetul — versurile sale din Eros în război — naște golul istoric din Cînd mă surp: „Măcar cîteva cuvinte gemene, / măcar un cuvînt lingă care să nu-mi fie frig, / măcar o noapte care să nu mă vindă... / Lumini grase, lumini egale mi se asează / pe chip și nu mi se mai vede / decît sursul / și nu aud / cînd mă surp”.

MARIUS ROBESCU

NINGE LA IZVOARE

Mitul lui Acteon, victima ideală a propriilor sale dedublări dintr-o pornire firească și apogetică a dragostei feroce pentru unitatea obstinantă și trădătoare a incompatibilității universale, își trădează spațiul și temporalitatea unică pe corzile de orgă a atîtor și atîtor interpretări, mai mult sau mai puțin pioase. Realitatea mitului se retrage urmărîtă de viziune în umbra propriei sale imagini grăbind și împiedicînd în același timp actul de cunoaștere tributar sînei. Poezia de azi, ca și de oricînd, e invadată de mit, se „reeditează” și se „descoperă” noi sensuri, bătute absconce, a acestor eternități metafizice. Marius Robescu, semnatul plachetei de versuri în discuție, scrie la un moment dat în poemul său Acteon (de altfel, ciclul cu acest titlu este cel mai realizat din volum): „Se pregătește orgia / unei vinători astrale / dorul de existență umple / Cerul duhurilor dedesupt / Cu nesfîrșită cruzime / mă bucur de trupul meu”. Poetul își inițiază simțurile invadate de bucuria instinctuală, dar și rațională de a trăi în așteptarea „ploii cu potcoave de foc” care calcă (premeditîndu-se) alba, întinsa cetate Nirive, pletele magilor. Ploaia aceasta purificatoare, ca un fel de botez (ritualul) își înobilează cristallul spiritului: „Ochiul ei erau treziți din moarte / și eu, sub luntrea mea învolată / auzeam cum luptă către mine / sferă hămesite / Singele se ghemule în scorbura lui tremurînd”.

Dedublarea se petrece acum sub cerul rugii unduind într-o insulă de lumină amenințătoare, încercată de incertitudine: „Lasă-mă, iartă-mă, / votam să strig zeitei / curată ca laptele de mamă, / Am nimerit în partea luminată / de ochii tăi, / dar tu întoarce-te și lasă-mă // O, cerul s-a iuțit / și mi-a intrat sub temple, / nu mă mai pot păzi. / Iartă-mă și nu-ți face din mine / halta de cîini / și cerbul pe care să-l ucizi”.

Interesantă, surprinzătoare prin intuiție și viziune, prin una de maturitate, chiar mimată, de bun augur este poezia Colind (din ciclul Acteon): „Dă-mi brînci în valea înghețată lin, / petrece-mă în somn cu mîna ta / pînă la dimineața penitenței / fioros de frumos voi visa”. Desigur, numai un Novalis travestit, un visător la cele cerești își poate permite cu mîna pe inimă să se „înfricoșeze de existența sa”.

Drama se consumă lent, perpetuată în mîngîrierile de veritabil pămîntean, uneori în coordonatele unui impudic și întim univers. („Însumi ce trec...” „Noaptea spre vineri”, „Grădina goală” etc.) Pulsația se încîlcă într-un abisal nebulos, într-un crescendo lamentabil. Vocabulele sint luate drept mingi de ping-pong, teribilismele răsar neprevăzute din combinatele de moment, de circumstanță: „Un ciine lătos plin de păduchi / transmisși de ereditate...” („Lumea pe patru roți”). Inerente...

O lăudabilă posibilitate de a crea atmosfera, nou-tatea verbului, construcția riguroasă (ca în Acteon) îl recomandă pe Marius Robescu ca poet de la care așteptăm în viitor certe lucruri frumoase.

Daniel Lascu

ARTA FUGII

In vitrină se înșirule chei aproape ruginite și inscripții șterse pe un carton roșietic acoperit în unele locuri cu postav verde. Becul atârna și el plin de fire linoase în chip de aureolă, prăfuit în special în partea dinspre stradă. De aceea lumina interiorul mai puternic; o figură săpată de umezeală pe postavul verde se întindea între două chei cu siguranță, cenușii și impersonale, presărate cu puncte roșietice.

Sticla vitrinei părea verzuie și avea o mulțime de mici tăieturi verticale strălucind alb. Afișul minuscul era prins pe ușă într-o parte de ajutoare de obscură. Era scris cu roșu și literele se aplecau puțin spre stînga.

Se opri în fața vitrinei contractându-se în propriul gol, aplecându-se concentrat în față.

Cei trei, femeia și doi bărbați, apărură din stin-

ga. Tinărul în pardesiu cafeniu aruncă în aer pentru ceilalți: Nu și-a găsit încă o cheie. El nu se întoarse și atunci apărură proprietarul du-ghelei. Ridică ochii și văzu firma reprezentînd o cheie albă pe un fond albastru. Cel puțin la început culorile trebuia să fi fost foarte vii. Proprietarul îl privi atent în timp ce ușa scrișni scurt. Poftiți, spuse, făcînd pe prag un pas în plus. Il privea mereu dîndu-se îndărăt pînă cînd simți halatul albastru atîngîndu-se de dulap. Intri sau nu? spuse în fine nervos și contrariat, însă puțin prea tîrziu, cînd băiatul coborise piciorul de pe marginea de piatră a vitrinei, se legănase ușor în loc pe o crăpătură a asfaltului simțînd diferența de densitate între piatră și pămîntul ud. Porni apoi înainte trecînd prin fața ușii de ajuns de nesig-

gur în timp ce proprietarul nu se lăsă tentat să trîntească ușa fiindcă nu avea nici o treabă și deci ieși în fața prăvăliei ca să-i urmărească înaintarea. Un val de căldură mirosind a fier și altul de frig și apă mirosind a zgură muia-tă. Proprietarul își strînse miinile în buzunare simțîndu-se deodată crunt și puternic în fața umbrei care se îndepărta. Hei, tu, spuse de ajuns de încet, fără să aștepte ca celălalt să se întoarcă, din datorie de a-și ocupa acest minut chiar, rămînînd deodată singur pe străduța fiindcă băiatul cotise după colț, aplecîndu-se din ce în ce mai mult asupra lui însuși pînă cînd coastele striviră pielea tare a stomacului și poate viscerele de oasele bazinului.

Proprietarul dughenei de chei se strînse în halat și privi cu o concentrare timpă două ferestre luminate de vizavi din dosul cărora se auzea din cînd în cînd muzică.

Ion Petru Culiuan

DIALECTICĂ

Nu se știe dacă fata îl iubea cu adevărat sau nu, însă tinărul credea că da și se hotărî să-i facă o surpriză, un cadou, plecînd la țîrg pe jos, frămîntîndu-și mintea cum se să-i cumpere ca să-i placă.

Nici nu intră bine în oraș cînd începu o ploaie rece și dușmănoasă, în-cît trebui să se strîngă atît de tare, pînă simți că-și sufocă dragostea în piept.

Reuși să nu rămînă ispitit de nimic, nici chiar de marile atracții ale firmelor colorate, ocolind cu grijă hotelurile și restaurantele, femeile care-l imbiau la tot pasul, zîcîndu-și în sine că nici foame, nici sete nu-i era, ci mai degrabă frig și teamă.

Făcîndu-și bine socotelile constată că nu min-

case de multă vreme, dar imediat se răzgîndi, spunîndu-și că de fapt nu-i trebuie nimic, pu-tea răbda foarte bine și, chipurile, să se convingă tot timpul.

Cînd ajunse în centrul orașului magazinele erau închise (era într-o vreme cînd toate magazinele o-rașelor se aflau zăvorîte cu o mie de lacăte) și tinărul rămase mai în-tristat dîscumpănit, apoi in-tristat.

Bătu în zadar pe la di-ferite uși, în speranța că măcar una se va des-chide și pentru el, cu-treieră străzile în lung și-n lat, pînă se simți vîlguit și frînt. Într-un tîrziu își aminti de ce se găsea acolo, printre stră-îni, și fără să stea mult pe gînduri, o porni spre satul său.

La o răscruce de dru-muri un anticar își deschise prăvălia și tinărul ezită puțin, apoi intră sfios, dornic să aleagă ceva, să nu plece cu mi-na goală. Vrăjitorul de anticar se trezise din plictiseală, și-i prezentă clientului fiecare volum ca pe o mare comoară lu-indu-i pînă la urmă toți banii pentru un sac de cărți. Mulțumit de achiziție, tinărul își sălta tol-ba în spate, păstrîndu-și o carte în mînă, să se convingă dacă nu cumva fusese înșelat. Așa mer-se pînă o isprăvi din scoarță în scoarță, apoi citind alta și alta, și așa mai departe.

Numai după mulți ani izbuti să le termine, dar contrariat, constată că o luase pe celălalt drum, și nu se întristă deloc, dîndu-și seama că acela era drumul pe care trebuia să meargă încă de la început.

Mihail Drenea

INTUIȚIA ESTETICĂ

Cînd sensibilitatea critică simte nevoia unor instrumente mai fine de cunoaștere decît gustul și impresia, atunci ea face apel și la alte „metode”, de ordin intuitiv, printr-un efort de maximă adaptare la specificul nu ușor de definit, îndemonstrabil logic, al artei literare. În înțelesul strict tehnic, filozofic, contribuția bergsonismului și a fenomenologiei la răspîndirea intuiționismului în critică a fost, de-sigur, hotărîtoare. Totuși, într-un sens larg, fără nici un fel de pretenții filozofice, dar nu și fără acuitate psihologică, intuiția a început să opereze în critică prin impulsul propriei sale spontaneității și adevărului la obiect, ori de cîte ori gustul devine *flair*, *instinct*, ba chiar *divinație*. Acestea sînt formele „arhaice” ale intuiționismului critic, cu prelungiri și ramificări, unele neașteptate, pînă în epoca modernă. Într-un spirit independent de bergsonism, Swinburne, de pildă, cerea de la critică *delicate insight*, *instinct*. În perioada simbolistă acestea erau deziderate curente, cit de autentic „bergsoniene” greu de dovedit. Intuiționismul lui B. Croce are, la fel, autonomia sa. Dar nu-i mai puțin adevărat că în critica franceză mai ales, prestigiul lui Bergson a fost considerabil, atît pentru Thibaudet și Charles du Bos, personalități de primă mărime, cît și față de o întreagă generație de critici. O anchetă deschisă în 1928 de *Nouvelles Littéraires*, pe tema *Ou va la critique?* este intuiționistă pînă la saturație. Cu moartea lui Thibaudet, conceptul de intuiție intră în eclipsă, azi am spune totală. Inșă dispariția cuvîntului, legat în bună parte și de destinul efemer al modelor intelectuale, nu atrage după sine și dispariția realităților psihologice pe care le exprimă. Vom vedea imediat de ce aceste realități, de o indiscutabilă eficiență critică, nici nu pot să dispară, oricît am dori sau n-am dori acest lucru.

Să reținem și faptul că intuiția reprezintă în critica noastră un concept destul de tradițional, introdus înainte de pătrunderea primelor ecouri bergsoniste. Se pare că Ghera îl folosește mai întîi, în sens curent, cel puțin în două contexte: atunci cînd constată că „de multe ori intuiția, un fel de ghicire a criticului, face mai mult decît analiza”. De unde concluzia: „Criticii îi va trebui intuiția, inspirația, un talent deosebit, fără de care cea mai desăvîrșită cunoștință a psihologiei nu-i va ajunge”. Ideea-l, se-nțelege, rămîne o critică „exactă și științifică”. Dar cum „e încă departe, foarte departe de acest ideal (articulul *Asupra criticii* datează din 1887) acum intuiția ajută pe critic mai mult decît știința”. În generația următoare, E. Lovinescu vorbește adesea de „intuiția”, de diferenți impresionisti, nu însă și de Bergson. În tot cazul, numai „prezența” intuiției „consacră pe critic” (*Memorii, II*). Impresioniștii „au crezut că se pot apropia de esență, adică de frumos, prin intuiție...” (*Carierea mea de critic*, 1942). G. Călinescu pretinde și el de la critic „intuiția sigură a talentului” (*Despre critică și critici*, 1927), dar accepția — reluată mereu — este psihologizantă. În schimb Blaga se pronunță în calitate de filozof: „O operă de artă este judecată de obicei, printr-o cuprindere intuitivă”. Totuși și el vorbește de „gustul intuitiv” (*Artă și valoare*, 1939). Devenit bun (și chiar loc) comun, intuiția împărtășește soarta atîtor concepte fără paternitate certă. Intilnim la numeroși scriitori, critici și publiciști expresia „conștiința umană”. Cine mai știe azi că autorul ei este Montaigne?

A recunoaște intuiției, mai ales în critică literară, o serie de importante contribuții, nu înseamnă a fi nici iraționalist, nici unilateral, nici perimat. Unele adevăruri sînt de mult de ordinul evidenței, verificate printr-o practică istorică. Esențial în critică este a avea o viziune directă, imediată și concretă a operei literare, obiectiv pe care intuiția îl realizează din plin. Această prospețime a cunoașterii, într-o formă „aurorală” cum ar spune Croce, fără intervenția directă a experienței estetice, documentării și procesului demonstrativ, constituie o condiție esențială a percepției estetice, perfect mulată pe obiect. Critica intuitivă „vine din suflet și merge în suflet”, Sainte-Beuve a văzut-o bine. Viteza, rapiditatea stabilirii acestui contact, face nule și neavenite analizele greoaie, pedante, enormele mașinării metodice, care adesea se invîrt în gol. Spiritul de finețe vede totdeauna — Pascal notează — „tout d'un coup”, dintr-o scăpărare, fulgurant. Eficiența judecății critice este urmarea, în bună parte, a deciziei prompte, spon-

tane, neezitante. Perifrazele, tacticile dilatorii, sînt totdeauna semne de neclaritate a percepției.

