

# Cronica

SĂPTĂMÎNAL POLITIC-SOCIAL-CULTURAL • ANUL IV • Nr. 18 (169) • SÎMBĂTĂ 3 V 1969 • 12 PAGINI 1 LEU



N. CONSTANTIN :

„Echilibru”

în celelalte pagini:

**UNDE A FOST DACIA MALVENSIS? • BRIGADA, ÎN IMPAS! • MITUL LITERATURII • O CATEGORIE ESTETICĂ DIZGRAȚIATĂ: GRAȚIOSUL • COMENTARIU EXTERN**

**PROLE-  
GOMENE  
LA O  
SOCIOLO-  
GIE A  
TEATRULUI**

S-au exprimat, în ultima vreme, în repetate rânduri, nemulțumiri îndreptățite privind puținătatea preocupărilor teoretice în critica de teatru, contribuțiile minime în teatrologie. Și mai nesatisfăcătoare e situația în sociologia teatrului. Disciplina limitrofă, la granița între sociologia culturii și teatrologie, sociologia teatrului a beneficiat, pînă acum, la noi în țară, doar în mod întâmplător și adiacent de atenția sociologilor și a teoreticienilor de teatru. Situația este cu atât mai paradoxală cu cît, la modul empiric, preocupări privind sociologia teatrului au interesat, întotdeauna și, cum vom vedea, prin firea lucrurilor, pe oamenii de teatru. Exemple, în această direcție, se pot da destule; cel mai elocvent este acela al relațiilor cu publicul, interes determinat de o finalitate practică: aceea a atragerii lui în sălile de teatru.

Dar, în nu mai mică măsură, interesează sociologia teatrului, actuala primărie a spectacolului, în cadrul teatrului de avangardă, al teatrului experimental. Repertoriul, raportul între dramaturgia rămănească contemporană și repertoriul clasic, universal, poate suscita, de asemenea, observații privind sociologia teatrului. În sfîrșit, dar mai de grabă, pe primul loc, dată fiind funcția de educație artistică și cetățenească a teatrului, politica culturală care se duce prin mijlocirea acestei instituții prilejuiește cercetări de sociologia teatrului.

Că asemenea cercetări sînt nu numai utile, ci și necesare o dovedește însăși structura artei teatrului. Între toate artele, teatrul este arta cea mai impregnată de motivație socială. El poate fi comparat astfel cu un seismograf sensibil care înregist-

trează, cu o deosebită receptivitate, seismele vieții sociale. „Actorii sînt — spunea încă Shakespeare — cronica pe scurt a vremii lor”. (Hamlet, II. 2). „Forma conflictului tragic — scrie Georg Lukács — este una din manifestările necesare ale vieții sociale însăși”. (Specificul literaturii și al esteticului, E.L.U. 1969, p. 287). Teatrul este astfel o manifestare tipic socială, iar scena pe care se deslășoară acțiunea unei piese de teatru este o societate „în nuce”. Jean Duvignaud observă astfel că „...reprezentarea de teatru pune în mișcare credințe și pasiuni de care este animată viața grupurilor și a societății. Artă atinge aici un nivel de generalitate care trece

Traian Liviu Birăescu

(Continuare în pag. 4-a)

## AURUL ÎN LUME

Nu-l uita să vorbești și să scrii despre aur, acest metal blestemat și, în același timp, zeificat, a cărui strălucire, la figurat vorbind, se datorează poate singurii omenești care a fost decernat scîldat, metal care a pus în mișcare cele mai ascuțite patimi ale spiritului omenești și care a fost, totodată, o importantă forță motrice în dezvoltarea societății umane. Nu întâmplător poezii au scris pagini strălucitoare despre acest mirific metal galben, care, încă din cele mai vechi timpuri, a exercitat o puternică fascinație asupra spiritului uman. Biblia spune, de pildă, că vechii ebrei, cînd s-au îndoit de dumnezeul lor, s-au prosternat în fața vitelului de aur. De asemenea, în poezie homerice, aurul este proslăvit ca o materie de mare preț. Și aceasta din nou, pînă în secolul al VII-lea î.e.n., singura funcție a aurului era aceea a unui metal prețios printre celelalte metale prețioase, din care se confecționau podobe. De-abia spre anul 670 î.e.n., aurul începe să cunoască un nou și covârșitor rol, acela de monedă. Oricum, din toate timpurile, aurul — unul din cele mai vechi metale cunoscute de către om — a personificat bogăția socială abstractă și puterea în societate. Cine posedă aur, posedă bogăție și putere.

La întrebarea dacă societatea umană ar fi putut să ajungă fără aur pe înaltele culmi ale civilizației, pe care se află în prezent, răspunsul nostru este un categoric: nu. Dar, dacă aurul a contribuit neîndoiește la dezvoltarea forțelor de producție și la ridicarea nivelului de civilizație al unor țări, lucrurile sînt tocmai invers în ce privește alte popoare, pentru care prezența aurului în solul lor a fost o adevărată nenorocire, aducîndu-le uneori pierrea.

Nu ne propunem să intrăm în prea multe detalii istorice. Vrem însă să punem, din capul locului, o întrebare: se conturează, cumva, în lumea contemporană, o tendință de diminuare a rolului aurului în economie? Ne oferim oare perspectiva istorică vreo posibilitate spre de-a-l utiliza, alături de celelalte metale ordinare, spre exemplu, la potrovitul bolilor (cum se exprima cineva?). Categorie, nu. Însăși realitatea de toate zilele confirmă din plin faptul că aurul continuă să joace un mare rol în economia mondială contemporană, alături pentru reglementarea lichidităților internaționale, cît și în scopuri industriale.

După cum se știe, lumea capitalistă contemporană este puternic zguduită de criza sistemului monetar internațional, care se manifestă prin crize ale monedelor țărilor capitaliste (criza dolarului, a lirei sterline, a francului francez etc.). Și, fără îndoială, nu pot fi bine înțelese problemele sistemului monetar internațional, ale crizei valutare, ale lichidităților internaționale, ale perspectivelor schimbului internațional, problemele de această natură ale rului în economia mondială, fără înțelegerea rolului aurului în economia mondială.

Aurul a fost și continuă să rămînă și în zilele noastre, un metal prețios, rar. După unele statistici, față de 7.800 tone argint, se extrag anual 1.600 tone aur. Stocul de aur al lumii capitaliste este evaluat la 50.000 tone, cantitate care ar putea încăpca foarte bine într-o sală de 25 m. lungime, 10 m. lățime și 10 m. înălțime. În general, rezervele de aur cunoscute sînt evaluate la 100.000 tone, adică la de două ori stocul existent.

Principalele țări producătoare de aur sînt: Africa de sud, U.R.S.S. și Canada. După unele statistici occidentale, producția de aur, a fost, în anul 1965, următoarea: Europa Occidentală — 10,9 tone, Canada 112,2 tone, S.U.A. — 45,1 tone, America de Sud — 26 tone, America Centrală — 6,5 tone, Asia — 30,8 tone, Africa de Sud — 905,5 tone, Ghana — 23,4 tone, etc.

De notat faptul că, spre deosebire de alte metale, a căror rezervă se epuizează lent, zăcămintele aurifere se epuizează foarte repede. La aceasta mai trebuie adăugat că unele mine, chiar și din Africa de Sud, sînt abandonate ca fiind nerentabile. E drept, mai există o însemnată rezervă de aur pentru viitor, dar exploatarea ei este deocamdată, de asemenea, nerentabilă. Această rezervă o constituie aurul din apele mărilor și oceanelor, aur care, după calculele lui M. L. de Launay, s-ar ridica la nu mai puțin de 335 milioane tone. Alți specialiști consideră această apreciere drept exagerată, după ei, rezervele din apele mărilor și oceanelor fiind de o sută de ori mai mici ca cele indicate de Launay.

Conf. dr. M. Todosia

(Continuare în pag. 12-a)



jurnal

# MOȘTENIREA LUI GARABET IBRĂILEANU

Garabet Ibrăileanu a fost, pînă acum cîțiva ani, foarte în modă. În acea perioadă, cînd unii și-au descoperit peste noapte vocația de critici literari și chemarea de a face lumină în cultura românească, Garabet Ibrăileanu a fost imediat etichetat ca fidel continuator al lui Dobrogeanu Gherea, opus mecanic lui Măroșescu, mai tîrziu lui Lovinescu și alții, s-a găsit în el un puternic argument de împrăștiere a norilor tuturor „ismelor”, din întreaga sa moștenire au fost evidențiate cu predilecție articolele cu caracter strict politic sau de sociologie a literaturii (și acestea neînțelese în esența lor din pricina acelei optici deformatoare). Într-un cuvînt, alături de Gherea, a fost declarat criticul de la care trebuie să plecăm pînă și în construcția frazelor. Astfel, această personalitate de seamă a culturii noastre a intrat, în perioada respectivă, într-o intensă circulație, dar sîrăcită complet de adevărata ei valoare, făcîndu-i-se o nedreptate. Numeroase articole și „studii” au concurat la această situație, cel mai edificator fiind „Moștenirea lui G. Ibrăileanu” a lui S. Bratu. Recitindu-le nu mi se pare de loc paradoxal faptul că aceste „studii” au creat, mai tîrziu, cînd au fost „descoperiți” Măroșescu, Lovinescu etc. o anumită opinie de minimalizare și respingere a moștenirii lui Garabet Ibrăileanu. Tot mai rar numele său este pomenit acum în presa de specialitate, cu greu poți descoperi o referire la el în articolele criticilor (mai ales din generația tîndră). Moștenirea lui Garabet Ibrăileanu nu în circulație așa cum a fost pusă atunci s-a „devalorizat”, după cum s-au devalorizat în critica literară o serie de noțiuni, cum ar fi realismul. Acceptată superficial, analizată de improvizat și, nu o dată, mistificată, moștenirea lui Garabet Ibrăileanu este ocultă pe nedrept de criticii cei mai înzestrați. Cu toate oscilațiile sale, între critica literară autentică și cea sociologizantă, cu toate erorile sale de moment, Garabet Ibrăileanu, cred, meriță o mai mare atenție.

Oare nu este momentul să ne gîndim la reeditarea lui completă, la publicarea vastei lui corespondențe care încă n-a fost cercetată în întregime și la o monografie de sinteză care, într-adevăr, să ne redea ceea ce este valoare din moștenirea aceluia care a fost „spiritul rector” nu numai al „Vieții românești”, ci și al literaturii noastre o bună bucată de vreme? Pînă și o astfel de întrebare, mă gîndesc la faptul, paradoxal, că și la Iași, sau de criticii formați în acest spirit, Garabet Ibrăileanu este acum, ocultat.

Cred că este timpul, și Garabet Ibrăileanu meriță acest act de prețuire, să reunim în circulație ceea ce este valoare în opera sa. Altfel, ne-am așezat pe aceeași poziție, extremistă, a aceluia care au încercat să alunge din cultura noastră altele nume prestigioase. Fiindcă moștenirea lui Garabet Ibrăileanu nu poate fi estompată de cea a lui Lovinescu, să zicem, ci se întregesc reciproc, se încadrează organic în cultura românească.

Corneliu Ștefanache

# MOMENT

„ZILELE EMINESCU”

Între 13 și 15 iunie se vor desfășura în județul Botoșani „Zilele Eminescu”. În program: o sesiune de comunitate, o sesiune de concurs de interpretare a poeziei eminescienne, spectacole, expoziții, pelerinaje recitativ. Prilejuri de împlinire a 80 de ani de la moartea lui Mihail Eminescu, interesantul concurs de interpretare a poeziei lui Eminescu își propune, între altele, să continue tradiția interpretativă a operei eminescienne, să contribuie la dezvoltarea artei recitative în mișcarea artistică de amatori și la dezvoltarea interesului publicului pentru spectacolele de poezie. Pot participa 1-3 recitatori din fiecare județ al țării; ei vor trebui să prezinte publicului două poezii din opera eminesciană. Jurii, compus din rezizori, scriitori, activiști culturali, va acorda următoarele premii: premiul Comitetului de stat pentru cultură și artă, în valoare de 2.000 lei; premiul Comitetului pentru cultură și artă al județului Botoșani, în valoare de 1.500 lei; premiul ziarului „Clopotul”, în valoare de 1.500 lei; premiul Consiliului județean al sindicatelor (1.500 lei); premiul municipiului Botoșani (1.500 lei); premiul Comitetului județean U.T.C. (1.500 lei) — precum și alte numeroase premii și mențiuni. Inscriserile la concurs vor fi trimise pe adresa Comitetului județean pentru cultură și artă Botoșani pînă la data de 30 mai 1969.

## UN EVENIMENT

De mai multă vreme, tinerii cercetători — istorici, critici, critici literari, filologi, care au avut ocazia, pe diferite planuri de preocupări, să abordeze lucrările profesorului Alexandru Elian, și-au exprimat dorința de a le vedea reunite într-un volum și devenite accesibile noulor generații în formate. După cum aflăm dintr-o notă apărută în „Contemporanul” de vineri 21 martie, Editura pentru literatură vine acum în împlinirea acestor dorințe, adunînd, într-un volum, (intitulat „Istorie și cultură”), tot ceea ce — de acord cu autorul, cărui îi aparține înregistrarea ediției — a considerat că prezintă interes atît sub raportul metodei cît și al valorii științifice intrinsece.

Acest volum, în care cititorul va avea la dispoziție opera reprezentativă a unui savant român de renume internațional, aflat în plină activitate științifică, va descoperi totodată profilul încă puțin cunoscut — de altii chiar neabătut — al unui distins om de cultură, al unui spirit multilateral, care și-a marcat prezența cu autoritate în domeniul variate. Fiindcă cel ce a supus unor analize magistrale probleme complexe ale relațiilor româno-bizantine și româno-neogrecești pe plan istoric și cultural, este în același timp autorul unor eminente studii eminescienne; iar autorul celei mai serioase istorii a epigrafiei românești medievale a înnoit imaginea celui mai mare poet român al epocii vechi — Dosoftei. Cît privește contribuțiile sale la analiza gîndirii istorice a lui N. Iorga, ele sînt printre cele mai serioase din imensa bibliografie (vreo 20.000 de titluri) suscitată de marele savant. Aminteam de îndoită valoare — metodică și științifică — a operei profesorului

Elian. Despre autor, regretatul Jaques Byck spunea cîndva, că „a introdus spiritul matematic în cercetările istorice”, și într-adevăr, această formulă norocoasă definește pathosul preciziei exemplare, al logicii de fier, al lucidității ce-și interzice orice speculație nefundamentată, și al unei probități intelectuale fără fisuri, pathos ce străbate de la un capăt la altul o activitate științifică pilduitoare. Admirăția, am zice pasiunea statornică cu care s-a apropiat de genul eminescian este fără îndoială sublimarea unui ideal propriu, un ideal care se înscrie într-o mare tradiție, creată de Măroșescu, de Eminescu, Caragiale, Creangă, acești chinuți de demonul desăvîrsirii, continuată apoi în domeniul studiilor istorice de Dimitrie Onciul, Ion Bogdan, Constantin Giurescu, Vasile Părvan și Demostene Russo. Tinerii care, azi, vor să învețe cum se abordează o problemă, cum se duce o anchetă științifică, cum se adună și se discută datele pro și contra, și mai ales cum se depistează și se înlătură lanțurile de erori consacrate prin trecerea dintr-o carte în alta, sau în opera prof. Elian un adevărat manual, pretios în tre toate prin faptul că nu prescrie rețete ci oferă exemplul concret.

Dar a pune accentul pe valoarea metodică exemplară a operei, nu înseamnă a-l neglija valoarea ei informativă, științifică. Renunțîndu-i maculatură inutilă, vidă de rezultate clare, completă vană și vanitoasă, Al. Elian a promovat totdeauna pasiune pentru cercetarea exactă, care stie cu precizie datele unei probleme.

DAN ZAMFIRESCU

## SATYRICON

### ROMULUS VULPESCU par lui-même

— Spiritul dumneavoastră a fecundat varii domenii: poezia, proza, teatrul. Sinteti un romantic „refulat”.

— „Mimam romantic o postură”.

— Azi nu mai mîmăți?

— „Ce sens mai are azi cuvîntul «curte»?”

— Asa e. nu mai are. Și atunci...?

— „Să ne iubim cît sîntem încă maturi”.

— Să ne. Dar, dacă-mi permiți să vă nun o întrebare indiscretă: în prima tinerete ce preocupări aveți?

— Imbrățișam spre ziuă, pe câte-un pat îngust, femei adolescentă dar mature la bust.

— Dar acum?

— „Innegrim sinonim, Innegrim mii de topuri de file curate”.

— ... un progres... In fine, o întrebare foarte grea. Ce credeți despre dumneavoastră, cine sinteti?

— „Un bărbos sceptic, așadar dezabusat, un iel de nobil piebuz. N-am voce. N-am talent. Știu foarte bine singur toate astea. Cînt și mai fals. Scriu versuri mai inepete”.

— Sintetic, deci...?

— „Sunt cenușăreasă, făt-frumos, babă-cloantă și zmeu”.

— Cu un singur cuvînt?

— Vulpescu.

BIBLIOGRAFIE: „Poezii”, EPL, 1965.