În locul examenului exterior și deci inevitabil superficial, prin scheme, concepte și principii, intuiția propune cunoașterea intimă a structurii literare, o lectură atentă din interior, pătrunderea vie și profundă a operei (am citat tot din Pascal), „intrarea în pielea sa”, după formula lui Baudelaire din *L'Art romantique*. Fără această intimitate ne-programată, criticul nu-și poate reprezenta opera, nu-i va reconstitui nici unitatea, nici sensul, nici universul. Cităm intenționat nebergsonieni și necrocieni, tocmai pentru a demonstra vechea recunoaștere a procedeeleor intuitive în critică. Apar și unele imagini, în fond foarte precise: după Sainte-Beuve criticul „pătrunde opera, precum o aromă secretă” (*Portraits contemporains*, III), cu o bună sugestie a ideii de învăluire subtilă, insesizabilă. Intre critic și operă se stabilește o legătură confidențială, un dialog ascuns impins pînă la complicitate, aproape o comuniune.

Despre capacitatea de identificare, participare și coincidență a intuiției cu obiectul său, Bergson a scris pagini celebre. Uneori (destul de rar) el evocă drept argument cazul creației artistice. Mecanismul, bineînțeles al criticii literare, pe una din laturile sale esențiale, i-ar fi dat confirmări și mai strălucite. De altfel, dintre cele mai vechi, unele de-a dreptul clasice. Opera trebuie pătrunsă și simțită atît de bine „încît să-ți pară că este chiar a ta. Ca să exprimăm bine opera, trebuie să asimilăm; iată fără îndoială unul din acele adevăruri banale, repetate de mii de ori, care trebuie încă repetate. Dacă disprețuiești sfatul meu, căutați un alt secret”. Baudelaire are dreptate: critică autentică fără substituiri, transpunere, relație de *alter ego*, cu opera, chiar dacă intermitentă, nu există. „Ah! smîntitul care crezi că eu nu sînt tu!” „O Jocelyn! Jocelyn! sufletul tău este al meu!”. Aceste exclamații, frecvente în perioada romantică (nu numai la Hugo sau la Renan, de unde am citat), exprimă adevăruri sufletesti, din care viitoarea estetică a *Einfühlung*-ului va profita. Cu atît mai mult Thibaudet, în prelungirea lui Bergson, va vorbi cu mari insistențe de coincidența criticului cu elanul creator al autorului. *Physiologie de la critique* este impregnată de bergsonism de sus și pînă jos. Vom regăsi același limbaj la Charles Du Bos și la comentatorul său Georges Poulet.

Dacă există posibilitatea unei maxime apropieri de textul literar, numai intuiția, definită în termenii de mai sus, este în măsură s-o realizeze. Posesiunea concretă a operei constituie o condiție de bază a criticii nu numai tradiționale dar și structurale. Intuiția percepe principiul de unitate al lucrării, construcția ca totalitate. Ea se ridică de la detaliu la viziunea de ansamblu, verificată prin reîntoarcere la text, mișcare circulară pe care Leo Spitzer o împrumută de la Schleiermacher. Interdependența fragment-organism, tot-parte, reciproc implicate, găsește în intuiție un instrument fin și adecvat de percepție. Ea vede dintr-o ochire segmentul și cercul, elementul în totalitate și ca totalitate. Vocația sa, eminemant sintetică, o face deosebit de aptă definițiilor globale, viziunilor de ansamblu, diagnosticului integral al operei. Din pulberea amănuntelor intuiția extrage o rezultantă concludentă, profund semnificativă. Intilnim în multe studii „critice” haos, divagație, o penibilă bihibilă în căutarea disperată a unui fir conducător ca rezultat necesar al unei percepții de bază. Cînd aceasta lipsește, să fim siguri că intuiția n-a vizitat încă pe „critic”.

Întreagă această auscultare și posesiune spirituală a operei, comparabilă cu instinctul artistic, își dovedește marea sa eficiență critică și altfel. Intuiția atinge cu rapiditate, și de cele mai multe ori cu precizie, atît esența cît și individualitatea textului. Perspicacitatea sa surprinde sensul, intenția, specificul operei literare; identifică și precizează „ideea” sa centrală, nervul întregului sistem, fără clarificarea căruia nu este posibilă nici o definiție sau caracterizare critică. Prin coincidența intuiției cu ceea ce obiectul artistic are „unic și în consecință inexprimabil” (iată deci că și Bergson ajunge la noțiunea „inefabilului”, în *Introduction à la methaphysique*, 1903), o critică „din interior” a poeziei devine nu numai perfect posibilă, dar și singura pe o latură indicată. Intuiția străbate dincolo de conceptele și simbolurile generale ale limbii spre particularitățile specifice și nuanțele cele mai fine ale țesăturii interne, într-o zonă de mare permeabilitate și osmoză, unde textul se deschide subit criticu-

lui și criticul se dăruiește textului. Ceea ce un critic modern deloc bergsonian ca Northrop Frye denumea, în *Anatomy of criticism* (1957), momentul „epifoniei” nu este altceva.

Nu se poate omite faptul că și această aspirație corespunde unui program mai vechi. Cel puțin de la Sainte-Beuve înainte, ambiția criticului adevărat a fost totdeauna aceea de a pătrunde în „spiritul” scriitorului, în centrul „operei”, pentru a-i identifica „esența individuală și incomparabilă”, „originalitatea”. Fără adevărate și intimite nu poate exista pentru critic nici un fel de *sui generis*, ci numai definiții și cadre generale, abstracte. Ca să descopere, el trebuie mai întîi să se „ascundă” în operă, să se piardă în ea, să se cupleze cu ea pe o anume durată. Numai în acest mod revelația, viziunea originală a operei devine cu putință. E. Lovinescu a formulat cu claritate același punct de vedere: „pe calea intuiției și a sensibilității estetice... criticul se poate scobori la principiul esențial al unei opere de artă”. El pornește de la „impresia unică esențială” (*Istoria literaturii române contemporane*, II). Iar unii cred că esența operei, substanța sa lirică, nu poate fi surprinsă decît prin intuiție, cu excluderea oricăror alte operații. Este poziția extremă a lui Eugen Ionescu, din *Nu și a unor iraționaliști*, care-și fac din intuiția literară o noțiune cvasi-mistică, neintelectualizată. Realitatea, cum vom vedea, este în bună parte alta.

Înțeală și reformulată în spiritul criticii moderne, intuiția prezintă și alte puncte de atracție. A coincide cu opera, a face corp comun cu ea, înseamnă a fi, potențial vorbind, plin de posibilitățile și disponibilitățile sale, a o urma în toate sensurile și semnificațiile latente. Cu alte cuvinte, intuiția face polivalența operei cu adevărat necesară, ea constituie un nou izvor de „polisemie”. Pătrunderea în centrul radiant al operei deschide posibilitatea de a-i intui toate virtualitățile. „Critica nouă” a descris foarte bine procedeul, dar nu și mecanismul său propulsor. Or, contribuția intuiției ni se pare, și în această direcție, din cele mai importante, uneori chiar hotărîtoare. Cît privește stimularea și îndreptățirea valorificării, ea nu devine cu adevărat posibilă, legitimă, decît în cunoștință de cauză, în măsura pătrunderii efective a operei, a parcurgerii atente prin con-simțire a galeriilor sale subterane. Ce judecată critică validă poate fi aceea dată printr-o simplă privire exterioară, sau numai prin raportare la un cod de norme și prejudecăți estetice?

Și cu toate acestea, o critică exclusiv intuiționistă nu este nici posibilă, nici de dorit. Unele dificultăți sînt structurale, altele de conjunctură practică. Mai întîi, intuiția reprezintă un moment rar, evanescent și pe neprevizibil nu se poate niciodată miza. A reduce critica la o serie de stări întîmplătoare, în pur hazard, înseamnă a o anula, sau a ne face despre ea o reprezentare cu totul mistică, ceva între revelație și oracol. A avea intuiții, vorbind în termeni bergsonieni, nu este altceva decît „a gîndi în durată” sub categoria devenirii. Dar în acest mod instabilitatea judecăților critice n-ar putea fi decît extremă... De fapt, întrucît intuiția este durată, integrată în durată, ea nu s-ar cristaliza niciodată.

De aici decurge, în bună parte, și dificultatea demonstrării intuiției, a spiritului de finețe, adevăr de care Pascal era perfect conștient. Mobilitatea poate fi numai sugerată, refăcută într-un plan indirect. Orice secvență echivalentă în planul discursiv al criticii literare cu o parafrază reprezintă o „trădare”, o ratare. Particularul extrem, ca obiect de intuiție, de altfel, nici nu este comunicabil. O cauză profundă a semnificațiilor multiple ale operei literare stă tocmai în această inevitabilă disparitate între intuiție și simbolurile sale verbale. Să admitem totuși că echivalentul său conceptual ar fi posibil, că intuiția s-ar instala în concept, ceea ce este de ordinul imposibilității manifeste. Dacă identificarea perfectă dintre critic și operă s-ar realiza, atunci acest accident ar echivala cu însăși moartea criticii. Criticul abandonat total operei s-ar anula ca personalitate distinctă. Reacția sa s-ar transforma într-o simplă trăire internă, desigur profundă, absolută, însă cu desăvîrșire incomunicabilă. Intuiția ar aresta pe critic în propria sa identitate cu sine însuși, tîndu-și toate posibilitățile de exteriorizare.

Deși această poziție are sprijinitori iluștri, trebuie reacționat cu tărie împotriva înțelegerii intuiției critice ca formă de „abandonare” și „uitare” desăvîrșită în operă. Oricît ar afirma De Sanctis (*Saggi critici*, I) că „la critica e oblio

(Continuare în pag. a 8-a)

Adrian Marino

Îmbinând într-o sinteză originală elementele ale realității și dându-le o nouă viață în planul ficțiunii, creația artistică de orice fel este un fel de prelungire, foarte prețioasă, a universului existent. Cu fiecare creație autentică viața dobândește semnificații noi, privirea creatorului sondând necunoscutul, pașii lui mergând în direcția posibilului, dincolo de orizont. Așadar, o dată cu Hamlet, cu Eugénie Grandet sau cu Jean-

progresele imense ale științelor și tehnicii, problema modelării omului modern rămâne una din cele mai complicate, căci cu fiecare individ omenirea începe de la capăt. Rolul formativ al literaturii a fost remarcat de mult, pedagogii lansând formula „*literae humaniores*”, adică: literatura aptă să facă pe oameni „mai oameni”. Idealul uman propus de Goethe și preluat de Schiller era „*die schöne Seele*”, omul cu suflet armonios, echilibrat în toate,

o sinteză; o latură cheamă pe cealaltă pentru a colabura la făurirea unei personalități polifonice.

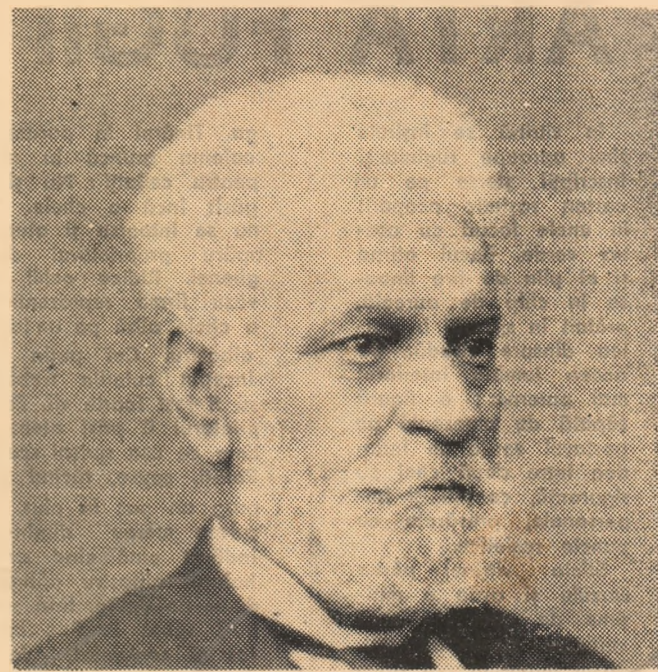
După cum Venus din Milo, Gioconda și simfoniile lui Mozart aparțin tezaurului cultural de astăzi și din viitor, operele literare autentice nu au vîrstă, fiind mereu actuale. Nu putem ignora nici literatura nici arta clasică, dacă înțelegem să avem o cultură completă. Literatura are avantajul de a ne putea însoți pretu-

un plus de umanitate. La o anumită vîrstă încep să intereseze biografiile și scrierile memorialistice; în ultima vreme numărul tipăriturilor de felul acestora a sporit. Asemenea cărți, cu mesaj discret, vorbesc prin exemple vii. E bine să remarcăm că unii autori caută cu ardoare un răspuns la problemele ce-i preocupă și scriu nu din plăcerea de a scrie, ci pentru că au ceva de spus. De aici, imagini și formule rezumative ferice, ca în scrisorile lui Van Gogh sau în memoriile lui N. Iorga.

Desigur, funcția modelatoare a literaturii și artei se exercită în chipuri diferite. Importantă nu e cantitatea de cărți citite, după cum nici numărul vizitelor la muzee, nici frecventarea spectacolelor nu exprimă coeficientul de cultură. Unii editori străini scot colecții ca „O sută de opere pe care trebuie să le citim”. În realitate, interesul pentru literatură nu se poate nota în cifre. De prim ordin este formarea gustului pentru frumos și însușirea criteriilor de apreciere a artei. Contactul inteligent cu creația literară și artistică duce la rafinarea virtuților sufletești. Există o lectură-odihnă, o lectură-amuzament și o lectură-pasiune. Cărțile serioase reclamă uneori un efort de înțelegere. Teatrul poate fi înțeles ca divertisment, dar și ca înaltă școală a vieții. Muzica simfonică și pictura au un limbaj ce presupune familiarizarea cu noțiunile fundamentale de compoziție, perspectivă, armonie, stil. În esență, posibilitatea literaturii și artei de a modela sufletul omului contemporan ține de calitatea creației dar și de receptivitatea factorului uman. Subliniind că civilizația e tentativă de a explica omul, de a-l cunoaște și a-l forma, creația se alătură celorlalți factori în această acțiune complexă.