G. PRUTEANU

# RADIO IAȘI

programul emisiunilor  
5-11 MAI 1969

LUNI, 5 MAI

Ediția de dimineață

5.30: BULETIN DE ȘTIRI. 5.40: Cîntece și jocuri populare românești. 6.00: CRONICA AGRARĂ. 6.10: Melodii populare. 6.20: Uverturi și coruri din opere. 6.45: RĂSFORM PENTRU DUMNEAVOASTRĂ. PROGRAMUL NOSTRU SĂPTĂMÎNAL. 7.00: In compania muzicii ușoare.

Ediția de prînz

12.00: REVISTA PRESEI. 12.10: Arti din operele. 12.30: PAGINI DE ANTOLOGIE LITERARĂ: Laudă frumuseților patriei — fragmente din „România pitorească” de Al. Vlahuță. 12.45: Muzică instrumentală. 13.00: BULETIN DE ȘTIRI: CINCI MINUTE PENTRU PIETONI ȘI AUTOMOBILIȘTI. 13.35: Interpreți de muzică ușoară românească — Nicolae Nițescu, Luminița Cosmin și Sergiu Cloiu.

Ediția de seară

16.00: BULETIN DE ȘTIRI. 16.10: Melodii de ieri și de azi — muzică ușoară. 16.30: PE TEME CETĂȚENEȘTI. 16.45: Tineri interpreți în studio — violoncelelu Ștefan Zărnescu. 17.00: PE TRASEUL ȘTIINȚĂ-PRODUCȚIE. 17.20: Muzică populară românească. 17.30: RADIO ALMANAH (reluare). 18.30: RADIO JURNAL ȘI BULETIN METEOROLOGIC. 18.45: Melodii îndrăgite de muzică ușoară.

Ediția de prînz

12.00: REVISTA PRESEI. 12.10: Soliști de muzică populară. 12.30: PINACOTECA. 12.40: Melodii de muzică ușoară. 13.00: BULETIN DE ȘTIRI. 13.10: Album muzical. 13.30: EMISIUNE PENTRU ELEVI. 13.45: Program de cântecete. 13.55: Anunțuri și muzică.

Ediția de seară

16.00: BULETIN DE ȘTIRI. 16.10: ITINERAR CULTURAL-ARTISTIC. 16.30: Piese corale de compozitori români. 16.45: Muzică de jazz. 17.00: EMISIUNE ECONOMICĂ. 17.15: Arti și dute din opere. 17.30: ODĂ LIMBII ROMÂNE. 18.00: CÎNTECUL CARE MI-E DRAG — muzică populară la cerere. 18.30: RADIO JURNAL ȘI BULETIN METEOROLOGIC. 18.45: PE PORTATIVUL UNDELOR, MELODIA PREFERATĂ. 19.15: VIATA UNIVERSITARĂ. 19.30: JURNAL LITERAR: Conterste: anul 1877 în literatura noastră — la microfon prof. dr. docent Constantin Ciopraga. Ritmur: piesuri de Ion Chiriac, Ana Mișlea și Florin Bratu în lectura autorilor. Literatura română în circuit universal — dialog cu criticul Constantin Crișan. Cronica literară: Al. Dima — „Principii de literatură comparată”. Prezință N. I. Popa, Redactor; N. Turtureanu. 19.35: Muzică de estradă. 20.00: SEARĂ SIMFONICĂ. In program Variațiuni simfonice pe o temă proprie de Ionel Perlea; Concertul nr. 1 pentru pian și orchestră de Liszt; Simfonia „Mathis pectoral” de Hindemith. 21.45: Album de române. 22.15 Muzică de dans.

Ediția de seară

16.00: BULETIN DE ȘTIRI. 16.10: Cîntece patriotice. 16.15: Melodii de estradă. 16.30: TEME ECONOMICE. 16.45: TEATRU LA MICROFON: „Povestea viitorului de la Stupca” — scenariu radiofonic de Dumitru Popa. Interpretă un colectiv artistic al Teatrului Național „Vasile Alecsandri” din Iași. 18.15: Melodii populare. 18.30: RADIO JURNAL ȘI BULETIN METEOROLOGIC. 18.45: Recital de muzică ușoară — cîntă Mihaela Mihael și Cliff Richard.

MIERCURI, 7 MAI

Ediția de dimineață

5.30: BULETIN DE ȘTIRI. 5.40: Cîntă formația de muzică ușoară Richard Oschantzki și Gino Mescoti. 6.00 CRONICA AGRARĂ. 6.15: Cîntece și jocuri populare românești — Piese muzicale executate de fanfară; Ritm și vote bună — muzică ușoară. 7.10: VĂ INVITĂM SĂ NOTĂTI ÎN AGENDA DUMNEAVOASTRĂ.

Ediția de prînz

12.00: REVISTA PRESEI. 12.10: Al IX-lea concurs al formațiilor artistice de amatori. 12.30: PE TEME ECONOMICE (reluare). 12.45: Maeștri ai clavierului: organistul Helmuth Platner. 13.30: BULETIN DE ȘTIRI. 13.10: Concert de prînz. 13.30: CARNET CINEMATOGRAFIC. 13.40: Concert de prînz (continuare).

Ediția de seară

16.00: BULETIN DE ȘTIRI. 16.10: Muzică populară. 16.30: SĂPTĂMÎNA MUZICALĂ. 17.00: DAMENI DE SEAMĂ: Anghel Săltînu. 17.20: Cîntece patriotice. 17.30: PE PORTATIVUL UNDELOR, MELODIA PREFERATĂ. 18.00: ACTUALITATEA ECONOMICĂ: Noi cargouri românești se pregătesc pentru botetul apei. Instantanee de pe santierul navale din Galați. Carnet de întrecere: din activitatea colectivului Fabricii de mobilă din Iași și Fabricii „Proletarul” din Bacău. Noi cercetări științifice în institutele țesene. Redactor J. Mateas. 18.15: Program de lecturi. 18.30: RADIO JURNAL ȘI BULETIN METEOROLOGIC. 18.45: Album pentru iubitorii de romanețe.

JOI, 8 MAI

Ediția de dimineață

5.30: BULETIN DE ȘTIRI. 5.40: Muzică executată de fanfară. 6.00: CRONICA AGRARĂ. 6.10: Cîntece populare românești; melodii distractive. 7.10: VĂ INVITĂM SĂ NOTĂTI ÎN AGENDA DUMNEAVOASTRĂ.

Ediția de prînz

12.00: REVISTA PRESEI. 12.10: Melodii de pretutindeni. 12.30: SPORT. 12.40: Mari interpreți de operă: Leonard Price și Giuseppe di Stefano. 13.00: BULETIN DE ȘTIRI. 13.10: Varietăți muzicale. 13.30: NOUTĂȚI EDITORIALE. 13.45: Cîntă orchestra și soliștii de muzică populară ai

Ansamblului „Ciprian Porumbescu” din Suceava.

Ediția de seară

16.00: BULETIN DE ȘTIRI. 16.10: DIN CREATIA MUZICALĂ A SECOLULUI XX. 16.30: DESCRIPTIO MOLDAVIAE — oameni și locuri. 16.50: Cîntece patriotice. 17.00: O ORĂ CU TINERETEA: Tineretea bîrîntului Danubiu — radio-reportaj realizat la Santierul naval din Galați; Instantanee radiofonice de primăvară despre activitatea tinerilor de la C.A.P. Suceveni; Universul adolescent; Fantul divers în relațiile de prietenie și colegialitate între elevi — radio-anchetă realizată în liceele municipiului Iași; Invitatul emisiunii; pictorul Francisc Bartok; Invitație la estradă — acașd la formațiile artistice ale Universității „Al. I. Cuza”; Muzică, curiozități; Redactor Ana Mișlea. 18.00; Pagini din opere. 18.30: RADIO JURNAL ȘI BULETIN METEOROLOGIC. 18.45: Muzică ușoară.

VINERI, 9 MAI

Ediția de dimineață

5.30: BULETIN DE ȘTIRI. 5.40: Cîntece și jocuri populare românești. 6.00: CRONICA AGRARĂ. 6.10: Melodii populare. 6.30: Selecțiuni din opere. 6.50: Muzică ușoară. 7.10: VĂ INVITĂM SĂ NOTĂTI ÎN AGENDA DUMNEAVOASTRĂ.

Ediția de prînz

12.00: REVISTA PRESEI. 12.10: Soliști de muzică populară. 12.30: PINACOTECA. 12.40: Melodii de muzică ușoară. 13.00: BULETIN DE ȘTIRI. 13.10: Album muzical. 13.30: EMISIUNE PENTRU ELEVI. 13.45: Program de cântecete. 13.55: Anunțuri și muzică.

Ediția de seară

16.00: BULETIN DE ȘTIRI. 16.10: ITINERAR CULTURAL-ARTISTIC. 16.30: Piese corale de compozitori români. 16.45: Muzică de jazz. 17.00: EMISIUNE ECONOMICĂ. 17.15: Arti și dute din opere. 17.30: ODĂ LIMBII ROMÂNE. 18.00: CÎNTECUL CARE MI-E DRAG — muzică populară la cerere. 18.30: RADIO JURNAL ȘI BULETIN METEOROLOGIC. 18.45: PE PORTATIVUL UNDELOR, MELODIA PREFERATĂ. 19.15: VIATA UNIVERSITARĂ. 19.30: JURNAL LITERAR: Conterste: anul 1877 în literatura noastră — la microfon prof. dr. docent Constantin Ciopraga. Ritmur: piesuri de Ion Chiriac, Ana Mișlea și Florin Bratu în lectura autorilor. Literatura română în circuit universal — dialog cu criticul Constantin Crișan. Cronica literară: Al. Dima — „Principii de literatură comparată”. Prezință N. I. Popa, Redactor; N. Turtureanu. 19.35: Muzică de estradă. 20.00: SEARĂ SIMFONICĂ. In program Variațiuni simfonice pe o temă proprie de Ionel Perlea; Concertul nr. 1 pentru pian și orchestră de Liszt; Simfonia „Mathis pectoral” de Hindemith. 21.45: Album de române. 22.15 Muzică de dans.

Ediția de seară

16.00: BULETIN DE ȘTIRI. 16.10: Cîntece patriotice. 16.15: Melodii de estradă. 16.30: TEME ECONOMICE. 16.45: TEATRU LA MICROFON: „Povestea viitorului de la Stupca” — scenariu radiofonic de Dumitru Popa. Interpretă un colectiv artistic al Teatrului Național „Vasile Alecsandri” din Iași. 18.15: Melodii populare. 18.30: RADIO JURNAL ȘI BULETIN METEOROLOGIC. 18.45: Recital de muzică ușoară — cîntă Mihaela Mihael și Cliff Richard.

MIERCURI, 7 MAI

Ediția de dimineață

5.30: BULETIN DE ȘTIRI. 5.40: Cîntă formația de muzică ușoară Richard Oschantzki și Gino Mescoti. 6.00 CRONICA AGRARĂ. 6.15: Cîntece și jocuri populare românești — Piese muzicale executate de fanfară; Ritm și vote bună — muzică ușoară. 7.10: VĂ INVITĂM SĂ NOTĂTI ÎN AGENDA DUMNEAVOASTRĂ.

Ediția de prînz

12.00: REVISTA PRESEI. 12.10: Soliști de frunte ai muzicii populare românești. 12.30 PREZENȚE ROMÂNEȘTI PESTE HOTARE. 12.40: Raitul melodilor. 13.00: BULETIN DE ȘTIRI. 13.10: Concert de prînz. 13.30: SCENA. 13.45: Varietăți muzicale.

Ediția de seară

16.00: BULETIN DE ȘTIRI. 16.10: DIALOG CU ASCULTĂTORII. 16.30: MAGAZIN MUZICAL. 17.00: LECTURI DRAMATIZATE. 17.30: MELODII-CLUB (reluare). 18.15 Amintiri, amintiri — romanețe. 18.30: RADIO JURNAL ȘI BULETIN METEOROLOGIC. 18.45: Melodii de succes din muzica ușoară românească.

DUMINICĂ, 11 MAI

Ediția de dimineață

6.00: BULETIN DE ȘTIRI. 6.10: Valsuri și polci executate de fanfară. 6.30: UNDE MERGEM ASTĂZI? 6.40: Pagini alese din opere. 7.00: SATUL ROMÂNESC CONTEMPORAN. 7.20: Cîntă formația de muzică ușoară „Paul Ghentzer”. 7.30: Program muzical pentru ascultătorii de la sate. 8.00: BULETIN DE ȘTIRI. 8.10: Interpreți de muzică ușoară. 8.30: CUTEZĂTORII — emisiune pentru pionieri și școlari.

Ediția de seară

16.00: BULETIN DE ȘTIRI. 16.10: Arti de popularitate din opere. 16.30: CÎNTECUL CARE MI-E DRAG — muzică populară la cerere. 17.00: RADIO-ALMANAH. 18.00 PE PORTATIVUL UNDELOR, MELODIA PREFERATĂ. 18.30: TOT MAI CITEȘC MĂIAȘTRA-ȚI CARTE — emisiune cîntă Eminescu. 18.45: Muzică corală românească. 19.00: RADIO JURNAL ȘI SPORT. 19.15: MELODII-CLUB — Revistă radiofonică de muzică ușoară.

sport

## PĂDURE...

Cu nostalgia Deltei, plasăm în apartamentele noastre acvarii peste acvarii. Cu nostalgia morilor drumeției, luăm autobuzul X pînă la cutare motel, sorbim berea de rigoare și, ultra-satisfăcuți, ne întorcem la domiciliu, convinși c-am făcut turism. Amintindu-ne de Sadoveanu, de cărările neștiute ce se deschid tainic, pentru a se închide iarăși, pecetluind lumea de stof și apă a Deltei, plantăm în acvarii Elodea canadensis, Cabomba aquatica, Sagittaria sagittifolia, Vallisneria spiralis și pîndim ieșirea vreunui botșor de „xifo” ori „guppi”. crezîndu-ne în lotcă, la pescuit de sturioni. Cu gîndul la Hogaș, ne interesăm la O.N.T. dacă programul excursiei la Piatra Neamț are incluse toate serviciile, dacă dejunul se va servi în cameră și dacă, seara, e deschis barul de la „Caahlău”, etajul XII. Și cînd barmanul infiripă, din clinchet de pahare și lingurițe, sonorități de xilofon, ne închipuim că sîntem sub virful Panaghia și-auzim cum sună sticla crenguțelor de Jnepeni înghețați izbind stîncă bocră. Riscăm cite o ieșire la 20 de km. de loși, la ocea pitorească stîină (închisă!), spre a avea surpriza, exact cînd am crezut c-am întîlnit pădurea, adevărata pădure, să constatăm, pe trunchiul stejarului ce ni se părea misterios și falnic și tulburător, existența unei Decizii a Consiliului popular județean, prînsă zdravăn în cuie: „SE ÎNTERZICE...” etc. etc.

Din totdeauna, moldovenii au iubit drumeția.

Oare să fi uitat a hălădui pe creste și văi, urmînd albă zimțată a piraielor și culegînd rouă din potire de podbal? „Da — zic unii — excursiile sînt la îndemina oricui, dar s-au mistuit peisajele de ultimă dată. Pisicuța se numește FIAT 1800 sau DACIA sau RENAULT 16, „Pădurea de argint de la Văratec” este îngredită („Trecerea strict oprită!”), ca-

bana lișești îți oferă, în loc de urdă, pepsi-cola, la Putna trunchiurile brazilor au fost vărute, probabil spre „a se înscrie mai bine în peisajul inconjurător”, în Siret n-a mai rămas coadă de pește, în grădina lui Alecsandri s-a instalat, cu drepturi depline, un grătar special (n.n.: toate grătarele din România sînt speciale; doamne, cum o fi arătînd un grătar obișnuit, un grătar nepecial?) și la Agapia, în loc de caval și fluier, auzi vocea lui Tom Jones șișind dintr-un magnetofon rătăcit între arhondaric și trapeză...”.

Ei și?

Sînt sute de locuri neștiute și neumblate, la șapte pași de noi. Uluitoare-s hectarele de lăcrămioare din pădurea Dobrovățului. Infiorate de salturile de vată ale căprioarelor sînt pădurile Birnovei. Și poate cea mai perfectă copie la scară a Deltei se află în bălțile Jijiei și Prutului. Cu ceva efort, aceste tărîmuri de legendă ne-ar fi mai la îndemînă. Adică: un loc de innoptat la Birnova, un autobuz rătăcit anume în pădurea Poieni ori Dobrovăț, un punct de închiriat bărci la Vlădeni ori Prabota.

Vi se pare prea mult?

Și, cu timpul, poate vom ajunge să citim și asemenea invitații la excursie: „DRUMETIE ÎN MUNȚI. DIRECȚIA: UNDEVA SPRE CREȘTE. SERVICII: FOȘNET DE CETINA, ȚIRIT DE GREIERI, CLIPOCIT DE APE, PLUS TRANSPORTUL PINĂ-N INIMA CODRULUI. ATENȚIUNE: POTECI NEMARCATATE, STINE FĂRĂ MENIU FIX, IZVOARE GARANTAT FĂRĂ CLOR ȘI PĂDURE, PĂDURE, PĂDURE...”.

Dar, mă tem că mai degrabă voi fi invitat la o drumeție în Lună.

M. R. I.



# ANCHETA CRONICII

## brigada artistică în impas!

- SUS BRIGADA... JOS BRIGADA! — OPINII PRO ȘI (MAI ALES) CONTRA BRIGĂZII ARTISTICE
- CÎND SE RECITĂ ȘI... INDICAȚIILE DE REGIE!
- „E UN TEXTIER PE-AICEA”?
- DE LA REALITATE LA TEXT, SAU... INVERS?
- SARCINĂ: S-AVEȚI BRIGADĂ!
- CE-I DE FĂCUT?

### participă:

— Aurel Cotu — vicepreședinte al Comitetului județean pentru cultură și artă — Sibiu.

— Virgil Cuțitaru — director al Casei județene a creației populare — Iași.

— Eugen Someșan — președinte al Comitetului județean pentru cultură și artă al județului Caraș-Severin.

— Mureș Covătaru — inspector șef al Comitetului județean pentru cultură și artă — Bacău.

— Const. Clemente — președinte al Comitetului județean pentru cultură și artă — Hunedoara.

— Iuliu Moldovan — vicepreședinte al Comitetului județean pentru cultură și artă — Mureș.

— Ing. H. Marcovici — autor de texte.

„Dăm legătura cu Montecarlo”; „Transmitem din sala Ateneului...”; „Peste câteva minute vom recepționa primele imagini de la San-Remo”, aici Brașov, Cîntă, Juliette Greco...”.

În ultimii trei ani, populația județului Iași a cumpărat 20.501 televizoare și 43.432 aparate de radio.

În același interval de timp s-a putut constata o certă diminuare a interesului general față de spectacolele brigăzilor artistice — în pofida faptului că numărul acestor formații... a crescut. Televiziunea a „subminat” brigada? Ușor despus, greu de crezut. Faptele rămân fapte: pădurea de antene se îndeseste mereu, cele mai înfăptuite aparate fiind aduse direct la marele circuit al valorilor culturale autentice. Ca idee, brigada nu poate fi însă afectată de spectaculoasa penetrație a televiziunii: oricît de strălucitor ar fi cutare spectacol de music-hall transmis cine știe de unde, el va rămîne undeva acolo în vreme ce brigada, prin definiție, își trage seva din realitățile locale, răspunzînd unor sarcini cît se poate de precise și intransferabile. Televiziunea a oferit doar posibilitatea nemijlocită a comparației, a deschis apetitul pentru acuratețea și finuțea estetică a spectacolului, a pus în evidență indirect și totuși pregnant improvizatia și — de ce n-am spune-o — nivel subintelectual caracteristic unor așa zise „spectacole” de brigadă. Forța

brigăzii nu poate fi apreciată în funcție de numărul formațiilor existente și de alte asemănătoare criterii exterioare, ci numai și numai în raport cu puterea de convingere care rezultă, la rîndul ei, din valoarea artistică a programului prezentat. Impasul brigăzii — fiindcă, în mod cert, se poate vorbi de un impas — se cuvine cercetat cu atenție și fără sentimentalisme sau prejudecăți. Motiv pentru care „Cronica” a solicitat părerea unor activiști culturali din întreaga țară, invitîndu-i să dezbate deschis așa numitele „probleme majore” de care depind, în momentul de față, prestigiul și chiar existența brigăzii ca gen. Primul lucru pe care l-a pus în evidență discuția noastră a fost sentimentul general de insatisfacție prilejuit activiștilor culturali de nivelul intelectual și implicit, artistic, al multor spectacole de brigadă.

Aurel Cotu: Trebuie să vă spun că, în județul nostru, (Sibiu) brigăzile artistice nu au depășit nivelul diletanțismului.

Constantin Clemente: Problema brigăzilor artistice de agitație mi se pare că ar trebui analizată ceva mai atent de cei care muncesc în domeniul culturii de masă, inclusiv și în special de către Casa Centrală a creației populare. Am răspuns de acest gen de activitate artistică mai mulți ani și mărturisesc sincer că mi-a dat multă bătaie de cap și puține satisfacții.

Virgil Cuțitaru: Apariția brigăzii artistice de agitație ca gen de artă îmbrățișată de amatori nu se depărtează prea mult în timp. La vremea ei, brigada avea calitatea de a fi promptă, mobilizatoare, eficientă, operativă.

Aurel Cotu: Da, se vorbește de multe ori despre operativitatea brigăzilor. Practica dovedește însă că adeseori brigăzile, din cauza lipsei de tradiție, sînt depășite de evenimintele pe care le comentează mult prea tîrziu.

Virgil Cuțitaru: Să nu uităm că de foarte multe ori brigada a fost impusă unde trebuia și unde nu, astfel încît nu există astăzi întreprindere cît de mică, instituție, cămin cultural etc. care să n-o aibă... După opinia mea, impasul brigăzii se datorește mai întîi absenței textelor valoroase și apoi sistemului șablonar de înțelegere a genului la un moment dat.

Constantin Clemente: — Incuriile depind, evident, în mare măsură de text, dar și de instructor și interpret.

Aurel Cotu: Dacă nu discutăm acum viabilitatea genului ca atare, trebuie să remarcăm înainte de orice calitatea slabă a textelor, care nici pe departe nu pot fi numite „artistice”, admitîndu-se nepermis de mult calitatea de autori unor textieri fără vocație. Mai apoi, instruirea scenică suferă de un monotonism inadecvat dinamicii gândirii actuale, „regizorul” nedepășind munca unui funcționar cu remunerație fixă.

Iuliu Moldovan: Este clar pentru oricine: textele sînt plate, generalizatoare, fără vîlăgă didactice, vîlăgă factice. Brigada artistică este o sinteză de genuri, călăuzită de o idee conducătoare în cadrul aceluiași program, care, prin acuitatea și spiritul textului, claritatea și conciziunea imaginilor, realizează un efect educativ civic, dar și estetic. Or, ceea ce se oferă brigăzilor în prezent sînt niște surrogate amalgamate (ierțatei expresii) fără nici o eficacitate.

Mureș Covătaru: Acolo unde nu există un animator (ideal ar fi să existe mai mulți) care să se priceapă să scrie un text pentru brigada artistică (observați, nu mai adaug „de agitație”), vom fi puși în situația de a ne trezi cu producții „artistice” de genul unui exemplu „clasic” și anume acela cînd un interpret a debîtat în cadrul replicii și indicațiilor regizorale: „Vasile — se șterge la ochi — unde ești, Vasile?” Asadar, unde nu există textier (i), nu are rost să trimitem texte de brigadă. Prin aceasta se anulează de fapt toate caracteristicile acestui gen de manifestare (artistică?) (operativitatea, spontaneitatea, mobilitatea. Oricît de asemănătoare ar fi faptele transfigurare artistică de către autorul textului de brigadă de la Basă, niciodată nu vor fi aldo-ma cu cele ce se petrec la Rădăușeni, Cleja sau Făraoani, chiar dacă cineva le „adaptează” la condițiile concrete ale localității respective. Dacă textul nu este concret, atunci nu avem de-a face cu o brigadă artistică, ci, de cele mai multe ori, cu un montaj (literar, muzical, coregrafic) valabil oriunde.

Rep.: Subsemnatul, răsfolind diferite texte, a văzut clar că erau ante-confectionate, după „metoda puncte-puncte”. În fiecare fabrică, instituție, sat, există, și lenesi, și chiulangii și indisciplinați. Autorul „extern”, de obicei remunerat binisor, imaginează o strofă pentru, să zicem, chiulangiu, punînd apoi puncte-puncte și lăstînd membrilor brigăzii posibilitatea să „inscrie un nume în spațiul respectiv...”

Constantin Clemente: Cam aceeași este situația cu textele primite „de la centru”. Practic, ele sînt preluate așa cum sînt trimise de către Casa Centrală a Creației populare sau de către Casa noastră de creație. Intervensiunile sînt de cele mai multe ori minime și neinspirate, ajungîndu-se la o uniformizare nedorită a spectacolelor. S-a vorbit despre necesitatea existenței pe lîngă fiecare brigadă, a unui colectiv de creație. Normal, așa ar trebui să fie, însă...

Virgil Cuțitaru: Acum cîteva zile citeam un text de

loc deosebit de altele. Ascultați și dv un fragment: „Vaca dă un lapte bun / Și tu nu-nțelegi măi vere / C-aci, în butoniere / Nu poți găsi, chiar dacă vrei / Un bumb care să-l inchei”. Ați înțeles ceva?

Rep.: Mărturisesc, nu prea. Dar mai ciudată mi s-a părut situația la care am fost martor undeva, la un „centru de concurs”: pe aceeași scenă, brigăzi din trei sate prezentau același text (primit, evident, de la centru), străduindu-se să convingă spectatorii că... e vorba de fiecare dată, de comuna lor. În sală, ilaritatea era generală.

Iuliu Moldovan: Textul pentru programul brigăzii nu este de loc o „problemă minoră”, cum socotesc unii, cîtă vreme el este menit să servească ideal majore. Însă scriitorii îl ocolesc sistematic, probabil pentru că cere o muncă de documentare la fața locului și nu prin intermediari. Amatori care încropesc aceste texte, de bună credință, reușesc în cel mai fericit caz, modeste „scenarii” de pseudo-revistă, ceea ce duce, regretabil, la discreditarea unui gen. Poate, totuși, un concurs de creație adresat scriitorilor profesioniști, stimulativ și permanentizat la intervale de 1-2 ani, ar ridica prestigiul și eficiența acestor formații pe nedrept ostracizate.

Virgil Cuțitaru: Mi se pare schematică, artificială, și împărțirea în „pozitiv” și „negativ” ce caracterizează laborabil fiecare text...

Eugen Someșan: Evident, acestor texte nu li se pot contesta bunele intenții inițiale. Realitățile și faptele care conțin prin ele însele un considerabil potențial agitatoric, sînt constrînse însă să se încadreze la tiparele unor versuri de multe ori neinspirate și să urmeze schemele fade despre care s-a vorbit aici. Efectul agitatoric este, în mod cert, diminuat prin absența artisticului. Dar să nu uităm că intervine și problema delimitării genului ca atare în raport cu montajul literar-muzical, formația de dansuri cu temă și uneori chiar cu spectacolele de revistă — delimitare necesară nu atît din considerente metodologice, ci tocmai datorită faptului că brigăzile artistice de agitație se află într-un echilibru precer față de genurile mai sus enumerate, neizbitînd întotdeauna dintr-o neașteptare un profil, să-și afle mijloace de expresie, proprii. Desi responsabilitatea nu poate fi lăsată doar în seama autorilor, cred și eu că scîderile de ordin artistic ale textelor favorizează și amplifică aceste neajunsuri.

Rep.: Intrucît „focul concentrat” al discuziei s-a îndreptat în mod clar asupra autorilor de texte, am solicitat și părerea inginerului H. Marcovici, membru al colectivului de creație ce a realizat textele unei brigăzi binecunoscute: este vorba de brigada Fabricii de Antibiotice, care, timp de 12 ani, a reputat succese pe numeroase scene, participînd la mai multe concursuri naționale și obținînd premii și mențiuni pe țară.

H. Marcovici: Susțin dreptul la existență al brigăzii artistice. Rîsul public, stimulată de pe scenă cu inteligență, este o sancțiune severă, cu efecte imediate. Momentul respectiv rămîne mult timp în amintirea spectatorilor, colegi de muncă și celor la pricina. Textul — mă refer la textele autentice, nu la cele despre care s-a discutat pînă acum — se elaborează nu într-o seară, nu într-o săptămînă, nu într-o lună, ci după trudnice și îndelungi eforturi. Dar, mai sînt destule de pus la punct în materie de îndrumare. Încă se mai cîntărește cu minutul și cu pagina proporția între aspectele „pozitive” și „negative”, ca și cum programul brigăzii s-ar conveni să fie neapărat un fel de pagină muzicală a ziarului de uzină sau a raportului trimestrial de producție. Pe de altă parte, cite o formulă de prezentare mai fîșită din comun este automat catalogată „estradă”, deci, incompatibilă... Tîm minte că, odată, brigada fabricii noastre a prezentat un moment în care celebrul detectiv Sherlock Holmes și Harry Taxon erau puși să dea în vi-

leag unele aspecte negative din fabrică. Evident că această idee nu era nici nouă, nici formidabilă, dar nu acest aspect vreau să-l relev, ci replica dată de o persoană avînd un rol în munca de îndrumare culturală din orașul nostru: „Cum, tovarăși? În fabrica dv. pot intra oricînd doi străini și se pot plimba unde vor? N-aveți porțari? N-aveți paznici?... Apoi, frecvența regulată a spectacolelor, ca și elaborarea programelor, este toldeana și pretutîndeni în suferință. Aproximarea concursurilor mai reușește să dez-morțescă spiritele și să creeze o atmosferă de emulație. Dar între concursuri? Nu știu ce s-ar putea propune — dar, oricum, e bine că se discută. Din discuție, se știe, iese lumina.

Constantin Clemente: Părerile expuse pînă acum, interesante și sincere, au relevat cîteva dintre cauzele care determină impasul brigăzii. În județul nostru, la actualul concurs al artiștilor amatori, cele mai slabe formații au fost tocmai brigăzile artistice. Dar, oare nu s-ar conveni să privim acest gen și în dinamica sa? Noi avem tradiția acelor veritate sevătîri în cadrul cărora sătenii își manifestau, printr-o varietate de modalități, atitudinea față de un eveniment

sau altu, față de colectivitate, față de indivizi, punîndu-și în evidență, în același timp, și calitățile cu care sînt înzestrați în materie de cînt și joc. Acolo se spuneau glume, uneori destul de usturătoare, care vizau anumite aspecte negative, se sopteau vorbe de duh, se cînta și se dansa. Sau acel obicei străvechi, cunoscut prin părțile noastre sub numele de „strîgarea peste sat”, sau „olimoli”, o veritabilă brigadă de agitație. Cred că o întoarcere a genului în discuție înspre tradiție și valorificarea superioară a acesteia ar fi nu numai firească, ci și utilă.

Nu intenționăm să încheiem cu obișnuitele concluzii; cititorul, fără îndoială, le-a desprins singur. Am vrea doar să subliniem că, pentru a reveni în prim-planul activității artistice de amatori, brigada trebuie să depășească actualul punct critic printr-un mai mare respect acordat textului, printr-o reevaluare a posibilităților genului în raport cu exigențele contemporane și — nu în ultimul rînd — prin abolirea formalismului în stare să confunde cantitatea cu calitatea.

Radu Suceveanu

## AUTENTICE!

(fragmente din unele texte de brigadă)

Pe un drum frumos  
Mîndru autobuz trece  
Care-l întrece  
Autobuzul ce condus este  
De tov. Constantin Leonie  
Șofer melancolic  
Și greu încercat  
Viteza legăci păstrează  
La intersecții clacsonează  
Nu este grăbit de loc,  
Și-atunci cînd trebuie să-n loc  
Nu că i-cr plăcea să bea  
Dar cînd e pe autobuz,  
La mîșca  
Niciodată n-o ia  
Măi Leonie Constantine  
Tine-autobuzul bine  
Că dacă îl îi așa,  
La chenzină ve-i vedea  
Că vei lua, măi vere,  
Bani destui, chiar o avere.

(Autobaza 1 Iași)

S-au schimbat din temelii  
Mersul vremii, lucrurile  
Nu-or mai fi bucururile,  
Au dispărut chiar și cei ce le-au făcut  
Că naivonii, rekonul  
Ampliare au luat  
Și-așa după cum știți  
Cu toții gîndesc,  
Mereu derivatele se folosesc...  
Totul s-a realizat  
Azi prin barajul din Bicz  
Ce-a barat calea un stop  
Apa Bistriței în loc.  
Pe la cămine tineri cooperatori  
În nivelul luminii  
Lăptoase de neon  
Se pregătește cu strîgînță  
Pentru o piesă sau un simpozion.

(Căminul cultural Chiperești)

„Un cuier și un alt cuier  
Cel de azi și cel de ieri  
Ele dacă ar vorbi,  
Cîte nu ne-ar povesti!  
La priviți la cel de ieri  
Poartă nume de cuier  
La priviți la cel de azi  
Tot cuier îl zic prin glas,  
Prin cuierul cel de ieri  
Ne vorbesc toștii șomeri...”

(I.P.R.O.F.I.L. „Mobila” — Iași)

COR:

„Noi sîntem bolnavi de la spitalul unu,  
Și vom fi cu toții pe rînd tîmăduși  
În curînd vom fi sănătoși ca tînu  
Căci sîntem tratați și bine îngrijiți!”

(Spitalul nr. 1 — Iași)

„Oamenii muncesc de zor,  
La la la la la la  
În cooperativa lor  
La la la la la la  
Și muncesc cu hîrnicie  
La la la la la la  
S-aducă venit, bîdie  
La la la la la la  
Toată lumea ca să vadă  
Cum crește iondul de bază,  
La la la la la la...”

(Căminul cultural Comarna)

„E un textier pe-aceia,  
Unde dracu s-a ascuns?  
Dacă mi-ar cădea în labă  
Zău dac-ar scăpa netuns!”