Const. Ciopraga

ISTORIE LITERARĂ ÎN IMAGINI



Ultima fotografie a poetului George Sion, autor, între altele, al cunoscutelor stihuri:

Mult e dulce și frumoasă
Limba ce-o vorbim,
Altă limbă-armonioasă
Ca ea nu găsim.

O însemnare a poetului precizează că această fotografie, oferită Matildei Cugler-Poni, a fost făcută „în al 60-lea an al vieții mele — noiembrie 1881”.

(Colecția prof. Margareta Poni)

fragmentarium

IDEI DESPRE UMANISMUL ARTEI

Cristophe capacitatea de investigare a sufletului omenesc a cîștigat dimensiuni noi. Limbajul inefabil al Simfoniei destinului de Beethoven oferă perspective de autocunoaștere pe care limbajul articular nu le posedă. Marea artă înfăptuiește miracole; în fulgerarea unei clipe, o frază lirică e în stare să configureze un univers iluzoriu care ne înalță pînă la sublim. Iată de ce geniul inimii trebuie pus pe același plan cu incandescentele spirite.

Cum umanismul implică valorificarea tuturor disponibilităților psihice, etice și spirituale pentru realizarea individului în vederea destinului său social, — formarea omului rămîne mereu un scop primordial. Cu toate

în care scop se recomandă asimilarea literaturii celor vechi. Era vorba însă de modelarea personalităților izolate, refractare normelor generale.

Referindu-ne la omul societății noastre socialiste, se înțelege că literatura și arta contribuie la clarificarea orizontului său, cultivându-i bucuria de a trăi, de a fi util celor din jur, de a se simți om. Pentru el se tipăresc în tiraje enorme capodoperele literaturii naționale și universale; îi stau la îndemînă muzeele, teatrele, splendorile de marmură și bronz din piețele publice, îi încintă ochiul geometria arhitectonică a marilor ansambluri. Acțiunea acestora asupra omului contemporan trebuie văzută ca

tindeni. Eminescu, Arghezi, Sadoveanu se întîlnesc în rafturi cu Baudelaire, Tolstoi și Albert Camus. Unii preferă operele care conțin fapte de viață, alții cărțile care vehiculează idei. Nici vorbă că operele de aspect ermetic, incomunicabile, cele care eșuează într-un subiectivism nebulos, pîndite mari neliniști, nu sînt revelatoare. Asemenea opere, scrise mai mult pentru critici și inițiați, rămîn simple experimente, departe de apele mari ale interesului general. În Franța, laureații premiului Goncourt, Jacques Borel, a dat de curînd semnalul împotriva literaturii absurduului, învinuind-o de dezumanizare. Niciodată oamenii nu vor înceta să prețuiască ceea ce adaugă experienței de pînă acum

INTUIȚIA ESTETICĂ

(Urmare din pag. a 7-a)

dell'anima nella poesia”, identificarea nu este nici totală și nici nu trebuie să devină totală. Absorbirea constituie un caz-limită, de esență contemplativă, extatică. Critica sa apropie cit mai mult posibil de operă. Se atașează ei. O frecvență ca asiduitate, adesea pînă la indiscreție și inoportunitate. Dar o minimă distanță și detașare criticul păstrează de reflexie și refracție, nu de substituție. Momentului pur intuitiv îi urmează prin alternanță luciditatea, raționalitatea, conceptualizarea. În caz contrar, dialogul critic nu s-ar putea constitui. Din toate aceste motive, chiar și cea mai fină aprehensiune intuitivă rămîne aproximativă, nu integrală, ci undeva la limita confuziei de planuri și a disocierii. De aici, încă o dată, lectura etern „deschisă” a criticii, recunoașterea structurii multidimensionale a operei literare.

Datorită eforturilor susținute ale lui George Ivașcu, care își orientează tot mai ferm cercetările din ultima vreme în această direcție, critica și istoriografia noastră literară s-a îmbogățit recent cu un nou și foarte prețios instrument de lucru: primul volum, dintr-o serie de trei, a unei vaste antologii de teorie și critică literară românească. Culegera recentă, superioară antologiei Reflector peste timp (1964), îl pune din nou pe autor în legătură cu publicațiile aceleiași epoci, din care își extrage cele mai multe texte cuprinse în volum. Antologia aceasta, precedată de un temeinic studiu introductiv în care sînt indicate principalele linii de dezvoltare a teoriei și criticii literare românești de la 1812 la 1866, este chemată să acopere un mare gol în istoriografia noastră literară prin abordarea unui domeniu insuficient cercetat: ideologia literară românească, formarea și evoluția ei de-a lungul unei jumătăți de secol de pionierat. Am sugera la volumul al III-lea o Addenda în care să fie antologate textele cuprinzînd idei și observații critice dinaintea de 1812. Studiul lui D. Popovici, folosit de autorul recentei antologii, Primele manifestări de teorie literară în cultura română, Studii critice, 1943, este convingător în acest sens.



Este surprinzător și dureros să constatăm că nu avem încă, după cel puțin 130 ani de la începuturile cristalizării spiritului critic în cultura românească, o istorie a criticii românești, de la origini pînă în prezent, cu toate încercările, pline de merite, ale lui Ibrăileanu, D. Popovici și Al. Dima. Și nu știm în ce măsură ne-ar putea oferi o consolare faptul că nu avem încă o istorie a literaturii române de la origini pînă astăzi pe care s-o putem considera o creație a epocii noastre. Cum ne-am pierdut de mult speranța, socotind după ritmul inexplicabil de lent în potida numărului mare de cercetători angajați în astfel de lucrări, de a putea folosi în curînd mult așteptatul tratat academic de Istorie a literaturii române (primul volum, așteptat ani îndelungași, a apărut în 1964) și după repetatele dezamăgiri provocate de mereu improprietățile și tot de altele ori desmișchările de fapte promisiuni de rețipărire a Istoriei literaturii române de la origini pînă în prezent de G. Călinescu, am reținut cu interes două declarații în presă cu privire la elaborarea unor vaste sinteze istorice asupra literaturii române. Este vorba de Istoria literaturii române, anunțată de I. Negoițescu și o Istorie a literaturii române, în curs de editare, anunțată de George Ivașcu, din care am putut citi chiar unele capitole. Pe cînd, așadar, și o Istorie a criticii românești?

Pentru multă lume, și trebuie să precizăm că nu ne gîndim numai la publicul larg, ci și la unii specialiști (profesorii de limba și literatura română nu formează oare categoria cea mai largă a acestora?), critica românească

O ANTOLOGIE DE GEORGE IVAȘCU*

începe cu studiul lui Maiorescu, O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867. Ce rezultate a dat, însă, înainte de acest an, gîndirea românească în teoria și critica literară? Tocmai această întrebare vine s-o lămurească lucrarea lui George Ivașcu care argumentează, pe bază de texte, că activitatea critică la români începe cu jumătate de secol mai înainte de publicarea studiului lui Maiorescu. Pentru a-și putea sprijini această afirmație, autorul cercetează alți factorii interni, cit și pe cei de ordin extern, mișcarea ideilor literare ale timpului, conținutul convingător condițiile în care se ivește spiritul critic literar la români.

La începuturile ei, critica a fost, la noi, mai ales culturală, legată de problemele esențiale care se puneau societății românești, între care afirmarea unității naționale, prin desăvîrșirea limbii literare, era esențială. Această fază, dominată de ideologia iluministă, comentată într-un cadru foarte larg în studiul introductiv, este considerată „acritică”. Autorul constată, cu deplină îndreptățire, adăugînd noi argumente cercetărilor mai vechi, că: „Limba a reprezentat cea dintîi problemă pe ordinea de zi a programului ideologic iluminist, preocuparea esențială a tuturor oamenilor noștri de cultură interesai — din motive ideologice și patriotice — la „regenerarea națională”.

cronica literară

Cu mult înainte de altfel, cărturarii români se loviseră de „neajungerea limbii” și încercaseră să escaladeze, în scrisul lor arhaic, chinuți și de o frumusețe pe care numai gustul rafinat al modernului o poate pune în valoare, enormele dificultăți pe care le ridica.

Treptat, treptat, o dată cu înaintarea către mijlocul secolului și, mai ales, în a doua lui jumătate, încep să se precizeze mai exact funcțiile literaturii și, o dată cu aceasta, critica să depășească faza ei culturală. George Ivașcu analizează cu grijă aceste căi noi, desăcînd din mesianismul romantic (Heliade) și din ideologia patruzeci-optistă liniile care vor duce la critica lui Gherea, care va pune în discuție, pe alte baze, funcția socială și morală a literaturii (evidențiate mai înainte de Cezar Bolliac și C. A. Rosetti) pe de o parte și liniile care, pornind din estetica hegeliană, vor rodi în Principiile critice ale lui Radu Ionescu și în critica lui Maiorescu, pe de altă parte. Semnul sub care se întîlnesc toate aceste tendințe, în aparență atât de diverse, opuse chiar, este spiritul dogmatic și ne reține, în acest sens, prin justetea ei, afirmația: „Dogmatismul esteticilor clasiciste se prelungește astfel, prin idealismul estetic hegelian, pînă după 1861 și pînă la Maiorescu”. În această fază culturală și dogmatică, apare firească, după cum sintem preveniți în conti-

nuare, respingerea „impresiei” și îngrădirea, cel puțin teoretic, a oricărei „atitudinii subiective” în comentariul critic.

Anula total această „despersonalizare” (care este altceva decît imperativul etic al nepărtinirii) manifestarea personalității creatoare a criticului? Pentru început așa s-ar părea că stau lucrurile: „O critică malițioasă, de pură afirmare a personalității criticului și de exprimare dură a adevărului, nu intra în vederile lui Heliade”, sîntem avizați de autor, în faza din dezvoltarea criticii dominată de principiul, impus de necesitatea întemeierii unei literaturi în limba națională, că „e mai lesne a critica și anevole a face”. Ar putea fi citate, chiar în cazul lui Heliade, suficiente comentarii malițioase și de manifestare zgomotoasă a personalității care contravin, în practică, acestei poziții teoretice. Autorul antologiei nu depășește însă, decît arareori, sfera preocupărilor teoretice. Mai tîrziu, în a doua jumătate a secolului, aceste cazuri de „pură afirmare a personalității” se înmulțesc. Nu vom cita decît un singur exemplu, oferit chiar de această antologie, însemnările foarte acide ale lui G. Sion din Pleiada poezilor români (1861), printre primele sinteze istorice asupra literaturii române.

În general, însă, critica, chiar cînd atinge, ca în cazul lui Radu Ionescu, „un nivel teoretic de-a dreptul tulburător”, sau cînd dovedește, ca în cazul lui Hasdeu „o mare suplețe dialectică” și pătrunzătoare intuiții, nu se aventurează decît rar dincolo de confruntarea operei literare cu anumite reguli estetice și cu unii factori extraliterari. Încercările de a deschide drum în critica noastră, cite sînt pînă la 1866, impresiei, vibrației subiective, intrate deja, prin Sainte-Beuve, în „conceptul european de critică literară” n-ar merita oare efortul unei cercetări speciale? Propunîndu-și să urmărească evoluția preocupărilor teoretice, nu și critica aplicată, George Ivașcu nu cuprinde în excelența sa antologie și acest aspect.

Ingenios alcătuită (ne referim și la ideea fericită de a extrage o serie de aforisme critice și de a le prezenta separat), ușor de consultat (Editura didactică și pedagogică merită toate felicitările pentru finuta grafică aleasă a acestei cărți), cuprinzînd un material bogat de texte critice, mai mult de jumătate dintre ele fiind culese direct din publicațiile timpului și restituite unei circulații largite, cu un studiu introductiv care reușește prin comprehensivitate, să redea textele comentate „conștiinței noastre contemporane” această lucrare a lui George Ivașcu este o adevărată panoramă a ideilor și teoriilor literare din cultura românească a unei epoci cruciale pentru destinul ei și, prin aceasta, un instrument de lucru indispensabil pentru istoriografia noastră literară.

* „Din istoria teoriei și a criticii literare românești”.

Una din consecințele progresului actual al științei și ștergerea granițelor clasice între disciplinele tradiționale, unirea, până la confundare, a fronturilor de cercetare, care până acum erau separate. Astfel, asistăm, în domeniul biologiei, la confluența din ce în ce mai intimă și mai neevitabilă dintre anatomie și chimie. Putem spune că anatomia a trecut pe rând, în dezvoltarea ei, de la studiul macroscopic al organismelor, la acela al microscopiei optice, la ultra-microscopie, la microscopia electronică, la analiza structurală prin difracția razelor X, până la încercările actuale de reconstituire structurală spațială a edificiilor moleculare complexe biologice, la ceea ce am putea numi anatomia moleculelor. În modul acesta, sînt studiate astăzi nu numai formele normale ci și diversele alterații provocate de boli; astfel că putem vorbi acum și de o anatomie patologică moleculară care, deși abia la începuturile ei, își dovedește deosebita ei importanță.

Una din cele mai importante contribuții ale acestei noi direcții de studiu la progresul viitor al medicinei e, după părerea mea, lămurirea mult discutată probleme a transformării unor celule normale ale unui organism în celule canceroase, problema așa numitei malignizări celulare.

Se știe bine că celulele care constituie tumorile canceroase nu vin din afara organismului, decît doar în mod excepțional, în cazul unor transplantări voite, experimentale, sau al unor accidente excepționale. Celulele canceroase își au originea în transformarea unei sau unor celule normale, care la un moment dat își schimbă modul de viață, întrerup relațiile normale cu celelalte celule ale organismului, încep să se înmulțească fără oprire, să producă substanțe toxice, se comportă ca niște paraziți nesățioși, care aduc moartea organismului. Această transformare răufăcătoare e numită în limbajul științific malignă, iar în cel curent, cancerizare.