(Spitalul nr. 1)



# CURIER

## TEATRUL ȘI TINERETUL

Numărul 3/1969 al revistei „Teatrul” abordează, în deschidere, mereu actuala problemă „teatrul și tineretul”. Prefațată de un interesant cuvânt semnat de Alecu Popovici, care afirmă pe bună dreptate că „luptând pentru un repertoriu dedicat tineretului, teatrele luptă împotriva pentru ridicarea propriei lor producții artistice” (prin eliminarea spectacolelor „factile și vulgare, frivole, stupide”, a producțiilor de duzină, imitațiilor la modă, adică a nonvalurilor), opiniile publicate oferă câteva utile sugestii pentru o viitoare discuție. Astfel, Ion Lucian, directorul Teatrului „Ion Creangă” apreciază că „trebuie să apărăm (literatură) de schematicismul didactic, pe care spectatorul refuză să îl accepte, considerându-l o manieră de a impune ideea prin autoritate, metodă protocoală ineficace și, în esență, antiartistice. Dar, în același timp, trebuie să o apărăm de schematicismul tehnicist, tentație care se face din ce în ce mai resimțită în curentele noi de dramaturgie și spectacologie”. O bază de plecare o constituie și întreabarea cuprinsă în intervenția lui Horia Lovinescu, directorul Teatrului „C. I. Notararu”: „Oare cîți profesori, atunci cînd vorbesc la ora de română despre teatrul lui Caragiale, la franceză despre Racine, fac și „trimiteri” la fenomenul spectacologic, la reprezentarea unui teatru, știind astfel interesul elevilor?”.

Dar relația teatru-tineret cere o considerare la obiect, în contextul realităților noastre, cu depășirea atîtor locuri comune prezente și în opiniile amintite, și în altele, publicate în respectiva publicație teatrală. Dincolo de constantele oricărui act de cultură (repertoriu Alesandru, Shakespeare, Delavrancea, Shaw etc.), dincolo de adecvate forme de organizare (abonamente, matinee etc.), rămîne deschisă chestiunea de fond a înființării teatru-tineret, pe terenul unor specifice frământări și dezbateri creatoare, desfășurate într-un limbaj care să răspundă configurației spirituale specifice a tineretului generației.

Deocamdată, de la teatrul de păpuși, care nu depășește zona istorioarelor istețe și a fabulelor moralizatoare, și pînă la teatrul pentru studenți, nevoit să reia profuzivul „Heldberg de altă dată”, repertoriul teatral pentru tineret cuprinde surprinzător de întinse zone albe.



### interview cu ENRIQUE GARCIA ASENSIO

— Ați fost elevul lui Sergiu Celibidache?

— Da, timp de patru ani cît a dat lecții la Sienna. Și trebuie să vă spun că după mai puțin de două luni, mi-am dat seama că deja învățasem mai multă muzică decît în cei trei ani anteriori de studii. După terminarea cursurilor, ori de cîte ori era invitat să dirijeze în Spania sau în țările vecine, am asistat la repetițiile și concertele sale. Cu o extraordinară amabilitate, după ce termina repetițiile cu orchestra, Sergiu Celibidache rămînea să lucreze cîteva ore cu foștii săi elevi.

— Ați în concert, cît și la repetițiile la care am asistat, am observat în stilul dv. dirijoral o tehnică specială, cu totul diferită de cele cu care eram obișnuit.

— Acest fel al meu de a lucra îl datorez aproape în întregime maestrului Sergiu Celibidache. Pot să am și eu aici un procent în ce privește capacitatea mea de a asimila toate învînturile sale și de a le transmite apoi orchestrei. Desore mie s-a spus că sînt un dirijor original, tot așa cum s-a spus și despre profesorul meu. Părea-mea mea este că și eu și eu și toți cei care îi renetuim arta nu sîntem originali, sîntem așa cum ar trebui să fie toți dirijorii. Noi încercăm să executăm ceea ce într-adevăr este scris în partitură. În ziua de azi mușii dirijorii cred că, din moment ce au bagheta în mînă, au și dreptul de a-și permite anumite „lucruri” care, de cele mai multe ori, sînt impotriva muzicii. Studiile de fenomenologie muzicală ne ajută să știm să analizăm partiturile pînă într-atît încît domeniul lucrurilor care pot fi interpretate de dirijor se limitează foarte mult, căci această studiază fenomenul sunetelor care nu sînt interpretabile de către dirijor, care sînt așa, pentru că așa sînt scrise, iar de ce versiunile pe care le dăm noi sînt diferite, de altele, de cele care se aud de obicei.

Dirijorul are un instrument — orchestra, dar acesta este instrumentul cel mai imperfect; adică este cea mai mare înmănușiere de imperfecțiuni de la care se cere muzică, și aceasta pentru că este formată dintr-o mulțime de instrumente, care, fiecare luat în parte este imperfect. În afară de asta, la ele cîntă ființe omenești, și nu putem spune că sîntem perfecți. De aici necesitatea unei munci intense la repetiții: fiecare repetiție trebuie să fie pentru orchestră o lecție teoretică și practică.

— După ce criteriul judecătoresc al unei lucrări muzicale este contemporane?

— Răspunsul complet la această întrebare ar fi un cântec de muzică foarte amănunțit. Cînd e vorba de lucrări pe care le interpretez pentru prima oară, atunci studiez partitura din punct de vedere ritmic, din punct de vedere armonic. În fine, din toate punctele de vedere pe care le presupune muzica. Cînd e vorba de muzică de avangardă, de muzică contemporană, unde toți acești factori sînt diferiți, dat fiind că și scopul compozitorului este complet diferit de cel pe care l-ar fi putut avea Beethoven, Mozart sau Brahms (cîci compozitorii moderni nu caută dinamica, ci statica, sau un fel de dinamică foarte diferită de lumea vieții tonale), trebuie să caut și să descopăr valorile pe care într-adevăr le are lucrarea. Se întîmplă ca acestea să fie atât de ascunse, încît pentru a le putea descoperi să fie nevoie de o serie de interpretări în public, căci numai ascultătorii îi pot face pe dirijor să ajungă la o concluzie justă. Aceasta pentru că repetiția este un spectacol static, și doar într-un concert public se trece la experiența de viață a muzicilor.

Consemnat de Anca Șoimulescu

# PROLEGOMENE LA O SOCIOLOGIE A TEATRULUI

(Urmare din pag. 1-a)

dincolo de granițele literaturii scrise; estetica devine astfel, aici, acțiune socială”. (Sociologie du théâtre, Presses universitaires de France, Paris, 1965, p. 2). Multiplele aspecte ale practicii sociale a teatrului permit, cu osebire, „...a stabili aceea legătură, atât de căutată, între estetică și viața socială, creația artistică și trama existenței colective” (Idem, ibidem, p. 3).

Există deci argumente îndestulătoare, temeinice și stringente, care să pledeze pentru constituirea unei sociologii românești a teatrului. Firește că o astfel de disciplină nu se va putea constitui cu un „corpus” dintr-o dată și din nimic. Ea nu se va putea înjgheba prin copierea unor modele străine, puține de altminteri. O sociologie românească a teatrului va trebui să reflecteze atât evoluția propriei noastre dramaturgii contemporane cît și specificul social al vieții teatrale de la noi. Ca atare, ea trebuie să se edifice pe un vast material documentar — un sol de sociografie a teatrului, largi anchete sociale, sondaje de opinii, monografiile parțiale și generale. Numai existența unui astfel de material documentar va putea face posibilă constituirea unei sociologii românești a teatrului cu o bază adevărat științifică.

Aria de cercetare a unei asemenea discipline se anunță a fi întinsă. Fără a merge atât de departe, precum cunoscutul teatrolog austriac Joseph Gregor, care, în a sa monumentală Istorie universală a teatrului (Weltgeschichte des Theaters, Phaidon Verlag, Zürich, 1933, p. 7 sqq.), considera ca aparținînd teatrului orice gen de spectacol, vom privi, totuși, teatrul ca o artă autonomă cu ramuri distincte, susceptibile, toate, a fi cercetate. Sociologia teatrului ar studia, astfel, mai întîi, textul dramatic, determinîndu-l motivația socială, măsura în care reflectă realitățile sociale contemporane, audiența de care se bucură la public; ar urma, apoi, teatrul ca instituție de organizare a spectacolelor; colectivul artistic, ca o societate „în nuce” în care se reflectă, ca într-o grăitoare imagine, contemporaneitatea, în sfîrșit, relațiile cu publicul și critica de teatru, ca o modalitate de manifestare a opiniei publice.

Nu ne îngăduim cituși de puțin iluzia că un domeniu atît de întins ar putea fi cercetat, fie și succint, în cadrul dimensiunilor restrînse ale unui articol. Ceea ce se poate, oricum, încerca este o schiță programatică a problemelor principale privind disciplina noastră.

Prima chestiune care se cere a fi examinată este aceea a problemelor de natură sociologică pe care le ridică textul dramatic, nu textul dramatic în deosebire, ci dramaturgia contemporană. Chestiunea este cum nu se poate mai interesantă. Întîi, sub raport metodologic, căci ea trebuie să ridice întrebarea — și să răspundă afirmativ — legîtmîlă și posibilității sociologiei teatrului de a pătrunde în intimitatea procesului de creație. De suplețea și adecvarea metodei de cercetare depinde, într-o hotărîtoare măsură, succesul investigației, obținerea unor rezultate optime sau înfăudarea cercetătorului față de metodele compromise și lipsite de eficiență ale sociologismului vulgar. Piesa de teatru contemporană, creațiile unui autor dramatic și, în cele din urmă, întreaga dramaturgie româ-

nească contemporană, devin, astfel, obiect de cercetare a sociologiei teatrului. E vorba anume, mai întîi, în acest proces de cercetare și de investigație, de un soi de „sociologie a cunoașterii”, după cum se exprimă Jean Duviogaud, „în măsura în care estetica dramatică implică o manieră oarecare de a interoga lumea și societatea” (Op. cit. p. 41). Fără îndoială, acest aspect al cercetării e cel mai dificil — el soliciță cercetătorului o înrestrare multiplă, sociologul trebuind a fi dublat, aici, de criticul teatral și de esteticianul de teatru. Să observăm, în sfîrșit, că în această etapă a cercetării sociologia teatrului urmează un drum paralel cu acela al sociologiei literaturii. Preocuparea principală a acestei discipline, arată Robert Escarpit (Sociologie de la littérature, Paris, Presses universitaires de France, Collection „Que sais-je?”), este studiul înriirilor pe care societatea o exercită asupra scriitorului, în cazul nostru, asupra dramaturgului. În cadrul acestei ramuri a sociologiei teatrului, cercetătorul va studia probleme complexe și diverse, de la comanda socială ce prezidează la scrierea unei piese și pînă la legătura dramaturgului cu un teatru sau altul, respectiv cu acele teatre care își asumă sarcina includerii în repertoriu a creației dramaturgului. Nu poate rămîne în afara cercetării nici persoana dramaturgului, ca entitate socială și, cu alții mai puțin, dramaturgiu ca un grup social chemat să reflecteze, în creațiile lor, conflictele, aspirațiile și problemele colectivității...

Cercetarea teatrului ca instituție de organizare a spectacolelor ridică, de asemenea, probleme diverse. Instituția teatrului trebuie raportată la ansamblul de instituții prin mijlocirea cărora statul nostru își desfășoară funcția sa cultural-educativă, politică sau culturală. Fără îndoială că cercetările, în această direcție, inedite, originale, vor trebui să înainteze pe un teren nedeferșit. Mai cu seamă în această direcție îl așteaptă pe viitorii sociologi al teatrului tentațiile și dificultățile muncii de pionierat. Dar, sub acest aspect al cercetării sale, sociologia teatrului va avea de răspuns și unor chestiuni adesea dezbătute, cum ar fi, de pildă, aceea a „profilului” unui teatru „a specificului teatrelor mari și mici, a teatrelor din capitală și a teatrelor din provincie. Piața filozofală a activității unui teatru repertoriu interesează, de asemenea, sociologia teatrului. Și aici va fi necesar să se studieze: criteriile „ideale” și „reale” ale alcătuirii unui repertoriu, motivația socială a acestuia, raportul între piesa originală și repertoriul clasic universal, raportul între teatrul de idei și teatrul de divertisment.

Un rol de frunte, în această cercetare, în perspectiva sociologiei teatrului, l-ar avea studiul colectivului artistic (regizori, pictori, scenografi, actori). Prin mijlocirea acestor creatori, textul dramatic se transformă în spectacol, fenomen cu ample manifestări, rezonanțe și explicații de natură socială. Mai cu seamă în ultimele decenii, regia artistică, prin importanța pe care o are în plasmulrea spectacolului de teatru, a devenit factorul de căpetenie al tendințelor noi în activitatea teatrală. De la teatrul din Meningen la Stanislavski, de la Gordon Craig la Artaud, de la Piscator și Brecht la Grotowski și Living Theater, regia

artistică s-a impus ca un fenomen de căpetenie al vieții teatrale contemporane; mai mult — și mai precis — ca un fenomen care reflectă, prin excelență, aspectele noi deosebite în spectacolul de teatru. Regia de teatru a ajuns astăzi, a fi comparată, astfel, cu un „Prometeu al teatrului care a smuls autorului privilegiul său exclusiv”. (Jean Duviogaud, Op. cit. p. 473). Cunoscutul om de teatru Jean Vilar duce exagerarea chiar mai departe atunci cînd scrie: Adevărații creatori dramatici în ultimii treizeci de ani nu sînt autorii ci regizorii”. (Jean Vilar: De la tradition théâtrale, Gallimard, Collection Idées, p. 77). Mai cu seamă teatrul de avangardă, teatrul experimental, a impus primordialitatea regiei. Oricare ar fi rezervele, nu de puține ori îndreptățite, care s-au manifestat în fața acestei „ofensive” a regiei artistice, adesea în dauna textului dramatic și a independenței autorului, nu se poate tăgădui importanța, din ce în ce mai mare, pe care o ia, în spectacolul de teatru, regia artistică.

Aceste împrejurări evidențiază, cred, cu prisosință, necesitatea unei priviri de ansamblu, a unui studiu sociologic asupra mișcării regizorale românești. Impusă pe arena internațională a spectacolului, prin cîteva montări remarcabile, regia de teatru românească, aflată într-o fază de ascensiune, ar prilejui, astfel, un domeniu cum nu se poate mai interesant pentru cercetătorii de sociologie a teatrului.

Oricît ar fi însă de important rolul regizorului, acest rol nu poate fi imaginat, în teatrul contemporan, ca fiind echivalent cu acela al unui despot și nici actorul nu poate fi imaginat așa cum îl visa Gordon Craig, ca o marionetă inteligentă. Regizorul modern — Jean Vilar și Strehler — sînt exemple concludente în această direcție — poate fi comparat, mai degrabă, cu conducătorul inteligent și avizat, cu animatorul entuziast al unui colectiv artistic, al unor actori. Colectivul artistic formează, astfel, grupul social cel mai prielnic unui studiu de sociologia teatrului. Care sînt condițiile necesare închegării acestui colectiv artistic, care sînt cauzele ce prilejuiesc fluctuația cadrelor și astfel aproximarea, nedefinirea unui colectiv artistic, iată întrebarea care, în mod firesc, trebuie să intereseze disciplina noastră. În ansamblul vieții noastre teatrale, cîteva colective cum ar fi acela al Teatrului de Comedie, al Teatrului Mic sau al Teatrului „Lucia Sturdza Bulandra”, în București, al Teatrelor Naționale din Iași și Cluj, reprezintă unități închegate, colective artistice cu caracteristici proprii care nu pot lăsa indiferent studiul sociologiei teatrului. Dar dacă sîntem interesați în studiul colectivului artistic, ca grup social, în nu mai mică măsură interesează sociologia teatrului actorul ca ins, ca persoană socială. Educația artistică a actorului, cultura sa profesională și generală, rolul său, funcția sa activă în educația cetățenească și artistică a spectatorilor, situația actorului în teatrele bucureștene în comparație cu cele din provincie, iată numai un mănunchi de probleme (în numărul viitor al revistei vom aminti și altele) care își așteaptă cercetarea metodică și sistematică.

# TV

Tele-defecțiunile sînt de două feluri — sublimă și grotescă. Sublimă, cînd sînt de ordin organizatoric, marcînd așadar o prezizibilită sau imprevizibilită pauză între două emisiuni. De fapt, prezizibilită este impropriu spus, în programul săptămînal de radio și televiziune neluînd nicăieri indicat un spațiu rezervat pauzei. Că ea intervine pe parcurs, e limpede o... „defecțiune”. De ce însa sublimă? Pentru că nu este nimic mai reconfortant ca acele imagini surprinse într-un lent panoramă de obiectivul camerei de luat vederi, sau acele particule inimitabile ale unor superbe sau suave peisaje, surprinse în ipostaza unei miniaturale cascade a unui pîrîu de munte, a unor lîori care-și deschid pudic petalele spre soare sau a unui cîrd de copii, năvălind barbar pe plaja inundată de lumină...

Toate metaforele utilizate ale poeziei literare timpurilor își trăiesc, în perimetrul micului ecran, o nouă viață, pe un fundal muzical de o surprinzătoare consonanță lirică. Și cînd, îie ele rale sau indigeste, toate emisiunile, chiar și cele mai banale, au totuși un interminabil (și inexplcabil de complicat și pretențios) generic, este de-a dreptul o ingratitudine faptul că nu știm cui datorăm plăcuțele clipde de reverie oferite de uimitor de precapetele, de expresivele, de funcționalele imagini ale non-emisiunii intitulate pauză!

O pauză, de o ferme-cătoare ingeniozitate, care e în primejdie de a fi transferată pe un calp post didactic, metatona poetică urmînd să-și declina virtuțile în favoarea unor imperant-instructive și pedant-documentare etichete. La cererea știu căror tele-spectatori, imaginile pauzeilor, atît de grăitoare prin anonim și ambiguitate poetică a luminii și montajului, vor trebui să fie identificate, numerotate și titularizate: muntele Făgăraș, culmea cutare, versantul cutare, cola nu știu care. Sau: pădăie! Sau: iepure a-lergînd. Sau: ploate pe asfalt, vis-a-vis de palatul telefoanelor, colț cu...

Spun sincer, trîdesc o neliniștită înfiorare în fața unei asemenea posibile obtuzități. De ce etichete, cînd fiecare imagine este o altă sugestivă, particulară și miniaturală expresie a amplei, copleșitoare naturi a melegurilor noastre? Cînd fiecare pauză este un recital de poezie și nu (încă) o seacă lecție de zoologie, botanică, geografie, geologie, — discipline foarte la locul lor oriunde, dar — vai nouă! — nu în pauzele televiziunii!

Nu-s suficiente nevrozele defecțiunilor tehnice? Grotescile defecțiuni tehnice, care transformă o lecție de limba engleză într-o șaradă a decalajului dintre mișcarea buzelor și succesiunea sunetelor (împrimate și prost sincronizate)? Sau care fac în Bonanza ca gesturi terifiante să se umple, din cauza vidului sonor în care se consumă, de un imens, grotesc, ridicol!

De ce să defectăm și pauzele prin pedanterie și inaderență la poezie? Ce aveți cu pauzele? Cu lirismul și cu delectateea lor... S. T.



La Oradea, actorii teatrului au găsit o nouă formulă de a se adresa publicului: „Café-Théâtre-ul. Denumirea e, desigur, mai mult un moft, dar ceea ce este mai important — conținutul manifestărilor ce au loc în foalerul teatrului — trebuie reținut și apreciat ca atare. „Spectacolele” sînt, în fond, recitaluri de poezie cu acompaniament muzical. Primul a-a intitulat „Baudelaire” și a fost susținut de actrița Alia Tăutu (regia — Szombati Gille Otto); acompaniament la orgă electronică — Gh. Vi-Nan).

Anunțate a avea loc în fiecare vineri după-amiază, aceste recitaluri programatează pînă la sfîrșitul stagiunii: „Balada populară românească”, „Nicolae Labis”, „Mihai Eminescu”, „Federico Garcia Lorca” s.a.

Metodă eficientă de a apropia mai mult publicul de teatru, recitaluri de poezie s-ar putea organiza și în alte teatre. Sperăm însă că denumirile nu se vor da peste tot după băutura care se consumă. Inchipuți-vă cum ar suna: „Pepsi-Teatru” sau „Coca-Cola-Teatru”!



# DE LA SENSIBILITATEA COLORISTICĂ LA POEZIA TRAGICĂ

Cînd în iunie 1937 Mihail Jora definea, într-o laconică intervenție, trăsăturile baletului românesc, nu făcea decât să teoretizeze o experiență care îl duse, cu aproape un deceniu înainte, către realizarea uneia dintre cele mai valoroase creații ale muzicii noastre — baletul „La piață”. Apariția acestei lucrări a marcat, indiscutabil, momentul nașterii artei coregrafice românești, „făurită de dansatori români, pe muzică scrisă de compozitori români, pe subiecte din viața românească, pe mișcări și ritmuri scoase din jocurile caracteristice populare românești” — cum preciza M. Jora.

Dar baletul „La piață” nu a reprezentat numai debutul strălucit al genului muzical-coregrafic în cultura noastră ci, totodată, unul dintre cele mai importante acte de creație din perioada de afirmare a maturității școlii naționale de compoziție. O simplă analiză a acestei lucrări nu este suficientă pentru înțelegerea importanței pe care a avut-o în epocă și în ansamblul artei românești. Totuși, chiar și pentru cei mai puțin informați asupra evoluției muzicii noastre, semnificația acestei opere se dezvăluie cu pregnanță, dacă vom aminti că aparține aceluși strălucit șirag de valori apărut în deceniul al treilea — „Sonata a III-a în caracter românesc” (1926) de G. Enescu, „Divertismentul rustic” (1926) și opera „Năpasta” (1927) de S. Drăgoi, „Priveliști moldovenești” (1924) și „La piață” (1928) de M. Jora — prin care muzica românească își definește, cu vigoare expresivă și măiestrie compozițională, trăsăturile stilistice esențiale.

Un efort creator impresionant, susținut de o mișcare muzicală tot mai bogată, a provocat intensificarea procesului de sinteză și cristalizare a tradițiilor naționale și universale, marcînd începutul etapei moderne a muzicii noastre culte. În acest proces, rolul creației și al personalității lui G. Enescu a fost covârșitor. Nu puțini sînt compozitorii care să nu fi pășit în activitatea de creație la imboldul marelui artist și sub influența stilului și semnificației lucrărilor sale. Drăgoi, Zirra, Negrea, Andricu și alții abordează o tematică preponderent lirică, valorificînd din muzica populară, și ales cantabilitatea melodică și structurile modale diatonice. Este vorba de aceeași expresie lirică, dominată de un echilibru clasic, neînsoțită de sfîșierii patetice sau atitudinilor de ironie și revoltă pe care o putem afla și în creația lui Enescu. Să mai adăugăm că înclinarea spre lirism și meditație, spre trecutul poetic, spre mișcări și frumusețile pămîntului românesc, sînt elemente specifice nu numai muzicii. Arta plastică și literatura ne pot furniza, de asemenea, numeroase exemple.

Amintind această sferă a lirismului, cu accentuate trăsături idilice, prezent într-o mare parte a creației muzicale din perioada cuprinsă între cele două războaie mondiale, trebuie să menționăm și apariția unor lucrări care abordează o treabă expresivă mai diversă, conținutul lor emoțional fiind provocat, de multe ori, de realități sociale care violentează sensibilitatea artiștilor

și se află în contradicție cu idealurile lor. O fericită întîmplare — „un neașteptat dar al soartei” ar fi spus T. Vianu — a făcut ca eforturile creatoare ale lui G. Enescu și ale compozitorilor de aceeași substanță emoțională, să fie completate cu soluții neașteptate, noi, născute din aceeași pasiune pentru folclorul românesc, dintr-o profundă cunoaștere a culturii muzicale europene și din aceeași arzătoare, se stăruie, de muzicienii ca Th. Rogalski, P. Constantinescu, F. Lazăr, Const. C. Nottara, dar mai ales de M. Jora. Prin ei, muzica românească cucerește noi dimensiuni expresive, își îmbogățește limbajul cu noi structuri care îi conferă un plus de originalitate și vigoare.

În acest sens, dacă G. Enescu este un meditativ, un artist ale cărui elanuri romantice își găsesc împlinirea în trăirea nostalgicului și tulburătorului dar, iar sentimentul responsabilității umane se consumă, în procesul de creație, la nivelul marilor contradicții și drame ale omului, într-un univers spiritual luminat de speranță, M. Jora, bunăoară, se situează pe alte coordonate temperamentale, muzica sa purtînd pecetea unui lirism

## muzica românească azi

dominat de luciditate și activ, inclinat cu deosebire către culorile vii, pitorești uneori, ale realității. De aici pornesc și unele deosebiri în legătură cu valorificarea sursele muzicale folclorice. Nevoia exprimării unor stări de vis și dor, atunci cînd reînviază amintirile copilăriei sau evocă frumusețea pămîntului românesc, l-au determinat pe G. Enescu să se adreseze unor genuri și structuri populare care se încadrează, în general, în sistemul parlando-rubato (în legătură cu această importanță și se pare faptul că mișcarea liberă, dolentă, cu o apăsătoare improvizație se păstrează în întreaga creație a marelui artist și nu doar în lucrările de explicită inspirație populară). În ceea ce-l privește pe M. Jora, sugestia folclorică pornește mai ales din sfera dansului și a dansului de ritual (colindul) și își găsește valorificarea deplină în cele două baleturi care, în esență, „o strălucitoare deslășuire ritmică a noțiunii de dansului popular”, cum pe drept cuvânt afirmă P. Băntoș.

Scind „La piață”, M. Jora demonstrează pentru prima dată elocvent și artistic valoarea expresivă a dansului românesc, inspirîndu-se tot din folclorul orăzesc, esenței înimășilor, și rămîne unic pentru că nu folosește dansul ca direcționat și pentru că dincolo de tempo-ul de basă, devine tradițional în construc-

rea numerelor coregrafice, descoperă uimitoarea și inepuizabila varietate ritmică a folclorului nostru. Dacă, extinzînd afirmația compozitorului Zeno Vancea, considerăm stilul creației enesciene ca o potențare a spiritului și structurilor doinei (de la Preludiul la unison din Suita I-a pentru orchestră la Simfonia de cameră), stilul muzicii lui M. Jora, și mai ales al baletelor, reprezintă o valorificare maximă a virtuților expresive ale dansului. Desigur, nu putem despărți ritmul de celelalte elemente de limbaj minuite de compozitor, dar în creația de balet el devine principalul mijloc de comunicare, structura activă a dramaturgiei muzical-coregrafice. În fond, în practica populară dansul exprimă o atitudine; prelundu-i celula expresivă, M. Jora îl scoate din starea naturală, îl innobilează, îl „duce în starea de grație” în care este apt să exprime un bogat univers emoțional.

Creațiile de balet ale lui M. Jora sînt ample poeme de un realism profund și robust, inspirate de marovuri, caractere și imagini specifice unei anumite etape a evoluției societății noastre. Dar, depășind limitele particularului, ale anecdotei pitorești, muzica lui M. Jora tinde către cuprinderea esențelor umane, înscindu-se în contextul general al mișcării muzicale europene din veacul nostru.

Potențialul nostru expresiv ale dansului, compozitorul fixează în imagini încărcate de semnificații și, totodată, de prospețime și savoare, caractere, obiceiuri, stări emoționale de un lirism pur, toate acestea însă tratate cu o ironică detașare sau cu nuanța unui zîmbet malițios. Structura ritmică, simetrică și asimetrică, linii melodice concise, caricaturile uneori, înălțării armonice și combinații instrumentale sugestive sînt mijloacele muzicale pe care compozitorul le folosește cu o deosebită măiestrie, cu intuiția dramatică a unui autentic om de teatru și sensibilitatea coloristică a unui plastician. Dansul Chivei, excelentă caracterizare ritmică-melodică a acestui personaj sau fanfara străzilor ale Majurului — cunează din „La piață”, tablourile I, III din „Dumnezeu Măriaș”, Dansul amazoanei și Dansul citorilor din „Cartea veche”, paginile de o excepțională frumusețe și complexitate muzicală care exprimă poezia tragică din baletul „Întoarcerea din adîncuri” sînt câteva, doar câteva exemple care pot demonstra originalitatea și forța talentului maestrului M. Jora, pe drept cuvînt considerat unul dintre citorii muzicii românești. Moderne Model și sursă bogată de învățămînt, creația sa, aflată în continuă înnoire, este, în primul rînd, opera unui artist a cărui conștiință vibrază și vibrează în consonanță cu năzuințele semenilor săi. Este, totodată, un dar de frumusețe și bucurie oferit umanității cu oel gest firesc și spontan care a fost dintotdeauna atributul artistului generos și înzestrat.

Mihai Cozmei



neî mîncî îndelungate, nu lipsite de erozi și esecuri.

Ceea ce rămîne dominant în creația artistică a lui Nicolae Constantin este, pînă acum, sfîrșitul artistic de a exprima pe pînă o realitate surprinsă în arhaicurile ei simbolice. Această aspirație s-a concretizat mai ales în pinzele cu care a participat la ultima expoziție interjudețeană de la sfîrșitul anului trecut dar, mai pregnant, se face simțită în acțiunile personale deschise în sala „Victoria” din Iași. Credem că este dramatic să observăm că cel mai bine temperamentul viziionar al artistului, dorința de a surprinde mari, compuse într-un stil plin de măiestrie. De altfel, locul semnificativ al simțului provincial, evident în unele pinze de circa cinci-șase ani, a fost luat de o atitudine meditativă, cu o accentuată notă de gravitate, care înduie lăunul identic al ultimelor sale compoziții. De aici și preferința pentru unele personaje cu cîntă legendară din trecut nostru istoric, evocate într-o manieră alegorică. Expresivitatea figurii lui Mihail Viteaz se întregesc astfel în raport cu elementele evocatoare sugerate de detaliile ce înconjoară figura demnitarului. Tabloul, tratat într-o gamă restrînsă de culori „tari”, contribuie — ca și în cazul portretului lui Nicolae Bălcuș, realizat în aceeași manieră — la potențarea expresivității personalităților istorice respective.

Această viziune decorativ-simbolică este adoptată și în alte portrete, dintre care se detașează cel al pictorului Mihăilescu-Craiu și cel al poetului Horia Zileu. Într-o manieră aparte, mai apropiată de semnificația strict caracterologică, sînt celelalte portrete: „Nana”, „Autoportret”, „Autoportret cu soția”, „Colectivul”, „Incerind să delinască un tip uman prin ceea ce are el mai semnificativ. La polul opus acestor pinze, se află: „Muziciana”, „Chitaristul” sau „Regizorul”, tipuri abstracte relațiate dintre model și portret. În favoarea unei caracterologii mai largi, de tip profesional. Se pare că, în lucrările amintite, ar-

tista s-a simțit căsă doar de viziunile plastice superate de prezentați umbră, după cum, în „Viziunea de clasă a lui” și „Melomani”, născutele personajelor și ale obiectelor sînt compuse pentru înțelegerea resurselor în sine, așezate de subiectele respective, într-o esențială notă decorativă.

Dominant de portrete, cu câteva nuanțe moarte cu înțelesuri de semnificative, expoziția personală a lui Nicolae Constantin prezintă însă câteva compoziții și peisaje excepționale cîntă prin maniera de tratare, cîntă și prin gama cromatică în care au fost compuse. Dintre acestea, Mării, o adevărată simfonie a primăverii, sugerează imaginea zburătoare a unei sărbători exuberante, pline de lumină. Alături de compoziția amintită, se înscrie „Biserica Barnovschi” și „Peisaj de iarnă”, ultimul compus în planuri largi, cu ritmuri precis conturate, amintind de pinzele unui La Fresnaye. Într-o altă compoziție, Humor, surprinde plăcut contrastul dintre hie-ratismul zugrăvii de pe rețetele minștirii, în contrast cu pălăriile înșirate pe zidul prăvorului, într-o asociație nu lipsită de o ironie blîndă. De altfel, preferința lui Nicolae Constantin pentru crearea unui cadru capabil să exprime o anumită atmosferă particulară se observă și în „Aniversare” sau în „30 Decembrie”, dar mai ales în „Peisaj industrial”.

Eliberat de modele, depășind o inerentă fază de căutări, Nicolae Constantin se regăsește tot mai mult într-o pictură unde elementul social se exprimă în asociații sugestive și revelatoare, servite de o paletă sigură. Viziunea compozițională în care domina elementul alegoric ori detaliul simbolic este pusă, de cele mai multe ori, în serviciul unor sensuri umane majore. Și, desigur, mai există acel „je ne sais-quoi”, care palpă în culorile și desenul fiecărei pinze și care se cere contemplat și niciodată descris.

Corneliu Sturzu

## TEATRUL DE STAT BACĂU „TRANSPLANTUL INIMII NECUNOSCUTE”

Potrică mărturisiri autorului, „Transplantarea inimii necunoscute” nu este altceva decît: „portretul unui contemporan, adică al lui Don, personajul central al piesei”. Precizarea are darul de a orienta interpretarea unei piese în care Mirodan pune mai puțin accentul pe acțiune și mai mult pe cozerie, înbinînd în același timp comical cu o umă de acut dramatism. Modalitatea este proprie unui întins teritoriu al dramaturgiei moderne, ingenuității ochilor comedii luîndu-i locul intelectualizarea și problematizarea acesteia. Drept urmare, în locul acelei comedii, așa zise pure, cîștigă teren comedia neveselă, care invită la meditație și formulează cu zîmbetul pe buze întrebări profunde, referitor la destinul omului și la alternativele care îi stau în față. Interesant este, în acest sens, că viziunea piesă a lui Mirodan, intitulată „Cine l-a ucis pe Saint-Exupery”, interpretează din punct de vedere al responsabilităților în planul istoriei, destinul tragic al acestuia. „Saint-Exupery, ne spune Mirodan, a fost ucis în război. Cînd avionul pe care-l pilota a fost atins, el s-a ridicat în văzduh, pulverizîndu-se acolo, în neant. Războiul l-a ucis pe marele scriitor, iar războiul a fost provocat de fascism, primejdie înăd vie în conștiința umanității”. Piesa va marca, așadar, trecerea lui Al. Mirodan de la comedia la dramă.