În ce constă și care e cauza acestei dezorganizări funcționale? Evident că un răspuns clar la asemenea întrebare ar avea o importanță capitală pentru medicină.

De aceea cred că cercetările recente ale geneticii, care studiază tocmai dezvoltarea celulelor și organismelor și care au reușit să aducă un început de lămurire în cunoașterea anatomiei biochimice celulare și a unor caractere fundamentale ale materiei vii, ne pot aduce și unele date prețioase pentru începutul înțelegerii procesului malignizării.

Un mare progres în studiul cancerului e datorit, fără îndoială, reușitei provocării unor cancere experimentale. A putut fi dovedită acțiunea cancerigenă a unor radiații, cum sînt razele X, a substanțelor radioactive, a unor anumite substanțe chimice sau ologice. S-a văzut astfel că în producerea cancerului nu intervine o singură cauză, un singur factor biologic, ci o multiplicitate de factori. Ei s-au dovedit activi nu numai în cercetările experimentale ci și în diferite condiții naturale, care explică apariția unora din cancerele umane bine cunoscute. Problema care rămîne încă nerezolvată e aceea de a explica în ce fel aceste așa de diverse cauze pot ajunge la un efect similar, malignizarea unor celule normale?

Se știe că organismele își au originea în o celulă pe care o numim, în general, ou, care asimilează diverse elemente din mediul înconjurător, le construiește în edificii sau vitale, care crește astfel pînă ce celula se divide în două și prin același proces se continuă multiplicarea celulară, creșterea noului organism pluricelular. Cea mai plauzibilă

explicație actuală a acestei automultiplicări e concepția existenței unor șabloane, pe care vin să se agregheze elementele noi, ca plumbul topit turnat în formele literelor în linoție. Orice celulă vie e o mașină de multiplicare a formelor vii și de acuratețea tiparelor atîrnă și acuratețea noilor structuri. Oul e, deci, imprimăria cu numeroase linoție în care se toarnă formele viitorului organism. Ne putem închipui ce infinit de complexă trebuie să fie această structură, a des minusculă, care e oul.

În copilărie, ascultam, între altele, o poveste în care un zmeu putea transforma, ca prin farmec, un castel întreg într-o simplă nucă și pe care o arunca cînd voia, ca din ea să se reconstituie întreaga clădire. E vorba, desigur, de o fantezie grațioasă a artistului popular, dar ca și în multe alte imagini anticipative folclorice sau cărturărești ale trecutului, simțim că o intuiție sigură datorită unui minunat simț de observație a naturii și îmbrăcată în metafore și gânduri fantastice.

Dar dacă pornim de la această comparație, cum am putea explica, în mod științific, modul în care e inclus castelul, viitorul organism, în nucă, sau, în cazul nostru, oul? Iată problema în care genetica modernă ne aduce contribuții extrem de prețioase.

Se pare că elementul structural esențial, care conține planul întregii clădiri viitoare, e nucleul oului. Dacă simultan și protoplasma conține elemente similare de plan, rămîne de precizat în viitor.

Putem cunoaște mai bine nucleul pentru că în el se pot evidenția anumite formațiuni liniare, care au fost numite cromosomi. Numărul, forma, structura cromosomilor ca și modul lor de împărțire între celulele fiice în cursul diviziunii celulare a cromosomilor, au putut fi urmărite de genețisti moderni. S-a dovedit că numeroase caractere ale viitorului organism, culoarea florilor, a părului, forma aripilor, diverse particularități de forme și funcții ale organismelor, își au o corespondență codificată în anumite puncte ale cromosomilor, în așa numitele gene cromosomice. Prin experiențe extrem de numeroase și de minuțioase s-a putut stabili la mușca de oțet *Drosophila*, care constituie una din cele mai utile specii pentru studiul geneticii, o adevărată hartă de distribuție în cromosomi a foarte numeroase caractere morfologice ale insectei adulte.

Desigur că toate aceste semne de cod, care sînt genele, aceste potențialități latente trebuie să aibă un substrat chimic. Sintem astăzi departe de concepția naivă a unui homunculus închis în capul spermatozoidului, gata format și care așteaptă numai să crească.

Cea mai plastică, deși desigur aproximativă, comparație mi se pare aceea cu încărcătura unui cartuș de artificii. Anumite substanțe chimice, așezate în anumite ordine, în anumite compartimente, se aprind pe rînd sau simultan și aruncă pe cer stele, arcuți, jerbe, culori și forme complexe, care se găsesc în cartuș sub forma unor pulberi amorfice. Cromosomii sînt adevărate cartușe chimice complexe care conțin distribuții de substanțe menite să intre în reacții chimice, la anumite momente și să dea naștere la sintezele de material ale creșterii și diferențierii mecanice a diferitelor celule fiice. Cercetările recente, incununate cu o serie de premii Nobel, au arătat că tot codul care incită această evoluție viitoare e înscris print-un tip de structură relativ simplă, dar care lasă posibilitatea unui infinit număr de variații, aceea a așa numiților acizi ribo sau dezoxiribonucleici. Posibilitatea varierii e dată de existența a 4 structuri elementare care se pot succede în con-

stituția acidului nucleic, în ordinea cea mai variată. Înscrisul parcă o infinitate de cuvinte, compuse însă numai în patru litere. Alfabeta codului fundamental al cromosomilor nu are astfel decît patru semne. Cuvintele magice ale morfogenezei, codul genetic se înscrie în continuare în filamentul de cromosomi ca și codul alfabetului Morse pe banda telegrafică sau, după comparația mai puțin potrivită, dar plastică, ca mărgelele pe o ață. Orice eroare de înscriere, orice greșeală de tipar sau de codare în nucleul oului va fi cauza unei viitoare anomalii de dezvoltare, a unei anumite boli ereditare sau chiar cîștigată, dacă lezarea literelor codului e ulterioară nașterii, așa cum se întâmplă cu bolile provocate prin razele atomice.

Strîns legată de problema malignizării e aceea a modalității de diferențiere a celulelor, care duce la constituția diferitelor țesuturi și organe, cu forme și funcții diferite, mult deosebite de oul original.

tor, se propun acum două explicații, fiecare sprijinită pe anumite date experimentale.

Spațiul limitat al acestui articol nu ne permite să intrăm în detalii. Mă voi mărgini doar la o expunere simplă, principială.

Prima ipoteză, a lui Monod și Jacob, care au studiat condițiile apariției fermentilor ce metabolizează lactoza la microbul *Esherichia Coli*, admite că în genomul cromosomilor, pe lângă indicațiile de cod, care comandă sinteza în protoplasmă a unor anumite substanțe (așa-numiții organizatori), mai există alături și altele care comandă apariția unor represori, capabili să inhibe activitatea organizatorilor. Acești represori joacă rolul gesturilor dirijorului orchestrei care indică fiecărei gene cînd și cit timp trebuie să intre în acțiune.

Cea de a doua ipoteză, sprijinită pe unele experiențe recente ale lui Gurdon, admite că, în principiu, genele rămîn în repaos și numai în anumite mo-

roșii din singele păsărilor, nucleii monocitelor sau ai celulelor nervoase, pierd capacitatea de a mai sintetiza material cromosomic nou, adică acidul dezoxiribonucleic (ADN) și nu se mai pot multiplica.

Gurdon ca și Harris au reușit ca, prin introducerea unor asemenea nucleii în protoplasma unui oul de nucleat (Gurdon) sau în aceea a celulelor unei anumite forme de tumori, numită Hela, să le redea capacitatea de a sintetiza ADN pe care, în evoluția lor naturală, nu o mai puteau exercita și părea că fusese definitiv pierdută.

Așadar, în anumite medii protoplasmatic, adică în prezența unor anumite enzime, sintetizate într-un anumit stadiu al activității genomului lor nuclear, nucleii diferențiați aparent, își recapătă o parte sau toate capacitățile inițiale.

Dar dacă condițiile enzimatice protoplasmatic sau anumite acțiuni exercitate numai asupra unor anumite gene nucleare le reactivează numai pe acestea, ne

dar e evident că un asemenea studiu nu poate fi făcut asupra oamenilor și aceasta împiedică eventuala lor descoperire. Cum am putea explica, în concepția noastră, rolul cancerigen al virusurilor?

Acțiunea patogenă a virusurilor pare să se poată exercita în trei modalități diferite:

1) *Tipul virusurilor bacteriofage*. Bacteriofajul pătrunde în microb. Genomul lui sintetic e mai activ decît acel al microbului. El intră în acțiune și produce sinteza de material virotic. Microbul nu mai crește, se dezagregă, liberînd particulele virotice nou formate.

2) *Tipul lizogenic*. Unele virusuri pătrund în microb, se încorporează însă în genomul lui, unde rămîn inactive ca și genele reprimate. Microbul continuă să trăiască și să se multiplice. La un moment dat, sub influența unor anumite cauze, expunerea la razele ultraviolete, de exemplu, se produce reactivarea genomului virotic, care intră în acțiune.

CANCERIZAREA ÎN LUMINA GENETICII MODERNE

- DE LA STUDIUL MACROSCOPIC LA ANATOMIA MOLECULELOR
- GENETICA ȘI CARACTERELE FUNDAMENTALE ALE MATERIEI VIE
- CELE PATRU SEMNE ALE CODULUI FUNDAMENTAL AL CROMOSOMILOR
- CELULA VIE — O MAȘINĂ DE MULTIPLICARE A FORMELOR VIE
- MALIGNIZAREA — DEZORGANIZARE A SIMFONIEI VITALE

Creșterea organismului înseamnă două procese strîns înrudite: reproducerea similară, diferențierea formelor și funcțiilor noi. Primele celule care rezultă din divizia unui ou sînt în totul similare și în anumite condiții experimentale sau fiziologice, chiar la om, pot da naștere la doi indivizi, așa numiții gemeni univitelini.

Dar în diviziunile ulterioare apar curînd deosebiri din ce în ce mai mari. Celulele diferențiate par să-și piardă o serie din capacitățile originare, dar cîștigă, în schimb, altele noi. Diferențierea înseamnă și sărăcire și îmbogățire cu noi calități.

Cercetările recente arată însă că această sărăcire e numai aparentă. Nucleele tuturor celulelor, oricît de diferite ca formă și activitate, își păstrează de fapt întreg bagajul de cromosomi, întreg codul genetic, rămîne un nucleu complet de ou potențial.

Dar dacă genomul nu se pierde în diferențiere, de ce nu se manifestă decît în anume momente? Am putea compara un asemenea genom cu o orchestră. Muzicanții rămîn tot timpul și toți pe scenă, dar intervin cu cîntul lor numai în anumite momente, conform cifrului înscris în o partitură. Dar partitura ciclului vital se desfășoară automat, fără dirijor, ca o bandă de magnetofon.

În celula vie, automatismul fenomenelor chimice, controlul lor, dirijarea intrării sau ieșirii din acțiune a diferitelor gene, e exercitat prin anume enzime, sintetizate, conform codului din nucleu, în protoplasmă și care, la rîndul lor, pătrund în nucleu și influențează regulator acțiunea genelor. Se constituie astfel un adevărat mecanism circular, caracteristic automatice cibernetic biologice, care a devenit azi o sursă prețioasă de inspirație pentru automatizarea tehnică, pentru așa numita știință a bionicii.

Pentru explicarea acestui mecanism automat regula-

mente, anumiți factori stimulanți le pun în acțiune.

E probabil că ambele ipoteze corespund adevărului. De fapt, dirijorul orchestrei, prin gesturile lui, indică și intrări și tăceri ale instrumentelor. Tot ce putem conchide e că dezvoltarea normală a sintezelor atîrnă de jocul automat al acestor represori și stimulări, exercitate prin enzime a căror natură abia începem să o cunoaștem. Orice tulburare a acestui joc va duce la diferențieri anormale, patologice.

În acest fel ne putem explica, cred, și cancerizarea. Ea trebuie să rezide în o alterare de anumit fel a codului genetic cromosomic și a factorilor ei regulatori.

Am spus deja că toate celulele organismului poartă în nucleii lor întregul cod al dezvoltării, că pot fi considerate ca adevărate ouă potențiale. Pînă de curînd, singura dovadă era de ordin morfologic: prezența aceluiași cromosomi, cu aceeași structură în toate detaliile ei, în toate celulele, cit de diferențiate ca aspect și funcție din întregul organism. Experiențele făcute în acești ultimi ani la Oxford, de cercetătorii englezi Gurdon și Harris, vin să ne aducă dovezi noi biologice și biochimice. Gurdon a reușit să scoată, cu o pipetă fină, nucleii din celule de epitelii intestinale de la un moroloc de amfibiu *Xenopus laevis* și să-l introducă în protoplasma oului, cu nucleul propriu distrus prin acțiunea razelor ultraviolete, al unei alte varietăți, *Xenopus laevis victorianus*. Asemenea ouă hibride s-au putut dezvolta normal în o mare proporție, dînd broaște adulte masculine și femele.

Nucleul unei celule așa de specializată cum e celula endotelială intestinală, a recepțiat deci toate capacitățile oului, a redevenit susa pentru hemoglobină, țesut muscular, celule nervoase etc.

Se știe, de asemenea, că prin specializare și diferențiere, nucleii unor celule cum sînt nucleii globulelor

putem evident aștepta la o dezorganizare a sintezelor și funcțiilor celulare normale, la retragerea unor sinteze vechi și inoportune, la tulburări funcționale grave, care pot explica, ceea ce numim malignizarea. Anumite asemănări ale celulelor canceroase cu celulele embrionare, puterea de creștere necontrolabilă, capacitatea de viață într-un mediu de oxigen redus sînt tocmai caractere ale primelor începuturi de dezvoltare a organismului. Constatarea lor în celulele canceroase ne atestă reînnoirea la aceste stadii primitive, reactivarea unor gene de mult reduse la inactivitate.

Malignizarea își apare astfel ca o retragere dezarmată a unor vechi potențe, care au avut la vremea lor un rol esențial în dezvoltare. Această ipoteză o găsește formulată și de cancerologul austriac Stiegler și luată în considerație recent și de reputatul histolog francez Policard. Sînt convins că e meritul să aducă contribuții prețioase la rezolvarea problemei patogeniei malignizării.

Celula malignă e o celulă în care s-au trezit, dar în loc și în moment nepotrivit, reminiscențe din primele etape ale dezvoltării. În simfonia vitală, unele instrumente încep să reia „da capo” părți din partitură, pe cînd celelalte își continuă cîntul mai departe. Malignizarea e o disonanță funcțională.

Dacă această ipoteză e justă, ne putem explica multiplicitatea cauzelor care pot provoca malignizarea. Toți factorii cancerigeni lezează, fie direct genomul, anumite gene din cromosomi, fie mecanismul protoplasmatic al reglării intrării acestora în mod armonios în acțiune.

Un caz particular, care trebuie luat în considerare, e acela al cancerelor virotice. Se cunosc astăzi o serie de virusuri care produc la animale, cînd sînt inoculate, dezvoltarea unor cancere. Nu avem încă dovada unui cancer virotic la om,

predomină, ucide și lizează microbul. E vorba deci de un virus care poate trece mult timp din generație în generație, rămînînd latent ca o tară ereditară, dar care va ieși neașteptat la iveală în anumite condiții.

3) Al treilea tip e acela pe care l-aș diferenția eu și l-aș numi *tipul oncogenic*. Virusul cancerigen se încorporează și el în genom și poate rămîne latent ca și cel lizogenic. Anumiți factori, agenți interni sau externi cancerigeni, nu fac decît să-l scoată din starea de represiune, de latență, să-l activeze și prin aceasta, să tulbure biochimia celulei. Dar virusul oncogen nu e suficient de autonom. El nu poate acapara total metabolismul celulei, ci tulbură numai unele din sinteze, reactivează numai unele din genele sintezelor inițiale. Celula malignizată nu se lizează ci crește dezarmat, prezentînd concomitent activități primordiale și activități actuale specializate. Devine o celulă monstruoasă, ruptă de disciplina organismului, cu o creștere invadatoare și ucigătoare.

S-ar putea ca și oamenii să poarte asemenea virusuri latente, cum s-a dovedit la unele animale, spre exemplu, la șoareci.

Potrivit acestui punct de vedere, malignizarea e o dezorganizare a simfoniei vitale, în care anumiți instrumentiști s-au încurcat, în care au intrat eventual, și unii nepricepuți. E poate efectul unui factor tulburător, ca fantezia unui dirijor care transformă în jaz o simfonie de Schubert sau a unui pictor, care revine la o grafică infantilă.

Dar toate aceste cercetări sînt abia la începutul lor. Cercetările viitoare și precizarea fiziopatologiei moleculare a malignizării vor avea, sînt încredințat, o deosebită importanță pentru rezolvarea unora din cele mai mari probleme actuale ale medicinei, prevenirea și vindecarea cancerului.

Acad. Iuliu Niulescu

PREȚUL DE COST — CATEGORIE VALORICĂ

In literatura de cercetare, didactică și de popularizare din țara noastră, despre o sinonimie preț de cost-cheltuieli de producție se vorbește nu de multă vreme, intervențiile rezumându-se în general la formularea ei pe plan teoretic¹. Enunțarea sinonimiei se face fără a explica necesitatea ei, fundamentarea transpunerii în practică a identității preț de cost-cheltuieli de producție, implicațiile profunde pe care desprinderea prețului de cost de cheltuielile de producție le are asupra activității întreprinderilor în special și a economiei naționale în ansamblu. Or, rolul teoriei economice nu constă numai în a enunța în general just anumite noțiuni, ci și în a le argumenta științific, a le dezvălui adevăratul lor conținut. În problema sinonimiei preț de cost-cheltuieli de producție, știința economiei politice trebuie să acționeze cu mai multă vigoare, iar activitatea practică să se bazeze în mai mare măsură pe ceea ce teoria creează mai valoros în acest domeniu.

Înțelegerea justă a sinonimiei preț de cost-cheltuieli de producție este legată, printre altele, de reflectarea corectă a valorii în preț, respectiv de perfecționarea actualului sistem de formare a prețurilor. În acest scop, este necesar să se țină seama de acțiunea legilor obiective ale socialismului în economia noastră națională, de cerințele legii valorii; toate prețurile — pentru mijloace de producție și bunuri de consum — trebuie fundamentate din punct de vedere economic, așezate pe criterii economice, în funcție de cheltuielile sociale de producție.

Reprezentând o parte a cheltuielilor sociale de producție, cheltuielile de producție cuprind munca trecută materializată și o parte a muncii vii. Ele devin o categorie valorică, expresia unei părți din cheltuielile sociale de producție, în condițiile producției de mărfuri. Prețul de cost este de la început o categorie valorică, expresia bănească a unei părți din valoare.

La stabilirea cheltuielilor de producție trebuie să se țină seama, întotdeauna, de costurile reale de producție, de eforturile proprii depuse de fiecare întreprindere pentru reducerea lor. În mod figurativ, se poate afirma că prețul de cost este „umbră” cheltuielilor de producție; atunci când se transformă într-un „procedeu” de tehnică contabilă, el poate alungii configurația de fapt a costurilor de fabricație strict necesare.

Intr-adevăr, în contul preț de cost sînt incluse în prezent atît cheltuielile necesare, cit și o seamă de cheltuieli datorate unei proaste gestiuni, cum sînt de pildă penalizările, rebururile din cauze mai mult sau mai puțin subiective, cheltuieli ce nu au nici o legătură cu desfășurarea normală a producției. Pentru a elimina acest neajuns și a asigura soliditate practică sinonimiei preț de cost-cheltuieli de producție se impune, ca o cerință de bază, respectarea principiului potrivit căruia, în toate ramurile economiei, prețul de cost să reflecte corespunzător cheltuielile reale de producție și nu pe cele contabile. Problema hotărîtoare, de fond, este reducerea continuă a cantumului cheltuielilor de muncă vie și muncă materializată și a căror urmare trebuie să fie reducerea continuă a prețului de cost. Aplicarea acestui principiu va conduce, o dată cu măsurile de reducere a cheltuielilor de producție (materiale și de muncă), la îndepărtarea oricărui element ce separă prețul de cost de sinonimul său — cheltuielile de producție. După părerea noastră se impune eliminarea tuturor „cheltuielilor” care îngroșă mărimea prețului de cost, îl abat în sus, îndepărtîndu-l de cheltuielile de producție. Este vorba de rebururile netehnologice, diferitele penalizări, dobînzile plătite pentru credite, contribuțiile bănești asupra salariilor. Menționăm că prețul de cost nu reunește toate cheltuielile bănești făcute de întreprindere pentru producerea și realizarea producției așa cum se afirmă în unele materiale sau manuale², ci numai pe cele reale. Rebururile netehnologice,

de exemplu, nu sînt cheltuieli, ci pagube aduse economiei. Ele grevează serios asupra activității productive, atîrnă greu în balanța cheltuielilor de producție.

Pentru ca prețul de cost să reflecte într-adevăr cheltuielile de producție este necesar, de asemenea, ca dobînzile plătite pentru credite la restanțe, contribuțiile asupra salariilor să nu fie incluse în prețul de cost.

Raportul preț de cost-cheltuieli de producție este influențat și de modul în care se stabilește venitul net. Se impune ca stabilirea acestuia să se facă pe baza unor criterii științifice, astfel încît și această parte a cheltuielilor sociale de producție să se reflecte în mod corespunzător. Criteriul esențial care ar corespunde cel mai bine actualei etape de dezvoltare a economiei naționale constă — după părerea noastră — în cuprinderea în prețul fiecărui produs a unei cote din venitul net în raport direct proporțional cu fondurile de producție utilizate (fixe și circulante). O asemenea repartizare a venitului net are meritul de a stimula introducerea tehnicii noi, crearea de surse necesare producției lărgite, sporirea producției în ramurile hotărîtoare pentru dinamizarea în continuare a economiei naționale, ridicarea nivelului de trai al populației. De asemenea, la determinarea volumului venitului net, cuprins în prețul fiecărui produs, e nevoie să se țină seama, într-o măsură mai mare, de principiul

PROBLEME ECONOMICE

ECHIVALENȚE ȘI SINONIMII

cointeresării materiale, să se elimine acel gen de „rentabilitate” (care nu mobilizează mai susținut întreprinderile în lupta pentru reducerea cheltuielilor de producție), să se asigure stimulente îndeajuns de corespunzătoare pentru o serie de produse și ramuri — în special din ramurile extractive și intermediare — care au o rentabilitate redusă, printre altele, și din cauza insuficienței reflectării de către prețuri a cheltuielilor sociale de producție.

Desigur că examinarea sinonimiei preț de cost-cheltuieli de producție ridică și o serie de alte probleme. Toate însă trebuie rezolvate în funcție de cerințele concrete, de nevoile reale ale activității materiale. Soluționarea tuturor laturilor și aspectelor sinonimiei la care ne referim în lumina economiei politice marxist-leniniste va fi de natură să ofere practicii instrumente adecvate pentru economisirea muncii vii și a muncii trecute, pentru valorificarea rațională a resurselor materiale și de muncă, creșterea continuă a eficienței producției în toate ramurile și întreprinderile.

dr. Gh. Tomescu

1. Vezi, de pildă: „Producerea bunurilor materiale de care are nevoie societatea (mijloace de producție și obiecte de consum) — scrie Gheorghie Șică — se realizează cu anumite cheltuieli. Acestea poartă denumirea de cheltuieli de producție (sau prețul de cost al producției)...” (Gheorghie Șică, Unele probleme ale reducerii cheltuielilor materiale de producție. În ajutorul propagandiștilor nr. 2 din 1967, pag. 29). Un conținut identic se atribuie prețului de cost — cheltuielilor de producție și în noul manual de economie politică a socialismului, în care nu numai definirea noțiunilor, ci și primul paragraf al temei a VIII-a poartă denumirea „Cheltuieli de producție (prețul de cost)”. Economie politică. Socialismul. Editura Politică, București, 1967, pag. 245.

2. Vezi Economia Politică. Socialismul. Editura Politică, București, 1967, pag. 246. De remarcă faptul că unii economiști (de pildă Gh. Crețoiu, „Cu privire la natura și conținutul prețului de cost al producției socialiste”. Probleme Economice, nr. 5/1960) au relevat, deși inconsecvent, necesitatea eliminării unora din cheltuielile nejustificate de procesul de producție din prețul de cost.

TEZE ȘI ANTITEZE

Deși în noile condiții istorice, socialiste, în care acționează, legea valorii nu mai are rol de regulator al producției, ea continuă să constituie o pirghie importantă, minuită de statul socialist în asigurarea dezvoltării planificate a economiei naționale. V. I. Lenin subliniază astăzi determinarea nivelului prețurilor mărfurilor de valoare socială a acestora: „Prețul este manifestarea legii valorii. Valoarea este legea prețurilor, adică expresia generalizată a fenomenului preț”.

Prețurile, deci, sînt expresie bănească a valorii, fiind subordonate și oscilînd în jurul acesteia. Fenomenul economic valoare — preț prezintă deci, ca orice fenomen, un conținut și o formă determinată: conținutul îl reprezintă valoarea, iar prețul forma lui de manifestare.

În socialism, fixarea prețurilor trebuie să țină seama de cerințele legii valorii, adică de cheltuielile de muncă socialmente necesare. Unele considerente de ordin economic și social impun totuși, abaterea prețurilor de la valoare. Această posibilitate a abaterii prețurilor de la valoare a fost recunoscută și de K. Marx: „Posibilitatea unui dezacord cantitativ între preț și mărimea valorii, adică posibilitatea unei aba-

bănești. Aceasta are ca principal scop reasezarea acumulărilor bănești pe ramuri ale economiei naționale, pe produse, pentru a corela muncii sociale. Este știut că acțiunea de reasezare a prețurilor cu ridicata nu afectează prețurile de amănunt, stabilirea acestora fiind un atribut al politicii economice a statului, un mijloc prin care se acționează pentru asigurarea creșterii continue a nivelului de trai al populației, cu respectarea strictă a cerințelor obiective ale legii valorii.

Alți economiști susțin că suma prețurilor mărfurilor este mai mică decît valoarea lor. La această concluzie se ajunge plecînd de la situația de fapt existentă în condițiile sistemului de prețuri din țara noastră, potrivit căruia numai prețurile bunurilor de consum coincid, în mod necesar, pe ansamblu, cu suma valorii acestora, în timp ce suma prețurilor mijloacelor de producție este stabilită sub valoare. Dar egalitatea sumei valorilor cu suma prețurilor trebuie privită pe ansamblul economiei naționale, deoarece apare nejustificată analiza separată a producției mijloacelor de producție, de cea a bunurilor de consum.

Se știe, de asemenea, că rata medie a acumulărilor bănești este mai mare în sectorul II, al producției bunurilor de consum, față de sectorul I, al producției mijloacelor de producție. Abaterile în minus față de valoare a mijloacelor de producție se compensează cu abaterile în plus față de valoare la prețurile obiectelor de consum. Analizînd egalitatea dintre suma valorii mărfurilor și suma prețului lor, ținîm seama de acumulările bănești obținute pe ansamblul economiei naționale, ca expresie valorică a plusprodusului. De aceea apare evidentă egalitatea dintre suma valorii mărfurilor și suma prețurilor lor.

Considerînd fenomenul economic valoare-preț ca avînd un conținut reprezentat prin valoare și o formă de manifestare reprezentată prin preț, rezultă cu claritate că pe economia națională acest fenomen are tendința de egalitate între formă și conținut, între suma valorii mărfurilor și suma prețurilor acestora. Se impune, totuși, o precizare.