„Transplantarea inimii necunoscute” are drept personaj principal un pictor batat, reprofiat pe publicitate, așezînd o viață de bluff. O viață bazată pe o ingenioasă, dar, firește, sterilă echilibrată a protocolului dur, cu sute de telegrame de felicitări menite a-i asigura protecții, cu minciuna cea de toate zilele a falselor conveniențe și regizatele ritualuri. Don, personajul în cauză, este un om de spirit și de rînzărie, capabil să-și considere cu un umor — lăun zice nevră — propria condiție, propria bizare și automatizare. Acesta, pînă ce în vîrstă lui intervin fafă care pun brutal în lumina reversul dramatic al situației înoculîndu-i prietenului fiicei sale propria sa irresponsabilitate, și determină o despărțire a acestora, fără ca să știe, bineînțeles, că ea aștepta un copil. Fata va încerca să se sinucidă, gestul provocînd un soc care ar fi putut fi fatal tatălui, dacă nu i s-ar fi transplantat urgent o inimă a unui necunoscut. O inimă „mai mare”, generoasă, pe care tatăl o va dona, cu sacrificiul propriilor sale vieți, tînrului, atunci cînd acesta, victimă a unei la fel de irresponsabile farse a pictorului, va încerca și el să se sinucidă. Așadar un lanț al efectelor bizar-voloazei irresponsabilități, punctat cu dramele cu care viața sancționează asemenea atitudini. Gestul din final al eroului încearcă o tragică reparație, prin moarte, a unei vieți ratate prin labilitate morală și superficialitate. O nuanță a cărei funcție dramatică este de a corecta profilul personajului și al cărui sens este un apel la conștiința individului, la angajarea lui lucidă față de mersul propriei sale vieți și al vieții celor din jur.

Pe scena Teatrului de Stat din Bacău spectacolul a fost montat în regia lui George Rașel, rolul principal fiind interpretat de actorul Ion Buleandru. Cartea de vizită a fiecărui din aceștia constituie reale performanțe, pe care, totuși, spectacolul nu le împlinește în întregime. În primul rînd, din cauza unei viziuni quasi-domestice a textului. E drept — un text mai dificil, cu o primă impresie de afluare și ariditate, dar vîndînd, la o cercetare mai adîncă, sensuri fecunde și oferînd un adevărat portret unei demnitate de virtuozitate. Oricum, sugestivitatea textului, prinse, e drept, în țesătura unei avalanșe abuzive de parodoxuri, se cereau valorificate cu o mai pregnantă marcarea a datelor problemelor. Desfășurîndu-se liniar, spectacolul lasă aproape neaplicate gesturile dramatice ale personajelor, și mai ales gestul tragic din final al personajului principal. Este vorba de un complex joc de sturși, pe care regizorul nu l-a pus suficient în valoare. Pentru că, pînă „Transplantarea inimii necunoscute” nu este la urma urmelor decît o conversație scenică sau, dacă vreți, o spirituală demonstrație scenică — păcătînd poate prin exces de rigoare, de geometrizare — dar cerînd oricum o montare plină de fantezie. Decorul semnat de Giulio Tincu și costumele Lidiei Radian oferă un funcțional cadru plastic, adevărat unei stilizate mișcări scenice, unei montări în care replica să-și potenteze caracterul auziv, iar gestul să se încarce de sensuri ideatice. George Rașel, s-a mulțumit însă cu o tratare corectă a datelor comice ale textului, latura gravă fiind adjuccată exclusiv lui Ion Buleandru — al cărui personaj, interesant pînă la un punct, — lasă însă neaportuite unele contradicții și deci foarte importante date ale eroului.

Un umor sec vădește Socrate, colaboratorul foarte apropiat al lui Don, — în interpretarea lui Puiu Burnea. Cu obișnuită sensibilitate parcurge Kitty Stroescu rolul doctoritei Mara, infuzînd un autentic dramatism scenei „transplantului”. În notă, Constanta Zmeu, în rolul Irinei. Liviu Russ compune, cu nobilă ambiență artistică, rolul băiatului — student și sportiv totodată — subliniînd cu o tentă de ironie candoarea, nu lipsită de emfață și mărgînire, a acestuia.

„Transplantarea inimii necunoscute” — premieră pe țară pe scena băcăuană — împinește, așadar, numai parțial virtuțile unui text, el însuși exercițiu de virtuozitate și impunînd, ca singura posibilitate scenică, o tratare consonantă. Impresionează, în orice caz, interesul acestui titim și dotat colectiv pentru dramaturgia originală, precum și o anumită seriozitate a activității sale artistice, demne de succese de real ecou, spre care tinde în mod evident.

Sergiu Teodorovici

## SIMBOL ȘI VIZIUNE COMPOZIȚIONALĂ

Cine a urmărit în ultimii ani, mai îndeaproape drumul creației lui Nicolae Constantin poate să-și dea seama de maturizarea rapidă a artei tînrului pictor. Spirit neliniștit, mereu în căutarea unor orizonturi ideatice noi, temperament pasional, Nicolae Constantin nu s-a silit, în anii trecuți, să abordeze modalități de expresie moderne (sau numai aparent moderne), cu convingerea că fie și temporară plantare într-o formulă clasică sau alta însemnă, de cele mai multe ori, o eșuare în manierism. Iată de ce am asistat la o derulare rapidă, nu lipsită de spectaculozitate, în care tentative și căutări în care ecurile impresionismului au fost înlocuite cu metafora plastică tratată într-o manieră expresionistă, jec-

în favoarea detaliului naturalist, alături de colaj și de încercări pop-art.

O anumită disponibilitate sultească, un entuziasm nealterat l-au condus pe tînrului pictor să reapele cu propriul său penel toate aceste iluxții ale înaintașilor sau contemporanilor. Cinea, judecînd superficial, ar putea considera metamorfozele de mai sus ca o lipsă de seriozitate. Dimpotrivă, acesta mi s-a părut, pentru un artist aflat la începuturile carierei sale, un necesar util, și o premisă necesară a unei creații de mai tîrziu. De altfel, nu cred în artiști care încă de la douăzeci de ani și-au descoperit un așa-zis „stil propriu” în care cantonează definitiv. Personalitatea plastică (de cite ori trebuie repetat acest adevăr!) nu se structurează, de cele mai multe ori, peste noapte, ci este rezultanta u-



Armina slătea în colț și asculta muzica de pian cîntată de elevul ei. Ar fi vrut să bată din palme în semn să înceteze, dar nu putea. Melodia curgea de sub clape furioasă și aprigă ca un riu împins de ploaie și băiatul nu prindea acel ceva imperfect din cîntec, ci el vedea podul de stejar cu balustrade arcuite peste riu. Era soare și bine copiii se lăfăiau în apă și nisip. El despre asta cînta. Profesoara întrebă:

— Gligor, ce cînti tu, omule?

— Nu știu, răspunse el.

Armina căuta să-și amintească la ce concert l-a mai ascultat pe Enescu într-o interpretare atît de gingașă și cu cît investigația ei se adîncea în anii studenției, cu atît nu putea să-și amintească. Nu-și imaginase nicicînd că într-un sat la zeci de kilometri depărtare de oraș va descoperi un mare talent muzical. Era captivată de muzica băiatului și se gîndea că peste ani el va cînta la Ateneu.

## II

Gligor ajunsese acasă. Cu toate că vremea se răcorise puțin, el se culcă în vîrfurile unui stog de lucernă. Trase manta lui taică-său peste el și cu mîinile sub cap începu să urmărească cerul. La răsărit mijea o dungă de nor, ceva mai sus o stea puternică, arămie clipea din cînd în cînd, și, cînd clipea, dunga aceea de nor devenea ca prin farmec violetă.

La apus, cerul era suspendat pe vîrfurile pădurii. Culoarele se contopeau armonizat făcînd ca cerul să ardă în flăcări ademenitoare. În colțul vestului, mai apropiat de miez-de-noapte, era un pîlc de tei, ce lăsa pe cer o umbră argintie. Gligor urmări cum vine, pe nesimțite, un nor. Cînd norul intră în pata argintie, cerul scîpăra de parcă ar fi fulgerat în se-

și din acel ceva întimplător a ieșit o melodie zguduitoare. În vîgăuna Căldarului, care era dosită de sălcii și fagi, băiatului îi era teamă că va fi descoperit și în fața lui un om va înfige cuțitul pînă la jumătatea mînerului în unul din berbeci sau că are să se arate, cu ochi hipnotici, lupul. El va răguși și dihania va sfîrteca și încolți berbecii. Pe urmă, în apropiere, era pădurea care foșnea în felurile chipuri. Toate foșniturile aduceau cu pași nedefiniți.

Peste teamă venea ca o amăgire murmurul izvorului din rîpă, tușitul berbecilor și cîntecul păsărilor trezite în plină noapte la viață. Nu, nu erau amăgiri: apa șerpuia pe jgheaburi de clisă cu atîta răbdare și finețe, că trebuia să fii mort ca să nu te înfrunți din geamătul ei de obo-seală; trebuia să fii arîormit într-o scorbă de ulm ca să nu ascuți foșnetul pădurii și mai trebuia să ai nas de armăsar ca să nu simți aroma de polen și rouă, ce venea din lenul de floarea soarelui. Poate vîgăuna purifică boarea parfumată de polen cu aerul ei rece și-o făcea să fie atît de plăcută. Toate astea și altele, poate, l-au îndemnat să cînte. Nu știa dacă toți berbecii sînt receptivi la muzică, dar el era convins că-l înțeleg și-și dădea tot interesul să le fie pe plac.

Visă, după o bucată de somn liniștit, pe președintele Cooperativei agricole. Președintele căută să nu-l vadă nimeni și sări pîrleozul la berbeci. Cum intră între ei, omul taciturn deveni altul. Tot obrazul lui căpătă un colorit roz, de trandafir sălbatic. Spunea ceva berbecilor și berbecii își scărpinau, a mîngîiere, frunțile de genunchii lui. Și nimeni nu știa ce suflet mare are președintele, decît el, Gligor. După care se visa iarăși pe el. Incepuse săr-bătoarea viilor și el trecea printre bărci și scrincioabe, printre barăcile cu băuturi și dulciuri, printre jocurile distractive și peste saltelele cu paie, unde se dădeau trînte; trecea printre toate și căuta gardul pătrat din frînghii, unde se băteau berbecii. Căută înfrigurat, prin somn, și nu găsea pe tot șesul nici un gard de frînghii.

## III

— Ce soare, ce soare! se mira Gligor coborînd din vîrfurile căpăței. Ascultînd bonta de lăutari, ce cînta pe șes, simți cum muzica îi trecea, ca un fior, prin toate arterele. Da, suna în el și lingă el o melodie sprintară. Intinse mîinile pe lingă corp, în sus, în căutarea cîntecului. Era în cîntec ceva imperfect. Crezu că are destulă putere să-l prindă și să-l ascundă în el și după ce-l va șlefui să-i dea drumul. Dar nu putu. Cîntecul izbucnea ca o lavă zguduind firea și pămîntul.

Îi trecură prin fața ochilor, imaginile oamenilor, rîului, cîmpului și cerului natal. Treceau repede și rămîneau în memorie umbrele lor. Umbre și ecouri. Și toate umbrele alergau una după alta într-un ritm viu, pe care el îl strunea din cînd în cînd și se oprea asupra unei imagini. Și iarăși accelera umbrele în el pînă se prefăceau în sunete. Sunetele îl supărau — de aceea fugi la Cămin.

Se așeză la pian. Clapele înfiorate de degetele băiatului scoteau aceeași muzică cîntată de lăutari. Nu, nu era aceeași muzică, ci cu totul alta pe care nu o auzise nimeni niciodată. Pianul nu mai avea putere și gema intr-una. Camera era plină, arhiplină de clinchete.

Degetele băteau clapele fute, aiergat...

## IV

Toporul bătea... Truse, magazionerul, implinta parul de salcim în pămînt și-l pălea cu muchia în cap. Nu știa cum să facă mai repede, îi era teamă să nu se răzgîndească președintele. Îi chemă la el pe bătrînul Fanache și, lovindu-și pumnii unul de altul, imită, cu glas gutural, berbecii.

— Hrr, hrr, buf! Ce bătaie are să fie...!

Aștepta ca Fanache să schițeze un zîmbet din ochiul miop, dar acesta, calm, indiferent, își lingea buzele de rachiu.

Gardul să aibă 20 de pași în lung și lat. Frînghiile de în sînt prinse cîte trei: una jos, alta la mijloc și alta mai sus. Dintr-un camion sînt coborîți în arenă doi berbeci. Unul e merinos, cu lîna brumărie și gîtul rotund, voinic, cu salbe ondulate în jur. Coarnele îi sînt în formă de spirale, cu urechile în mijloc. Celălalt e un țigai veritabil cu lîna neagră ca păcura. Coarnele-s crescute în sus, apoi încîrligate aiurea fără nici o simetrie. În frunte are o pată albă, parcă fără ea nu ar vedea bine. Căută nedumeriți la oameni. Suflă, maiestuoși pe nări mucoasă și scormonesc cu copitele pămîntul. Miroase iarba stivită și bălegarul proaspăt de oaie miroase.

Merinosului i se năzare că un bărbat ride de el și se repede cu capul între frînghii.

Oamenii, atenți, tăcuți, caută să surprindă orice gest al berbecilor. Berbecii, tiptil, își dau țircoale. Ochii lor galbeni sticlesc într-un lichid argintiu. Scot un behăt gutural „Hr, hrr, hrraa” improșcînd cu lut încliat de iarbă pe cei din margine.

Fanache îl trage de mîncă pe Gruia, președintele.

— Mai știi țurcanul lui Bunde? Mai știi metișul lui Suhar? Erau înstăriții satului. Și-au pus rămășag că al cui berbec va învinge acela va rămîne stăpînul satului. Și cît a durat bătaia aia, doamne, doamne, pînă seara. Pînă la urmă a învins a lui Suhar.

— Dar stăpîn n-a rămas el, ci Bunde, naiba știe de ce n-au respectat rămășagul.

— Păi a fost lupta necinstită. Se zice că Bunde ar fi prins de veste că Suhar ar fi pus berbecul să tragă pe nări ardei pisat. Bietul berbec, îl usturau nările și nu-și mai găsea astîmpăr. Ar fi fost în stare să dărîme și un copac.

— Nici țurcanul ăla nu era de lepădat, l-ar fi răpus pe metiș.

— Desigur că l-ar fi răpus.

— Dă-i în paști, că au tăiat berbecul la curte și n-au dat oamenilor de-o gustare.

— Ce să mai vorbim! Cred că astea-s obiceiuri de pe timpuri.

Tăcerea îi ameți pe toți. Berbecii se priveau în ochi. Părea că unul aruncă asupra celuiălalt foc. Înălțară capetele și, minioși, începură să se depărteze. Se depărtau cu pași calculați, siguri de mișcări, părea că fiecare numără cîți pași se dă înapoi celălalt. Se opriră locului, scrutară distanța dintre ei, plecară frunțile în pămînt și se năspustiră unul asupra celuiălalt. Buf! se bușiră puternic. Un zgomot surd cutremură izlazul. Oamenii simțiră sub tălpi cum se mișcă iarba.

A fost prima ciocnire din care nu-și puteau da seama care e mai puternic. Deveniră nervoși și în același timp prudenti. Fioși, tare fioși le arătau ochii. Copiii, speriați, fugiră din preajma lor. Berbecii se îndepărtau cu pași agili. Ridicau un picior în sus, pînă atingeau lîna de pe pîntec, îl lăsa măsurat, în jos și, pînă ce copia nu se înfigea bine în pămînt nu-l ridicau pe celălalt. Tocmai mișcările astea suple, care ascundeau în ele o sîrtenie meditată, îi făceau pe oameni să stea țepeni, cu răsuflările întretăiate în așteptarea bușelii.

Și iarăși berbecii își luară vînt și se pocniră coarne în coarne, că săriră din ele așchii. Poate numai așchii mici au sărit, însă bărbații spuneau că au văzut în aer, în apropiere de urechi, scînteii. Susțineau că-i unicul caz cînd zboară scînteii din coarne: dovadă că-s berbeci răz-

Stelian Baboi

(Continuare în pag. 7-a)



N. CONSTANTIN: — Peisaj de iarnă

# fantezie de vară

nin și pîlcul de tei se aprinse. Ardeau numai vîrfurile într-un portocaliu viu, iar tulpinile căpătau în jur aburii de lumină. Lui Gligor toate simțurile îi șopteau că cerul din satul natal e cel mai frumos din lume. Amintirile îi readuseră cerul mării, cerul munților, readuseră, pe rînd, toate cerurile văzute și cerul din vise. Nici unul, spre mulțumirea lui, nu arăta ca cerul satului natal. Adormi.

Visă, din nou se visă pe dînsul între berbecii ce-i păștea acum în vacanță. Se făcea într-o dimineață cînd doar pe coastele imասului răsărise soarele. El, Gligor, călca ușor, tare ușor, ca să nu scuture roua de pe iarbă — ținea morțiș ca berbecii să pască toată verdețea înrouată. Din turmă, după ce soarele crescuse pe deal, veni la el berbecul Vasi. (Toți aveau nume. Fiecare dintre ei era pentru el un anumit berbec cu personalitatea lui). Veni Vasi și el începu să-i scarpine fruntea. Berbecul făcu pași, mulți pași îndărăt și se repezi cu iuteală în palmele lui. El ținea mîinile destăcuite și în ele băteau coarnele. Din elanul ce și-l lua merinosul ar fi putut să-l doboare, însă animalul își calcula pașii și-l pălea ușor în palme, așa încît să-i placă băiatului.

Așa visa — în realitate el îi obișnuise de cînd erau mici cum să-l împungă ca să nu-l doboare. Iasă cînd erau berbecii răi și furioși — aveau ei timpul lor cînd erau răi și furioși — nu putea nimeni să-i strunească. Nu rareori berbecii uitau cine e el și se repezeau să-l dea de-a berbelecul. Atunci își freca într-o parte corpul ca un toreador și-i prindea de coarne. „Hei, măi, Tigrule, ai ochelari de soare? Nu vezi că-s eu?” Spunea acest „eu” cu atîta demnitate ca și cum el ar fi fost cineva pe care ei erau obligați să-l respecte. Și ei, în adevăr, erau obligați să-l respecte. Numai datorită lui puteau să pască iarbă crudă, să bea apă rece de izvor, să stea tolniți la umbra sălcilor.

Nu numai pentru atît erau datori să-l respecte; mai erau și pentru altceva de care ei nu erau conștienți, el îi apăra de cuțit. Pentru ei moartea nu exista, o știau abia după ce cuțitul li se înfigea în bergeată. Atunci era prea tîrziu ca moartea să fie îndepărtată. Cel care o îndepărta din timp de el era el, dar el n-aveau cum să înțeleagă lucrul acesta. De unde să știe ei certurile lui Gligor cu brigadierii, cu magazionerii și cu oamenii satului care, în preajma sărbătorilor, prindeau poftă de carne de berbec adevărat și-i dădeau țircoale. Gligor nu plîngea și nici nu-i ruga să-l lase pe berbecul cutare. Ei, hai să zicem brigadierii sau magazionerii, nu știau după nume berbecii, ci după felul lînii. Incepeau pe departe.

— Gligor, ne-am gîndit să-i tăiem pe ăla cu lîna țigai, vrem să facem un bal la Sedi. El răspundea:

— Aștia-s pentru prăsilă și pentru lînă. Așa mi s-a vorbit de cînd eram mic, pentru carne în batalii. Nu rețin cine, adăuga cu înflăcărare, și-a înfipit degetele în ochiul meu și mi-a poruncit: „Să ai grijă de ei ca ochii din cap, pe aștia să nu-i atingă colț de lup și nici cuțit de om” și nu mă înșel, sînt sigur că nu, ducînd a reproș arătătorul spre cel ce voia să facă moarte de berbec, chiar mata ai fost ăla.

Toate acestea aveau de multe ori darul să-l dezarmeze pe cel în cauză. Însă cînd toți oamenii satului voiau carne de berbec voinic, și numai ai lui erau voinici, atunci nu erau puțin cei care îl scitireau și-l făceau mucos.

Din certuri ieșeau victorioși ei, deoarece Gligor nu putea să-i facă mucoși pe bărbați; victorie care, de altfel, nu rezista decît în acel moment, căci pe la miezul nopții, cînd baciul turmelor dormea, slobozea berbecii și o lua spre ascunzătoarea știută.

Animalele presimțeau din ajun că aerul are iz de vin și sînge. Cum izul nu specifica: „Tu, berbecule cu rotale coarne, în zori vei fi ucis!” numai unuia dintre ei, fi cuprinde pe toți teama. Gligor, pe drum, le vorbea:

— Vor să taie pe unul din voi. Să ne ascundem în vîgăuna Căldarului. Și se ascundeau în vîgăuna Căldarului. Oamenii satului ascuteau cuțitele și veneau în zori. Ori, în zori nu găseau nimic în staul.

Dacă oamenii li încoptu erau răzvrătiți pe băiat și-l considerau îndrăcit, cu timpul începură să aibă un cult față de enigmatică vîgăună și față de descoperitorul ei, băiatul. Dacă oamenii satului ar fi insistat în căutare, ar fi dat de ascunzătoare, dar ei, după ce le trecea pofta de berbec, dădeau dreptate băiatului și nu mai încercau să afle unde este ascunzătoarea. După ce băiatul se convingea că oamenii îi mulțumiți că n-a dispărut de tot cu turma, își scotea fluierul și cînta. Melodia curgea cu nuanțe de tristețe și din tristețe țîșnea o armonie nouă, scaldată în foc. Cîntecul era original, îl născocise el cînd stătuse în vîgăună. Cred că vrînd să nu adoarmă a pus mîna pe fluier și a început să înfige ceva la întimplare

## versuri de EMIL BRUMARU

### ÎN BUCĂTĂRIE

Miresme ștau pe masă ca niște spade late,  
Legume-și țîn răcoarea-n cațelate pungi,  
Pereții ne ignoră purtînd cu dignitate,  
Pătrușii de var, blazonul PAIANJENILOR LUNGI.

Vai, în bucătărie cui poți să îi explici  
Că ne e foame numai de vis cînd la perdele  
Vom ridica în soare ca să privim prin ele  
Sticle de-oțet în care s-au inecat furnici.

Dar ce neașteptată și nouă întimplare  
Ne-ademeneste și ne-nspîimîntă totodată!  
Spre trupurile noastre-o căisă se dilată  
Cu-o poftă vegetală ca să ne, ah!, omoare.

### ÎN SUFRAGERIE

Cînd sufrageria o deschid  
Ștau pe jos miresmele în stive,  
Scaunele se opresc candid,  
Mă birfesc ceșcuțe guralive.

Cugetul mi-i fără nici o pată.  
Cu delicatețe și alene  
Am învins celeste damigene,  
Falnice cetăți de vișinată.

Fierb în jur veșminte și covoare,  
Dulci fotolii lin mi se supun,  
Așteptat de fragedul magiun  
Celofane rup. Clipele-s rare.

Și-și frămîntă-n aer nebunește  
Flama invincibilul piper,  
Dureros oglinzile mă cer:  
Trupu-mi absorbit le adincește!

### ÎN DORMITOR

Nici un chip n-a căzut în paloare  
Ca al tău, adormit și frumos,  
Fulgura, luminindu-te-arare,  
Citeun vis sub al timpurilor os.

Respiră cu atîta sfială  
Încît aerul ud se-ncheagă  
Lingă nămile-adînci în petale.  
Respiră, surîzînd, catifea.

Fascinat de-al său geamăn, spre-ogîndă  
Brațul tău prins în somn se-alungește  
Visător. Oh, să nu se desprîndă.







## fragmentarium

LUCIDITATEA  
POETULUI:CAMIL  
PETRESCU

Pentru Camil Petrescu, preocupat de certitudine și absolut, creația e dramă, în sensul efortului de a înfrânge limitele conduitei umane. Cum tentația depășirii se lovește de obstacole, sentimentul imperfecțiunii generează suferință. Precizia limbajului în poezie devine problemă fundamentală, de fond, vagul fiind repudiat în numele nevoii de autenticitate. „Nu mă interesează o realitate mediocră, exprimată vag (...). Poezia trebuie să aibă negreșit un conținut, să nu fie formă goală... Originalitatea, cită e, vine din acest conținut (...). Poezia e în funcție de real, care poate fi el însuși vag, nebulos, inefabil, imaterial, greu de pătruns, dar trebuie exprimat întotdeauna în mod adecvat... Calitățile și dificultățile sînt în acest caz ale miezului, ale conținutului, nu ale formei, ale cojii”. Acestor idei din *Inceput de toamnă pe Cumpătul* (însoțind cvasitextamentar volumul *Versuri* din 1957) le urmează principiile estetice aplicate în propria poezie, care vizează sistematizarea lucrărilor într-un sistem coerent. Esența e aceasta: creația nu poate ignora lumea concretă fără risc de a se prăbuși în neant. „Poezia nu este deasupra realului ca un nor, este numai o depășire a realului, pornește din real, ca de la un prag: fără o asemenea prag, noțiunea de depășire e un non sens, căci e o simplă pedalare în nebuloasă preparat în infinitul bucatăriei confundate în bezna”. Pentru artistul lucid, poezia devine un instrument de „cunoaștere plastică”, insinuând „idei

văzute și traduse în imagini”, dezvăluind „tilcurile lumii în imagini adecvate”. Altfel spus, poezia e universul în dinamica lui, „organicitate de imagini”, exprimind sensurile într-un plan superior realului. „O imagine integrală, pe care norocul o dă rar, este o strălucire care înconjoară planeta cu o viteză mai mare decît a luminii. O imagine fericită arată uneori mai mult decît un petițic și laborios poem, mai mult decît un volum de tocătură lirică”. Cenzurată lucid, poezia lui Camil Petrescu oferă un tablou grav: deoparte, aspirația temerară de a îngloba lumea într-o viață de om, de alta sentimentul relativității. Remarcind aspectul cerebral, un comentator vedea în versurile mele, directe, „expresia peisajelor pregnante ale creierului său”, clasificabile tematic, în „poezie de război, poezie de dragoste, poezie de gândire”. Indiferent de compartimente și diviziuni, peste toate domină o gândire neistovită, sondînd profunzimile. Intenționat prozaic, sever și lapidar, versul e lipsit de filoaane calde, gînditorul încercînd să probeze că ideile au temperatura lor, învederată într-o anumită mișcare sufletească. Ca preludiv la volumul *Versuri* (1923) un poem concis, *Ideea*, schițează o biografie spirituală: „Eu sînt dintre acei / Cu ochi halucinați, / Cu sufletul mărit / Căci am văzut idei”. În fond, „ideea” ar fi una cu adevărul, de care te apropii eroic, dar care-ți alunecă; obiect tangibil, încît îi simți temperatura și iluzorie proiecție în infinit. De aici aforismul semnificativ,

„așezat în subtitlu: „Jocul ideilor e jocul ieilor”. Există idei moarte, închise uneori în rafturile bibliotecilor, și idei în mers, incandescente ca „zigzagul de argint al fulgerului viu”. Există idei meschine, „cadavre de idei”, „munți coloși de gheață”. Poetul cu ochi „halucinați și mistuiți launtric” e un fanatic al adevărului, conceput ca o sinteză de observații, organizate într-o viziune clară asupra realității: „Pindesc și azi, prelung, stăruitor, / Căci și acum din lucruri și vederi / Ideea se adună / Străvezie dar precisă și întregă...”.

Pagini tulburătoare conține *Ciclul morții*, cu instantanee de război. După Alecsandri și Coșbuc, poezi ai războiului de independență văzut ca expresie a eroismului popular, Camil Petrescu vine cu o poezie întrebătoare, de frămîntări morale, *Ciclul morții*, un fel de jurnal de front, (ca mai târziu, primul său roman) invitînd la dezbateri. Douăsprezece momente substanțiale relevă, începînd cu titlurile, etape și reacții: *Marș greu*, *Versuri pentru ziua de atac*, *Veșnicie*, *Drumul morții* — pentru a sugera în final, într-o gradatie ascendentă spre optimism, perspectiva luminării progresive: *Înălțare*, *Primăvară*, *Senin*. Ca procedeu caracteristic, relevat de poet, confesiunile se deschid cu „un soi de introducere care precizează”, cu „o notație precisă”, aptă „să fixeze un punct de reper locului de pornire”. După acest „prim plan notat precis”, urmează „înălțarea ascendentă a imaginilor, care singure pot traduce ceea ce nu se poate nota”. Neliniștea și tensiunea, obsesia morții iminente meditația discontinuă transformă războiul exterior, ciocnirea între monștri de oțel, într-o criză morală în interiorul fiecărui participant. Relevarea dramatismului constituie fondul „ideii” de război, întrebare crispantă de fiecare moment, problemă generală a umanității.

Sobrietatea stă bine unei asemenea poezii, menită să sugereze viziunea plastică a crizei de conștiință (criză a umanității amenințate) și să determine reacțiuni. Senzațiile păstrează tensiunea clipei, episoadele succedîndu-se la timpul prezent, cu autenticitatea faptului trăit. Versurile au fost scrise pe front, fapt ce explică imaginile dure, relieful aspre. A fi sau a nu

fi, iată întrebarea—cheie. Un paleativ ar fi indiferența, dar conștiința refuză compromisul în jocul cu moartea. Din *Versuri pentru ziua de atac* nu rezultă eroism spectaculos, cu resemnare tragică: „Nu mai gîndi la ce se va petrece, / (Nu are, camarade, nici un rost), / Fii liniștit... / Omoară-ți sufletul cu grijă și calm, / Ai timp destul, / Așa a fost să fie, / În zi de toamnă, burnițoasă, cenușie”.

Totul pare banal, prozaic, sugerînd însă cu realism golul sufletesc. Psihologia suteilor de mii de luptători fără nume are parcă răceala ținuturilor înghețate:

„Ucide-ți sufletul cu grijă Restul n-are nici o însemnătate; / De va fi glonț sau colț de schișă...”.

Exercițiul de autodevorare cade în gol. Nimeni n-a exprimat mai lucid drama. Înfiorătoare flacăra a războiului se extinde ca un incendiu uriaș. Frontul e: *Drumul morții*.

„Căci de la Riga pînă la Galați / Hotarele de țară cîmpără ochi... / Încleștate ca-ntr-un spasm de dramă, / Hotarele de țară se privesc / Prin mii și milioane de ochi dospiti / De ură, de neliniște și teamă. / O, de la Nord la Sud un șant / Un lanț, / De oameni care ascultă și pindesc stăruitor / De oameni osîndiți la moarte și omor / Sub clime diferite același șir / Soldat lingă soldat”...

Unui alt poet, lui Jean Cocteau, războiul îi aduse de asemenea revelația suferinței, groaza măcelului. Fără să fie vorba de vreo influență, jurnalul lui Camil Petrescu are analogii frappante cu *Adieu aux fusillers marins*: „Căci aici tăcerea e făcută / din toate, din nori, din ahps / din ciement, din crengi uscate, din tablă / din scînduri, din nisip, din nuiele / din tutun, din plictis / din joc de cărți”.

Ultima poezie a ciclului, *Senin*, readuce speranța. După furtună, viața pulsează timid; un soare generos „învăluie” sufletul „ca o privire adorată”. Un alt ciclu, *Un luminș* — pentru Kicsikem, de structură erotică, reprezintă o replică la poezia de război. Cu cele șapte poeme din *Transcendentalia*, despre care autorul afirma că ar fi „transparența însăși”, limbajul merge totuși spre ermetism.

Const. Ciopraga

## ISTORIE LITERARĂ ÎN IMAGINI



O fotografie mai puțin cunoscută a scriitorului IONEL TEODOREANU, comunicată de Ion Bica

## CORESPONDENȚĂ LITERARĂ

Tine Florian — Vadu Crișului: Proza dv., un exercițiu pe o temă banalizată, este înecat realmente de melodramatism. Există însă un farmec stîncos în redarea celor două situații, stîncă și gesturi cu oarecare posibilitate de sugestie. Renunțați pe viitor la efulziunile parazitare de jurnal în timp și poate... Emanoil Stamatiu — Ploiești: „Doza de pesimism” me-a cuprins și pe noi în ceea ce privește atitudinile dv. literare. Poeziile trimise, simple însăși de impresii lipsite de așincimi, supără prin retorism (O moarte, / de-ai ști cît te urăsc!) și lipsă de nouitate. Un vers ca „Adio, adio dară ție”, amintește de experiențele poetilor Văcărești sau a lui Conachi. George Eyo — Iași: Versurile dv., de un simplism dezolant, se află în faza „suvventelor”. Unelte naive iscă efecte ridicole: „Lacri-

mile fetei au înghețat / Cînd a suris înfîia dat”. Mihai Deșelaru — Brașov: Gînduri frumoase rămîn din păcate, nerealizate poetic. Poeziile cu serioase deficiențe artistice, în ciuda vrunui vers reușit. Notații sensibile (din Fuziune de pildă) sînt umbrite de imbinări comune de cuvinte și de nesigurante în exprimare. Reveniți după lecturi și exerciții îndelungate.

Const. Brîndușolu—Reșița: Versurile dv. cuprind vecinătăți ciudate: expresii încifrate alături de strofe discursive de o grandilocvență supărătoare. Aceasta deoarece e dăruia să codificați facil sensurile cuvintelor, eforturile în această direcție ducînd spre echivoc. Eritați no viitor, epitetele teribile n-runcate la nimerală și, mai ales, îndepărtați neajunsurile elementare ce țin de gramatică.