În condițiile creșterii productivității muncii sociale, (care implică modificări în mărimea valorii produselor) și a perioadelor îndelungate în care are loc acțiunea de reasezare a prețurilor cu ridicata, egalitatea dintre suma prețurilor și suma valorii tuturor mărfurilor trebuie să fie concepută ca o tendință economică, nu ca o egalitate de fiecare moment.

Concluziile divergente, mai sus amintite, sînt determinate de tendința de a separa prețul de valoare, de a prezenta prețul ca ceva independent de valoare. Este îndeobște cunoscut că prețul nu reprezintă altceva decît expresia bănească a valorii.

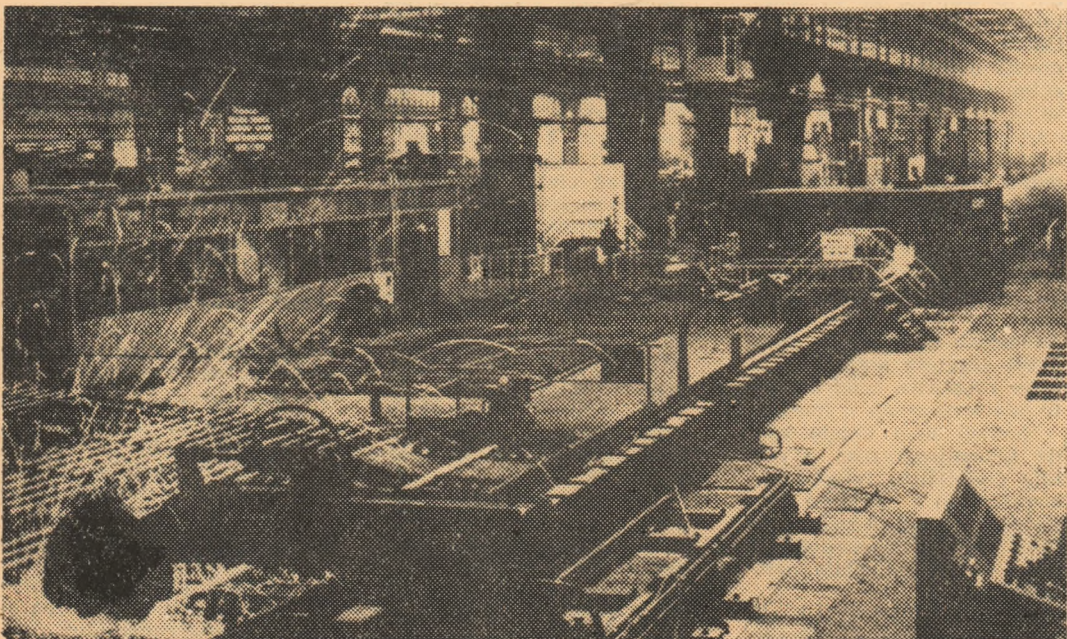
Practica stabilirii prețurilor întîmpină dificultatea cunoașterii numai a acelei părți a valorii mărfurilor care se cuprind în prețul de cost al produselor. Aceasta constituie, de altfel, și partea esențială a valorii mărfurilor. Prețurile produselor trebuie să cuprindă însă și o anumită cotă de acumulare bănească, adică echivalentul bănesc al produsului pentru societate, a plusprodusului creat în afara producției materiale. Acumularea bănească, ca expresie bănească a plusprodusului nu se poate cunoaște decît pe ansamblul economiei naționale. Nu se poate calcula cota de acumulare bănească ce trebuie cuprinsă în prețul fiecărui produs, deoarece nu se cunoaște dinainte valoarea fiecărui produs în parte. Practica stabilirii planificate a prețurilor, adaugă la prețul de cost al produselor o cotă de acumulare bănească, diferențiată pe produse sau grupe de produse, urmărindu-se asigurarea unor juste raporturi de valori, respectarea strictă a cerințelor legii cererii și a ofertei, o circulație normală a mărfurilor. Abaterea de la valoare a prețurilor se înfăptuiește prin așezarea diferențiată a cotelor de acumulare în nivelul prețurilor, determinată de folosirea activă a politicii prețurilor ca parte componentă a politicii economice a statului.

Așadar, egalitatea dintre suma prețurilor mărfurilor și suma valorii lor în economia socialistă este asigurată prin aceea că prețul mărfurilor, forma de manifestare a valorii fundamentat pe consumul de muncă materializată și de muncă vie cit și pe o anumită cotă de acumulare bănească, atribuită după criterii științifice, are un corespondent precis în formă materială. Inseși acumulările bănești ce se obțin pe economie sînt expresia valorică a mijloacelor de producție și a bunurilor de consum pe care întreprinderile le-au produs pe seama muncii pentru societate.

Importanța practică a tezei egalității sumei valorilor tuturor mărfurilor cu suma prețurilor lor, în economia socialistă, asigură fundamentarea științifică a politicii prețurilor, creează posibilitatea înțelegerii conținutului planurilor financiare prin care se stabilește mărimea acumulărilor bănești prin însumarea acumulărilor cuprinse în prețul fiecărui produs, ceea ce reflectă existența în economie atît a mijloacelor bănești necesare cit și a celor materiale.

Studiul categoriilor legii valorii se impune cu stăruință în stadiul actual de dezvoltare al economiei naționale. Elucidarea unor probleme teoretice va contribui la fundamentarea științifică a sistemului de prețuri, la întărirea funcțiilor prețurilor în economia națională.

Petre Mocanu



PLANUL UNEI „ISTORII” LITERARE

(Urmare din pag. 1)

voltarea vieții sociale, ideologice și culturale din epocile respective, dacă va merge mai mult pe direcția lui G. Călinescu din a sa monumentală *Istorie a literaturii române de la origini pînă în prezent*, sau pur și simplu va năzu la o simbioză particulară între lecția scoasă din critica estetică a acestora și cercetarea extrinsecă a literaturii, adică, în spiritul exegezei științifice și a cadrului sociologic, psihologic, ideologic și cultural în care ea se dezvoltă. Bineînțeles, este absurd să se emită observații apriorice asupra viitoarelor cercetări a criticului, dar unele aserțiuni care precedă acest „plan” nu pot fi trecute cu vederea deoarece tind să anuleze, dacă am înțeles exact, însăși structura particulară a literaturii române, continuitatea, în epoci cu profiluri deosebite, a unor trăsături intime, care i-au statornicit o matrice stilistică originală, o vitalitate cu totul distinctivă în contextul culturii europene.

Că în literatura autohtonă nu există, datorită condițiilor speciale în care s-a dezvoltat, „o succesiune bine determinată de curente, de stiluri” este adevărat. Dar e bizar a afirma că „romantismul românesc nu ține de evoluția firească a literaturii noastre: împrumutat dinafară în epoca rededeptării naționale, apare mai întâi ca fapt politic și abia apoi ca fapt estetic fie denaturat, fie anacronic ori tardiv — ceea ce nu-i scade din importanța intrinsecă în forma sa specific românească”. Criticul reia aici, în fond, atitudinile mai vechi și înacceptabile potrivit cărora romantismul românesc este un ecou exclusiv al celui francez (N. I. Apostolescu, Pompiliu Eliade, Charles Drouhet, Eugen Lovinescu) sau german (Ștefan Zeletin), și respinge, implicit, originalitatea autohtonă a acestui fenomen despre care altădată au vorbit cu atîta comprehensiune Ibrăileanu (*Spiritul critic în cultura românească*), Ion Pillat (v. „Viața românească”, nr. 6-7, 1931, p. 13-29), Al. Philippide (*În apărarea romantismului*, în „Adevărul literar și artistic”, nr. 856, 1937), Pompiliu Constantinescu (*Romantismul românesc, în Eseuri critice*, Casa școalelor, 1947). Poziția lui Ion Negoitescu se apropie foarte mult și de ideile, la fel de inexacte, ale lui Șerban Cioculescu (din *Istoria literaturii române*, Casa școalelor, 1944, în colaborare cu T. Vianu și V. Streinu) care neagă existența unui romantism autohton, Eminescu fiind, în spiritul acestei viziuni,

un „produs (...) tardiv al romantismului german” (p. 7). Observ în acest sens că unul din capitolele viitoarei *Istorie a literaturii române* pe care o pregătește Ion Negoitescu sună paradoxal: „Sinteza romantismului naiv și sentimental: Eminescu”, ceea ce înseamnă că nici creatorul *Lucațarului* nu reprezintă o experiență romantică profundă și originală, o sinteză unică și irepetabilă, în sens național și universal, a tot ceea ce are mai specific romantismul. Ne aflăm, evident, în fața unei erori estetice și istorice de neînțeles, dar și a unei neașteptate luări de poziție a criticului față de optica lucrării sale recente despre poezia lui Eminescu, care trezește nedumeriri prin felul partizan în care sînt tratate antumele, dar încintă, cum spuneam și cu un alt prilej, prin pasiunea formidabilă cu care este recreat universul poetic al posumelor învătăite de flacăra vizionarismului romantic. Așa cum e formulat, ambiguu și chiar minimalizator, capitolul despre Eminescu pare o replică la acela al lui G. Călinescu, *Poetul național*, din *Istoria literaturii române*, deși, cum vom vedea, în alte secțiuni ale acestui „plan” Ion Negoitescu îl urmează îndeaproape.

Să fie oare, în această atitudine o imprecizie terminologică? Creu de admis așa ceva, deoarece altă dată poziția criticului e cit se poate de clară. Ca și romantismul, *naturalismul* (la capitolul respectiv figurează, ca și la Călinescu, Creangă, Caragiale și Slavici, deci *realității*) și simbolismul „nu vin dintr-o necesitate proprie dezvoltării cuvintului artistic, la noi, dar s-au constituit în corpuri de o complexitate reală și apoi ca fenomene firească integrate spiritului românesc”. Totuși, există în cuprinsul literaturii noastre vreun curent în care *autohtonismul* să fie încorporat fără umbră de îndoială? Răspunsul lui Ion Negoitescu este mult prea insolent ca să nu neliniștească. „Urmez — afirmă d-sa — e un produs original al spiritului nostru și suprarealismul constituit la noi în curent literar după modele dinafară, nu face decît să confirme că era de la început românesc” (s.n.). E de observat că în comparație cu romantismul, de pildă, suprarealismul (reprezentat, la cap. 28, de Urmez, Ion Vine, Ilarie Voronca, Virgil Teodorescu, Gellu Naum) este, în această interpretare, de la început specific autohton (!) dar că, spre a se constitui în curent literar, a avut nevoie doar de un impuls inițial din exterior. Deci

un fenomen literar care este atit de îndepărtat, programatic și practic, de tot ce este tradiția vie a literaturii autohtone, specificul ei național cristalizat în forme estetice unice (să ne amintim, în acest sens, articolele teoretice orientate contra tradiției, semnate de Ion Vine în „Contemporanul”, fără a diminua cumva excepționala sa creație poetică, greu încadrabilă totuși în suprarealism, dovadă că el e trecut și la cap. 36, *Lirismul obiectiv*, alături de Ion Barbu și Adrian Maniu) este socotit ca un produs original al spiritului autohton sau, cum se exprimă subtil criticul, „nu face decît să confirme ceea ce era de la început românesc”.

O asemenea atitudine este, evident, expresia unui exclusivism estetic ce depășește cadrele mișcătoare ale spontaneității spirituale, organizându-se într-un fel de *metodă* intolerantă, deși criticul, mobil și imprevizibil în păreri, spune că acest „plan” „nu se revendică de la nici o metodă — sau de la toate, după cazurile concrete”. Impresia e că tocmai aceste *cazuri concrete* nu sînt privite întotdeauna în strînsa lor determinare națională. De factori sufletești și estetici care i-au fixat literaturii noastre un stil original, o structură care se distinge și în continuitatea, în timp și spațiu, a elementelor ei originale. Probabil că Ion Negoitescu, natură critică speculativă și complexă, își ia o libertate foarte mare față de obiectul cercetării, ca și în cazul poeziei lui Eminescu, nu pentru a fi, cred, cu orice preț subiectiv, cum, de fapt, este fără efort, ci pentru a-și găsi o justificare practică a concepției sale despre ceea ce trebuia să fie evoluția literaturii române.

Privitor la creatorul *Lucațarului*, teza sa, se știe, este aceea că valorile absolute ale lirismului eminescian se gădesc, aproape în exclusivitate, în postume, pe motiv că dominantă nu mai este acum „filozofia poetizantă”, ci intuiția poetică, idealismul magic și muzical (plutonismul), „substanța originară” în sensul că aici poetul nu-și mai pierde „capacitatea vizionară, puterea de a comunica direct cu misterul lumii” (p. 32). Avînd un gust special pentru lirismul acoperit de pecetea grea a tainei, criticul aplică, în analiza postumelor eminesciene, sugestii din concepția lui Blaga privitoare la gîndirea magică („Flința umană — spunea filozoful — este, ..., prin definiție, o existență care pune misterul și încearcă să-l reveleze” — *Despre gîndirea magică*, Buc.

1941, p. 80), romantismul eminescian nemaexistînd, în această situație, ca un adevăr obiectiv, ci numai ca o expresie a viziunii criticului despre romantism, valorificat cu deosebire prin acele laturi care sînt aderente sensibilității și gustului său modern, culturii sale filozofice și literare cu puncte de plecare în idealismul magic german și cu întinse popasuri în universul blagian.

Aceiași *metodă* sau *subiectivitate*, crezută întotdeauna *purul adevăr*, se simte și în acest „plan” al *Istoriei literaturii române*. Mai multe capitole se ocupă, spre exemplu, de expresionism (în diferite variante), dar nu se știe exact, în afară de Blaga, dacă acesta reprezintă un curent autohton sau o adaptare care s-a prins în solul național. Tendința de *sincronizare*, susținută laborios de Lovinescu, n-a însemnat automat și o manifestare literară care să se fi integrat firesc fondului spiritual național, ca o atitudine particulară care să lărgească albia originalității etnice. Pericolul încadrărilor forțate și specioase nu poate fi evitat, răsfrîngîndu-se fără nici o îngrădire asupra alcătuirii estetice particulare a scriitorilor. Ce diferențe de substanță sînt între cap. 35: *Expresionism social și mistic: M. Săulescu* și cap. 33: *Proliferarea expresionismului mistic și social: T. Arghezi*? Între două structuri, deosebite ca temperament, dar mai ales ca valoare estetică, se așează un neprevăzut semn de egalitate care nu poate fi argumentat prin nimic, precum nejustificat este să se consacre un capitol special lui M. Blecher, „expresionism analitic”, și un altul, „proliferarea expresionismului epic”, lui Dinu Nicodim, scriitor fără strălucire, dar să se omită, în schimb, nume de rezonanță ale lirismului nostru ca Magda Isanos și Otilia Cazimir, sau un prozator ca Eusebiu Camilar, excepțional în *Cordun și Prăpădul Solobodei*.

Structura capitolelor care sintetizează dezvoltarea literaturii române în secolul XIX mi se pare, în general, bine gîndită și cuprinzătoare, poate și pe motiv că are o oarecare culoare călinesciană. Aceasta se simte, de altfel, și altă dată, mergînd chiar pînă la asemănări de formulare (cap. 37: „poezia melegurilor natale sau autohtonizarea simbolismului”). Observații se pot totuși formula. Un capitol (21) este intitulat *Direcția anti-estetică: Dobrogeanu-Gherea*, rezervîndu-se acestuia, pe drept, locul pe care îl merită, dar subcapitolele a) *N. Iorga și semănătorismul* (Coșbuc,

Goga, Agirbiceanu), b) *Ibrăileanu și poporanismul* (Sadoveanu și Stere) grupate sub această titlatură pot da naștere la confuzii. Ideea nu e nouă. Eugen Lovinescu, în *Istoria literaturii române* (vol. I-II), pune pe același plan pe Iorga și Ibrăileanu, cotinându-i susținători ai tendinței etnice în detrimentul esteticului. Dacă la Iorga a existat o confuzie între *etnic* și *estetic*, Ibrăileanu, după o primă fază, aceea de tinerete, „luminată” de gherism, s-a orientat spre alte zone estetice, în care psihologismul se înfîlșește cu impresionismul, chiar cu impresionismul fonetic datorită căruia astăzi, cînd vînturile sînt favorabile structuralismului, i s-ar putea face un titlu de glorie. Dar Ibrăileanu și-a desfășurat activitatea critică la Iași!

S-a înțeles, din unele observații de pînă acum, că terminologia folosită de Ion Negoitescu e uneori șocantă prin imprecizie sau nu suficient de plastică pentru a acoperi adecvat realitățile estetice propuse spre analiză. De ce „proliferarea naturalismului epic: Rebreanu” și „modurile realismului (Pavel Dan, T. Scorțescu, Ioachim Botez, Ioan Mîssir)”? Ce poate să semnifice „tradiția răsăriteană (N. Crai-nic, D. Stănoiu, Ion Luca, V. Voiculescu-prozator)”? La „proza pură” figurează poetul Dan Botta; la „filozofia profesorilor” criticul M. Dragomirescu, alături de Negulescu, Petrovici, Rădulescu-Motru. Nu înțeleg rațiunea!

Publicînd acest „plan” și elaborînd o sinteză a literaturii române, Ion Negoitescu riscă să fie subiectiv, cum au fost și alții. E suficient să ne gîndim la Călinescu și la modul cum a fost întîmpinată *Istoria literaturii române*. Nu aceasta este problema principală și greu solubilă deoarece, în definiții, orice critic trebuie să se caracterizeze prin personalitate, și aceasta o acceptăm sau o respingem în funcție de subiectivitatea noastră. Cînd o judecată atinge un grad mai înalt de obiectivitate înseamnă, de fapt, că s-a verificat prin mai multe subiectivități, a devenit un adevăr pentru toată lumea. Dar îmi este foarte greu să accept integral viziunea lui Ion Negoitescu asupra literaturii actuale. „Poezia nouă” („tradițiile viabile”) se sprijină, de pildă, pe Al. Andrițoiu, Ion Horea, Tudor George, A. E. Baconsky, T. Pîcă (!). Nici G. Chivu, autorul *Zumbel*, nu este uitat, iar la „poezii pămîntului”, pe lângă Ion Alexandru, figurează foarte tinerii Dumitru M. Ion, Gh. Pituț, Crișore Arbore. La „gnosticismul laic”, alături de Nichita Stănescu și Cr. Ha-

giu, e citat și criticul-poet Gh. Grigurcu, al cărui volum de debut n-a apărut încă. Dar cea mai substanțială subdiviziune o formează, fără îndoială, „viziionarii”: Adrian Păunescu, Dan Laurențiu, Sorin Mărculescu și Marin Tarangul etc., poeți foarte cunoscuți ce au avut *puterea* magică de a-l eclipsa pe Nicolae Labiș, drept pentru care Ion Negoitescu îl omite din acest „plan”. E clar că o viziune critică ce-l acceptă pe T. Pîcă și A. Păunescu, să zicem, și-l respinge pe Labiș este mult prea subiectivă, de un exclusivism ce nu credea, sincer să fiu, că l-ar putea caracteriza vreodată pe Ion Negoitescu. Dar totuși, în unele comparații ale acestui „plan”, asta-i realitatea. Printre prozatori e trecut criticul Matei Călinescu, autor, dacă nu mă înșel, al unei singure schițe publicate! Dramaturgia e reprezentată numai de Radu Stanca. Nu cer să se facă un loc și lui Mihail Davidoglu și Aurel Baranga, nemurii în *Dicționarul enciclopedic*, dar Horia Lovinescu nu poate lipsi dintr-o panoramă a literaturii actuale care, în această schiță de „plan”, se încheie, cum era și normal, cu *Critica*, capitol neanunțat încă prin nume, deoarece, oricît de promițătoare și de vie, critica noastră nouă se află în faza de constituire.

Peste doi sau trei ani, prin operele lor, criticii noștri de azi își vor fi precizat direcțiile”. Probabil că Ion Negoitescu și-a dat seama că-i risca să indice câteva nume, chiar și dintre cele care și-au clarificat totuși direcțiile, poate mai mult decît poezii Dumitru M. Ion, Adrian Păunescu, Sorin Mărculescu, Marin Tarangul, Mircea Ivănescu ș.a. Sau poate autorul a urmărit ca la acest ultim capitol (61) al literaturii contemporane să preîntîmpine excesele unui punct de vedere regionalist care veghează nu o dată asupra altora (54, 55, 56, 58) în care, de preferință, sînt citați numai scriitorii de obîrșie ardeleană, între care unii, am certitudinea, nu pot suporta nicidecum rigorile sale estetice. E de bănuit că publicînd acest „plan” înainte cu trei ani de data cînd lucrarea va fi terminată, Ion Negoitescu n-a urmărit decît o confruntare loială cu critica pentru a avea posibilitatea să evite din vreme tentația unor puncte de vedere prea subiective. Ibrăileanu scria o dată: „Celor pe care-i stimezi adu-le omagiul de a nu le ceda nimic din opiniile tale. Celorlalți nu le face onoarea intransigenței tale”. E ceea ce gîndesc la sfîrșitul acestor observații despre „planul” *Istoriei literaturii române de la origini pînă în prezent*.

În curînd, la Iași, CLUBUL ARTELOR!

CRITICUL MUZICAL, INTERPRET ȘI JUDECĂTOR

(Urmare din pag. a 5-a)

și articulațiilor unei opere, expresia fiind lăsată la aprecierea ascultătorului. Dincolo de urmărirea mecanismului unei creații muzicale, analiza critică trebuie să surprindă semnificația discursului muzical, să reconstruiască universul poetic al operei. Impotriva criticilor care „spintecă păpușile” și „ucid misterul”, Debussy urmărea să dezvăluie în aprecierea lucrărilor criticate „mișcările multiple care le-au făcut să se nască și ceea ce cuprind ele ca viață lăuntrică; nu sînt oare toate acestea — se întreba compozitorul francez — cu mult mai in-

teresante decît jocul care consistă în a le demonta ca pe niște ceasuri ciudate?”. Vom răspunde afirmativ, dacă vom accepta însă judecări de castă ideea că acțiunea de studiere și interpretare a muzicii nu se poate reduce doar la descoperirea formulei de creație a compozitorului. Revînd la comparația dintre interpretul-instrumentist și interpretul-critic: nu ne desolidarizăm cu vehemență de instrumentistul a cărui interpretare se reduce doar la o execuție corectă a partiturii? În aceeași măsură, însă, să nu ne mire faptul că iubitorii de muzică și chiar compozitorii ne citesc cronicile și stu-

dile cu nedumerire, cu sentimentul că urmăresc o activitate pentru care voluptatea descoperirii unor combinații structurale este precumpănitoare.

Interpret al operei, criticul muzical nu se poate opri doar la analiza și comentarea creației, la dezvoltarea unor semnificații și la mijlocirea relațiilor dintre ascultător și operă pe calea sugerării și provocării emoției. Rațiunea existenței activității critice este aprecierea de valoare. Desigur, criticul nu acordă valoare unei opere, el o descoperă, o pune în lumină și acțiunea aceasta nu realizează doar inventarierea unor calități, ci

urmărește să reia raportul dialectic dintre structura muzicală și sensul ei ideologico-emoțional. „În însuși actul percepției — scria M. Ralea — alături de constatări, de judecări de realitate, facem simțulan și judecări de valoare, de apreciere”. Pornind de la audiența și analiza amănunțită a operei, sau invers, muzicologul își desășoară pledoaria adu-gînd noi constatări și apelînd la cultura și sensibilitatea cititorului și ascultătorului, își conduce argumentația către o concluzie înaltă — judecata de valoare.

Definițiile, limpezimea de cleștar a analizelor ca și imaginile poetice care fac stilul

criticului mai sugestiv, pot doar să deschidă orizonturi în lumea de frumuseși a muzicii, dar nu-i pot epuiza înțeleșurile. Criticul așeziază îndelung, revine mereu asupra operei, dar chiar cînd are certitudinea că a cucerit-o, adă-i invadată cu inteligența și sensibilitatea sa întregul domeniu de valori și semnificații, el nu este, de fapt, un cuceritor; ci doar un învins. Un învins feroc pentru că universul emoțional al muzicii l-a cucerit, i-a stimulat gîndirea și afectivitatea îmbogățindu-i experiența, ajutîndu-l să parcurgă noi trepte în procesul complex, istovitor și plin de satisfacții al

cunoașterii. Deși opera muzicală este mult mai bogată în semnificații decît formula muzicologică sau metafora folosită de critic, acțiunea acestuia este un ... rău necesar. Cu condiția de a nu aluneca spre traducerea literară a muzicii sau analiza rece, matematică, a structurilor limbajului muzical. Pînă la urmă și cititorul obișnuit și interpretul sau compozitorul caută în studiul muzicologic sau în cronica muzicală nu atît reconstituirea anatomică sau istorico-poetică a unei lucrări, cît înțelegerea „filozofiei” operei, a „gestului muzical” și, în mod deosebit, aprecierea valorică.

UN N. A. T. O. AL AMERICII LATINE ?

După trei luni puternic frământate, în care au avut loc șase scrutine, Organizația Statelor Americane (O.S.A.), și-a găsit în sfârșit un secretar general, în persoana lui Galo Plaza, fostul președinte al Ecuadorului. Această alegere s-a făcut după deosebite eforturi de culise; ea nu va putea rezolva, însă, multitudinea de probleme cărora organizația trebuie să le facă față, chiar dacă unii observatori din Washington susțin că „în istoria O.S.A. se deschide un nou capitol”. Intr-adevăr, urmează să vedem ce capitol se va deschide. Faptele demonstrează că istoria O.S.A. poartă amprenta pozițiilor contradictorii determinate de influența Statelor Unite și a politicii acestora, ea fiind în cele mai dese cazuri în opoziție cu aspirațiile naționale ale țărilor latino-americane.

Astăzi, cercurile conducătoare nord-americane nu se opresc numai la ceea ce au realizat; ele caută să transforme O.S.A. într-un N.A.T.O. al Americii Latine. Îndeosebi S.U.A. desfășoară o puternică acțiune în direcția creării „forțelor interamericane ale păcii”, în ciuda vetoului pronunțat de tot mai multe țări de la sud de Rio Grande. Cu toate neînțelegerile care au apărut cu prilejul diferitelor reuniuni privind intenția unor state latino-americane de a

comentariul nostru

transforma O.S.A. într-un organism care să contribuie la promovarea dezvoltării economice a țărilor membre, S.U.A. n-au abdicat nici un moment de la obiectivul urmărit: realizarea „forțelor armate interamericane”. În acest scop, se manevrează pentru a se aduce modificări în structura și Carta O.S.A. În principal, se urmărește lărgirea drepturilor O.S.A., în sensul ca aceasta să fie investită cu importanța de a rezolva conflictele care apar între țările membre ale organizației regionale. Se insistă pentru transformarea Consiliului interamerican al apărării, care funcționează sub controlul S.U.A., într-un organ militar special care să aibă posibilitatea de a dirija armatele „colective” în orice țară latino-americană unde, după părerea sa, monopolurile americane sînt amenințate de „activitate subversivă”. De asemenea, se insistă pentru revizuirea, iar, dacă se poate, chiar excluderea articolelor 15 și 17 ale Cartei O.S.A., pentru ca tezele cuprinse aici privind „suveranitatea” și „neamestecul” să-și piardă valabilitatea. Publicistul chilian Ernesto Ramirez Necochea scrie în cartea sa „Statele Unite și America Latină” că este vorba și despre crearea unei rețele largi de baze militare și depozite de muniții nord-americane în America Latină, în scopul transformării ei într-un arsenal și o rezervă strategică a S.U.A. „Mai mult decât atât, arată autorul, prin integrarea continentului latino-american, cu o populație de 230 de milioane, Pentagonul intenționează să-și sporească potențialul militar și să cheme sub arme cel puțin 20 de milioane de soldați latino-americani”.

Este posibil ca tocmai această perspectivă să-i fi făcut pe McNamara să declare la una din ședințele închise ale Congresului S.U.A. că volumul „ajutorului” american acordat țărilor Americii Latine este insuficient. El a propus încheierea unor tratate militare multilaterale și nu bilaterale, ceea ce, după părerea sa, ar face ca țările latino-americane să ducă o politică militară mult mai coordonată. Cu alte cuvinte, americanii doresc să determine țările latino-americane să participe la crearea „forțelor interamericane” sub orice formă.

Un singur lucru însă a omis McNamara în calculele sale și anume că în numeroase țări de la sud de Rio Grande are loc o accentuare a procesului de afirmare independentă și de rezistență împotriva politicii „aliantului” nord-american. Chiar unii kongresmeni americani s-au arătat în nenumărate rânduri nemulțumiți de ajutorul S.U.A. către țările Americii Latine, considerând că trebuie făcut ceva pentru a îndepărta „ostilitatea nutrită în aceste țări față de S. U. A.”. Nenumăratelor decepții pe care le-au încercat latino-americani pe parcursul anilor, li s-au adăugat măsura cu privire la reducerea importurilor din țările latino-americane și comerțul neechivalat care au determinat sporirea deficitelor bugetare ale mai multor țări și agravarea problemelor economice interne. În acest sens, luându-se în considerare amploarea pe care a luat-o mișcarea pentru apărarea independenței și suveranității naționale, diversitatea vieții social-economice a țărilor din această parte a continentului american, devine din ce în ce mai dificilă străduința Statelor Unite de a realiza, prin căi mai mult sau mai puțin ocolite, așa numita „integrare militară”.

Radu Simionescu

cronica

săptăminal politic, social, cultural

Colegiul de redacție :

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

Prezentare grafică
VALER MITRU

Spor anual al populației: 13 milioane. Resursele alimentare: cantități staționare sau chiar în regres. Iată una dintre marile probleme care frământă India contemporană și care a mobilizat eforturile stăruitoare ale oamenilor de știință, preocupați să găsească noi căi și mijloace de sporire a producției agricole. Corespondența din Delhi, pe care o publicăm în această pagină, este consacrată dezbaterei aspectelor majore pe care le ridică la ora actuală „lupta împotriva foametei”.

★

Dacă vreoa problemă preocupă cu aceeași intensitate pe oricare bărbat sau femeie a Indiei, aceasta este fără discuție problema pînii cea de toate zilele: ce să faci pentru a o avea, pentru a o putea păstra destul pentru a doua zi, cum să înfrunți creșterea nemiloasă a prețurilor? Nici vorbă să te mai interesezi de calitatea grîului sau a orezului; nu ne interesează decât să-l avem în cantități satisfăcătoare și atunci cînd ne trebuie. În loc să privim cum sporește producția propriilor noastre cîmpuri, stăm cu privirea mereu ațintită către vasele încărcate cu cereale care vin din exterior. Criza amenință în orice moment să se transforme într-o situație de-a dreptul alarmantă, așa cum s-a întâmplat în timpul foametei din Bihar și Uttar Pradesh. Noi am încercat să-i ținem piept chiar și după două perioade succesive de secetă, care însă ar putea reveni oricînd. Care este cauza? A fost întotdeauna așa? Există o strategie permanentă sau suficient de eficace pentru a suprima lupta aceasta epuizantă pentru hrană? Iată problemele pe care și le pune fiecare dintre noi.

Tineretului de azi i-ar veni greu să creadă, dar nu sînt nici 70 de ani de cînd India exporta un milion de tone de grâu! Există, cu siguranță, foamete și în acea epocă, dar ea se datora în cea mai mare măsură transportului deficitar, nu lipsei generale de cereale, care ne hărțuiește azi.

★

Noi importăm azi zece milioane tone de cereale anual; și totuși ne găsim în fața unei cereri sporite de hrană, a rațiilor zilnice, a cozilor interminabile și a altor alte consecințe apăsătoare ale deficitului de cereale.

Și înainte de toate, trebuie să știm că fiecare zi aduce 55.000 de noi născuți. Deducînd și după cifra deceselor, asta înseamnă o creștere a populației de 13 milioane de indivizi pe an.

Și toate aceste noi guri cer și mai multă hrană, ceea ce face dintr-o situație și așa dificilă, o problemă crucială. Cereale de alimente n-ar fi o chestiune atât de gravă dacă am avea ploaie, ca în Anglia, tot timpul anului. Dar în imensa noastră țară tropicală există variații considerabile în regimul ploilor. De foarte multe ori, căderile anuale de ploaie sînt mult sub nivelul mediu. Această situație duce la recoltă deficitară, și mai ales la cele de cereale. Sîntem puși în fața a trei adversari: deficitul de cereale, sporul zilnic al populației și lipsa precipitațiilor; și toți trei lovesc simultan.

S-ar putea sugera, ca o soluție eficace, creșterea conștientă a importului din țările excedentare. Dar importul este din ce în ce mai scump iar orezul, chiar și la un preț foarte ridicat, este greu de găsit. Pe de altă parte, țările excedentare nu sînt veșnic excedentare. Și populația lor sporește. Într-un deceniu sau două cel mult, va fi imposibil să obținem cereale de afară, nu pentru „ochii frumoși”, dar nici pentru aur. Și un lucru este totuși pentru toți surprinzător: oricît de mare ar fi deficitul nostru, oricît ar crește surplusul altor țări, (excepție făcînd doar China ale cărei cifre nu le cunoaștem) India este indiscutabil cea mai mare producătoare de orez din lume!

Față de cele 11 milioane de tone ale Japoniei, de 6 milioane ale Thailandei, de 5 ale

Birmaniei, de 2 ale Taiwanului sau ale S.U.A., India recoltează 40 milioane de tone, adică de așa natură încît nu putem decît să înțirziem dezastrul, dar nicidecum să-l evităm atîta timp cît depindem de importuri.

★

Care este cea mai eficace măsură pe care am putea-o lua? Înainte de a răspunde, ar fi mai bine să amintim cîteva cifre. Totalul suprafețelor cultivate în țară cu cereale alimentare este de 300 milioane de acri. Dintre aceștia 130 sînt situați în cîmpia indo-gangetică, (statele Punjab, Haryana, Rajasthan, Uttar Pradesh, Bihar și Bengal). În India centrală, adică în statele Gujaraț, Madhya Pradesh, Maharashtra și Orissa, suprafața cultivată cu cereale este de 100 milioane de acri. În sfîrșit, în India peninsulară (Andhva Pradesh, Mysore, Madras Kerala) ea este de 60 milioane de acri. Productivitatea totuși diferă de la o zonă la alta și deseori chiar în interiorul aceleiași zone. Dacă în Punjab și Ma-

noi, ar trebui înmagazinat în cantități mult mai mari.

Prin exploatarea apelor subterane și prin economisirea apelor de suprafață am reuși să irigăm pămînturile aride în tot cursul anului și deci să multiplicăm, prin reluare, recolta în cursul unui singur an.

Astfel ar putea fi evitată penuria de apă din cele opt luni fără ploaie. Iată doar cîteva exemple. Barajul de la Bhakre, construit pe Sutley permite o reținere de 45% din apa râului, care altfel ar fi risipită și care servește irigațiilor a aproximativ 4 milioane de acri, cel de la Nagarjunasegar, de pe Krishna, înlesnește irigarea a mai mult de 2 milioane de acri. Printre celelalte baraje, care permit irigarea a peste 1 milion de acri, putem cita pe cel de la Gandek în Uttar Pradesh și Bihar, cel de la Kosi sau cel de pe Sona.

★

În ultimii 15 ani au fost concepute 500 de proiecte pentru marea irigație sau pentru cea medie. Cînd vor fi în întregime traduse în fapt, vor fur-

Populația agricolă a țării este de 140 milioane de persoane. Luînd exemplul S.U.A., am putea argumenta că, deoarece cele 8 milioane de țărani americani hrănesc 200 milioane de locuitori, n-ar fi nevoie de 140 milioane în India pentru a asigura hrana a 510 milioane de oameni. Un astfel de raționament ar fi fals. Agricultura este singurul sector al țării unde mina de lucru ar putea fi întrebunătățită pe o scară foarte largă. Organizația căilor ferate nu folosește, spre exemplu, în mare decît 1 milion și 1/3 din locuitori. Dacă intenționăm să dăm salarii muncitorilor agricoli și să ridicăm nivelul lor de trai — ei constituie 1/4 din populație — trebuie deci să aducem apă cîmpurilor și să asigurăm recolta, pentru ca lipsa de ploaie să nu ne mai înfrunte cu obstinație.

Electrificarea rurală este un alt punct de plecare în asigurarea prosperității Indiei rurale, căci aceasta este adevărata India, ceea ce majorității populației sale (80% din totalul de locuitori). Subliniem, o dată în plus, faptul că nu putem spori producția alimenta-

CORESPONDENȚĂ DIN DELHI

LUPTA ÎMPOTRIVA FOAMEI



dras, de exemplu, randamentul pe acru este de 800 pînă la 1.000kg., în Mysore și Madhya Pradesh nu este mai mare de 500 kg. O asemenea disproporție se datorește numai inegalității disponibilității de apă pentru irigații, fie provenită din ploii, fie din surse artificiale, amenajate.

Dacă am aminti că producția cerealiară a țării a atins în 1964, an de ploaie abundentă, cifra maximă, iar numai peste doi ani, în 1966 (an de secetă pentru mai multe regiuni) cifra minimă, s-ar vedea imediat importanța rolului pe care îl joacă ploaia în producția cerealiară. Căderile de precipitații sînt însă inegale și nu se poate conta pe periodicitatea lor. Niciodată nu plouă mai mult de 4 luni pe an. Multe dintre râurile noastre nu sînt „permanente”, iar celelalte, în timpul sezonului secetos, au un debit neînsemnat. Apa care se scurge din ianuarie pînă în mai nu reprezintă decît 1/8 din sistemul nostru fluvial (de 1.350 milioane acri-cubi). Pentru agricultură noi nu folosim decît 150 milioane acri-cubi din apa râurilor și fluviilor. Rămîn deci cantități enorme de apă pe care le-am putea utiliza. Pe de altă parte, noi dispunem de rezerve de apă în subsol, mai ales în cîmpia Gangelui, în bazinul Narmadei și în deltele de coastă, care formează 40% din întreaga suprafață cultivată cu cereale.

Păstrăm în prezent în rezervoare 50 milioane acri-cubi de apă, față de cele 600 milioane păstrate în Statele Unite sau în U.R.S.S. Este evident că acest element, atît de prețuit la

niza apă pentru 50 milioane de acri. Ni s-a reproșat adesea „gigantismul”, pretinzîndu-se că am construit aceste baraje numai pentru a face senzație. Adevărul este însă cu totul altul. Chiar și înfăptuind toate acestea, țara noastră rămîne mult în urma altor țări în ceea ce privește reținerile de apă. Cel mai mare dintre rezervoarele noastre actuale, cel de la Bakva, are o capacitate totală de 8 milioane acri-cubi, mai nimic față de cele 130 milioane ale barajului înalt de la Assuan, de pe Nil, sau de cele 150 milioane ale barajului Kariba, pe Zambezi, între Rhodesia și Zambia. Iar dacă intenționăm să supraviețuim mai multor anotimpuri secetoase consecutive, ar trebui să ridicăm și noi astfel de baraje.

Fără irigații nu vom avea recoltă, sau vom avea una, dar nesatisfăcătoare.

★

Nu totdeauna s-a înțeles bine ceea ce ar implica o agricultură intensivă. Aceasta înseamnă recolte multiple, înșămînțări diferite, toate cu un final randament, precum și folosirea sporită a îngrășămintelor. Dar toate acestea, în ansamblu sau separat, presupun o cantitate suficientă de apă și regulat oferită. Agricultură intensivă, producție sporită — fără irigații, poate. Dar nu în India!

Obiectivul nostru principal: să furnizăm apa necesară fiecărui acru înșămînțat — nu să concentrăm producția pe cîteva milioane de acri unde apa abundă.

și să garantăm loc de muncă acestei imense părți a populației decît aducînd pămînturilor o cantitate suficientă de apă; pentru noi — pămînt fără irigație — este ca și cum nu am avea pămînt de loc. Iar pentru a pompa apa, ne trebuie electricitate.

★

În India, ori de cîte ori ploaia este insuficientă, sub limita inferioară de 8%, sau cînd nu cade în perioada favorabilă semănăturilor, producția este simțitor redusă. În India, ploaia deficitară înseamnă foamete. Astfel, districtele Goya și Gahabad n-au cunoscut recolta în ultimul anotimp. În regiunile fără irigații, nici chiar iarbă n-a crescut: dar, tot în aceleși regiuni, în preajma canalelor de pe Sona, construite acum vreo o sută de ani, recolta a fost excelentă. Practic, dacă am putea săpa canale suplimentare de o parte și de alta a actualului baraj al Sonei, pentru a putea iriga mai mult pămînt în ambele districte, n-ar mai avea nimeni a se teme de foamete aici.

Delta râurilor Krishna și Godoveri — azi una din cele mai mari așezări și apreciable sursă de orez excedentar, era, acum mai puțin de un secol, reședința periodică a foametei.

Irigația este antidotul ei.

Aristotel spunea: „Cea dintîi datorie a oricărui guvernământ este de a furniza apă din abundență”. Formula aceasta — încercăm s-o aplicăm. De ea depinde salvarea Indiei.

C. de l'Id
(traducere de
Carmen Burțev)