IOANA COSMIN

Criticul și mai ales cronicarul literar este tentat de numele noi și uită, sau se face că uită, pe cele cunoscute. Păcat de neiertat! Cînd redescoperă un poet, entuziasmul nu trebuie să fie de-o clipă, ci de durată. Uităm adeseori că literatura, viața cărților este o realitate pe care criticul și-o însușește printr-un dialog nesîrșit. Confuziile care se mai repetă provin din neajunsurile realității artistice a cărților, din concesile făcute mediocrităților. Redescoperirea unor poeți, spuneam, trebuie să fie totdeauna un act de sinceritate estetică. Analizînd un poet mi-am pus întrebarea: este poezia un spectacol al emoțiilor, o estetică a expresiei, a intuiției? Răspunsul mi-l oferă Ben. Corlaci, acest mare poet al nonconformismului. Liric, acest romantic care își strigă înțina, bolnava sa înțina ocupată de fluxul poeziei („Plin de strigăte, bolnav de strigăte”) și care ne face să vedem printr-o derulare rapidă, un film liric al existenței tragice. Imaginile, într-o continuă mișcare, se suprapun, mereu vin altele să le ia locul și, de fapt, acest spectacol al emoțiilor ne restituie o viață, o realitate a poeziei. Ben. Corlaci, alături de Constant Tonegaru, Geo Dumitrescu, Dimitrie Stelaru, e un cavalier al neconformismului poetic. Generația sa a fost una a frondei, una a „libertății de a trage cu pușca”. Este o poezie de atitudine, de protest moral.

Lui Ben. Corlaci îi este specifică o sinceritate comunicată brutal prin mari fluxuri de sentimente. Dar pînă să ajungă la acest stadiu, Ben. Corlaci, a traversat un spațiu al suferinței. E o poezie a mahalalei, a țirgului ce amintește de G. Bacovia: „Totul era mort și totul părea / mai pieritor ca umbra în noaptea aceea. / Din Țara Necuprinsului, un zumzet creștea / și, peste toate, era doar tu: Femeia” (Obsesie). Voluptatea de a spune, de a cînta depășește sentimentul de suferință: „Cîntecul Femeii creștea, / picurînd somnul nopților, înșelător: / somnul poetului fără pernă, / adormit cu capul pe o stea. / O, cîntecul acela, căldor, / născut într-o tavernă! // Plînsul Mariei Isis curgea / îndepărtat, ca soarele de îndepărtat. / Poetul, peste țara nopților împărat, plîngea mai adînc decît



## BEN. CORLACIU: POEZII

Isis // O, cîntecul Femeii cu părul în palmele vîntului / și plînsul Mariei Isis, roaba cîntului (Roaba depărtărilor). Conșiența lirică nu cunoaște la Ben. Corlaci stagnări, momente de joasă tensiune. Totul e spus cu grabă, dintr-o nevoie constantă de a restitui. Filmul liric (taverne, bălțile, trista toamnă tavalnală, nopțile, fantastice căldorilor lunare etc.) nu se derulează decît după ce cadrul a fost stabilit. Noutatea stă în montaj, în regie, în spectacol, în modalitatea de a ne reține. Planul prim este al emoției, al necunoscutului ce ne scapă de monotonie, de plictiseală, iar al doilea e al dramatismului pur. Personajul principal e poetul și întregul ecran este numai al lui. Ceea ce privim nu se

## cronica literară

uită: „Alungași țigani, mesele frîngeți, / îmbrățișați o altă Giocondă / cu inima voastră vagabondă, / și-n loc să mai cîntați, să plîngeți” sau „Decorului nocturn, cu lumini bolnave, / îi surdă trei circiumi, pierdute în trei străzi. / Femei lunatică-așteaptă-n ogrăzi / bărbajii cu cheiluri în ochii sticloși” (Stampă).

În Poemul sanatoriului dăm iar de Bacovia și mai ales de Camil Ballazar: „In parcul acela imens, într-o seară, / oame-nii vii, iara piămîni, scriau lapidar, / cu ambele mîini / un cuvînt pe un petec de ceară” (Efigii în ceară). Mahalaua revine mereu în poezia lui Ben. Corlaci. Ea amintește de aceea a lui G. M. Zamfirescu, a patimilor ascunse, uneori a dezecilibrului, a nebuniei: „Mahalaua mea, o fată nebună, / ca o răbunire molatecă, / în fiecare noapte trăgea cu praștia în lună, / cînd orele două cerșea, lunatecă” (Demență). Poetul, părăntele său, a fost un „lunatic”, un vagabond al serilor, un spirit al marilor aventuri: „Astupați-vă gura și dați cu piciorul în viață, / au căzut de pe cer toate nopțile, / lăsați-mă acum aiurea să mă duc. // Nu vedeți cît de palid, cît de fumuriu, sunt? Am privirile arcuite, / cum sunt căderile stielor zăpăcite / și sunt copilul tatălui meu, golanul, / care a murit pe vremea lui Ghenghis hanul. // Lăsați-mă să mă

duc: e tirziu, / și iată ce palid sunt și cît de fumuriu!” („Trecere alegorică”, Arhipelag, 1943).

Cine e totuși poetul Ben. Corlaci? Lăsat să fie văzut în toată intimitatea, ecranul ne prezintă pe suprafața sa o imagine, un portret: „Eu sunt poetul Ben. Corlaci, / al doilea drac și cel mai puternic, / umbliu cu tălpile pline de smolă, / năruu ursuz și nemernic” (Fiul mlaștinei). Imaginea este înlocuită fără nici o dereglare a montajului cu o altă, mult mai aproape de realitate: „Ochii vineți, genele jilave, / fruntea, fluviiu leneș ca o tăcere, / gîndurile anotimpuri mohorite și bolnave, / ca o dimineață plină de grijă. // Brațele-n vînt (ca un imn uriaș!) pentru oamenii ăștia, care mă rid și mă dor, / cînd trec, îmbrîntind un poem, prin oraș / sau prin fiordul din inima lor. // Incovoiat, ca și cum aș purta / universul pe umeri, alunec spre mine. / Cînd veți deschide vreo carte cu trecerea mea, / voi fi împrăștiat ca un cline — și tirziu, / să-mi mai umpleți cu mîngîieri buzunarul. // Reliux astral, ocean de deziluzii, / din toate părțile mă sting și dau cu banul: / mai vine cineva să joace o carte? — mi-a mai rămas un drum pînă la moarte / și-un semafor pe unde pleacă viața” (Poet).

Postumele (1945—1967) ar putea fi definite cu versurile poetului: „Iată, voi plîngeți lîngă tăcerea poetului / („Doamne, ce tînar era și ce frumos îl chema: Benedict!”), / ploaia vă-nîge-n urechi ucigașul concert: / cu o oră-nainte de moartea precară, / judecătorul semnase banal un edict” (Cele două edicte). Temele din celelalte volume se întîlnesc din nou. Poetul e același romantic, același visător. Ceea ce s-a schimbat, e expresia, emetizarea ei.

Sensul adînc al vieții pare a fi găsit („drumul meu duce acum către mine”). Poetul are nevoie de liniște („E nevoie de liniște — asta poetul o simte”), de acea liniște care face posibilă regăsirea, momentul de unică plenitudine. Poezia lui Ben. Corlaci e un „manifest liric” al existenței, plin de vitalitate, un spectacol care ne satisface intrutotul, căci poetul e pretulindeni: „Sunt în adînc, căutați-mă, sunt lîngă cer, / în valuri, în inimi, sunt vis, / drum fără capăt, ca brațele reci ale apelor — / iată, în mine, o mare cu insule în ochi s-a deschis”.

Zaharia Sîngeorzan



cronica ideilor literare

MITUL LITERATURII

Va trebui evocată odă, în alt cadru și cu oarecare amănunte, istoria recentă (căci despre o adevărată „istorie” este vorba) a primelor studii, ediții și traduceri „dificile”: cei dinții „Lovinescu”, „Macedonski” sau „Eugen Ionescu”. Azi pare foarte simplu a scrie despre oricine și despre orice. Dar n-a fost totdeauna chiar așa, și pe lista pionierilor cu spirit de inițiativă și tenacitate va trebui trecut neapărat și Georgeta Horodincă, autoarea primului Jean-Paul Sartre din 1964. Perseverând în aceeași direcție cu tact și consecvență Georgeta Horodincă prezintă și prefatează (Teatrul lui Sartre, azi) două volume de Teatrul de același Jean-Paul Sartre, de recentă apariție (Buc., E.L.U., 1969), care includ într-un fel de adenda și o culegere de Texte critice.

Din punctul nostru de vedere, o astfel de selecție este și mai importantă decât opera teatrală, deoarece în aceste texte scriitorul francez își desvăluie poziția despre literatură. De abia acum cititorul român poate face cunoștință în mod direct cu o serie de idei, doar citate și comentate în trecut în reviste. Mai mult chiar decât prin literatură sa Jean-Paul Sartre ajunsese un fel de „mit literar” în special prin unele teorii și formule („existențialism”, „angajament”, „situație”, „neant” etc.). Și fiindcă scriitorul francez folosește el însuși foarte des expresia de „mit literar”, pe care într-un fel îl încarnează, profităm de ocazie să spunem câteva cuvinte tocmai pe această temă care apare în mod inevitabil și în fragmentele ce au reținut atenția competentă a Georgetei Horodincă.

Funcția tradițională a mitului în literatură, faptele sînt cunoscute, a fost totdeauna aceea de fenomen literar original, simbol, limbaj, temă, „izvor” de poezie, în forme din ce în ce mai degradate, vrem să spunem laicizate, profane. Dar nu despre acest „mit literar”, al lui Orieu de pildă, este vorba, ci de o realitate spirituală cu totul particulară și anume imaginea pe care literatura tinde să o întredinească despre ea însăși, reprezentarea exemplară pe care literatura și-o face despre sine, cu toate caracteristicile mitului culturilor ancestrale: tradiție „sacrală”, revelație primordială, model canonic, reprezentare colectivă cu putere de constringere. Literatura se vrea „literatură” într-un anume mod, care transcende orice definiție personală, orice accepție particulară. Mitul literaturii impune numai o anumită idee despre literatură, numai o anume concepție dominantă.

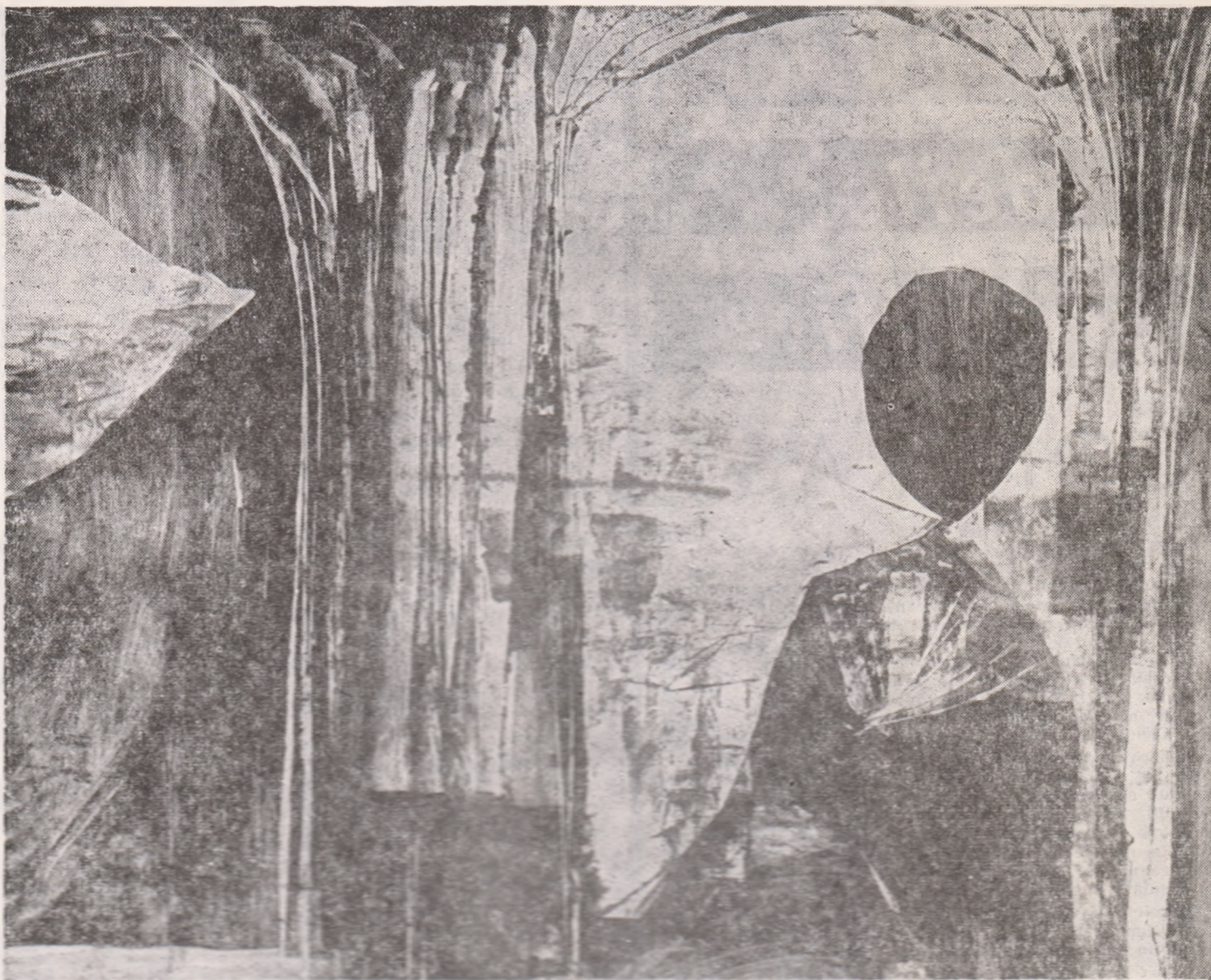
Din care cauză orice încercare de de-mitizare îmbracă în fond aceleași caractere ale de-mitizării religioase, însoțită de aceleași rezistențe și reacțiuni: proteste, acuzații de profanare, de blasfemie, etc. Dacă spiritul critic a fost, este și va fi totdeauna profund antipatic și chiar odios o explicație ontologică stă în faptul că el reprezintă o intervenție profană, „demonică” o negare a sacralității mitului literar. De altfel, opera de demitizare literară nu reușește decât rareori. Și explicația este locală: aceasta: orice realitate spirituală primordială, orice învinge arhetipică, nu poate fi decît cu extremă greutate strălucită din conștiință. Istoria oțără mîrturie foarte concludentă de tenacitate literară invulnerabilă. Și-a constituit o anume evocare (c’as’ci-mul) să zicem propriul său sistem literar, făcînd din idealuri, dogme, ierarhii și definiții specifice? Orice încercare de a le submina, de a le nega este sortită (în perioada lor de glorie) eșecului. Mitul c’as’c se dovedește, în plenitudinea sa, mai puternic decît orice critică. La fel cel romantic, al avangardei, etc.

De bună seamă că mitul literar parcurge o întreagă istorie și morfologie și nu putem pune întrebarea (fără a o putea rezolva în acest spațiu restrîns), care sînt factorii și agenții propulsori ai mitului în viața literară modernă. Apar la un moment dat imagini-fetis, iluzii colective, definiții care fascinează, de o contagionare maximă. Criticii și publicul, revistele și mediile literare încep deodată să vehiculeze aceleași idei, aceleași clișee, aceleași sloganuri. S-a format (cînd? unde?) convingerea că Rimbaud constituie conștiința modernă a poeziei? Poate să vină Etiemble și să analizeze în mai multe volume cauzele, deformările și erorile acestui „mit”, mitul nu dispăre. Așa ceva s-a întimplat și în artele plastice cu Picasso. Picasso înseamnă „arta modernă”. Că arta modernă are și multe alte aspecte, faptul nu mai prezintă nici o importanță. Mitul s-a constituit și el nu mai poate fi surpat. Trebuie să recunoaștem că întimplarea este tulburătoare. Fiindcă ea nu este deocăzidentală. Avem nevoie de mituri și literatura este unul dintre ele. Mai mult, literatura însăși are nevoie de mit, de propriul său mit, ca să se întredinească, să existe.

Cauza esențială ni se pare următoarea: mitul este o imagine-sinteză, o construcție perfect structurată, capabilă să asigure coeziunea din interior a tuturor formelor în care pătrunde. Or literatura pentru a se constitui are nevoie formal de acest factor coagulant și organizator, de o conștiință infuză care s-o consolideze. Opere și doctrine estetice, creații și teorii, toate acestea presupun un resort interior, o reprezentare unificatoare, centralizantă, un „scenariu”. Literatura își proiectează propria sa imagine în care se regăsește și la care aderă pentru a nu-și pierde unitatea și identitatea. Este ceea ce-l dă stabilitate, calm și securitate. Fără această structurare interioară, literatura n-ar fi alcătuită decît dintr-o serie de creații amorfe, reciproc indiferente, grupare de monade cu ferestrele închise.

Bineînțeles, mitul literaturii parcurge faze, are propria sa „istorie”. Și evenimentul esențial din viața sa, singurul care-l poate transforma radical și chiar ucide este tocmai ciocnirea cu realitatea istorică. Uneori decalajul dintre mit și istorie devine atât de evident (și Sartre a surprins această situație în Qu’est-ce que la littérature) încît toate convingerile literare devin dintr-odată false. Estetism, puritate, inutilitate, gratitudine și multe alte asemenea mituri și sub-mituri literare, foarte vitale la vremea lor, se prăbușesc în puțbere. Că locul lor este luat de alte... mituri, fenomenul este inevitabil.

Adrian Marino



Pictură de ANDRAS RAC (R. P. Ungari) — din expoziția deschisă recent la galeriile „Lambert” — Paris

TEATRUL OCCIDENTAL CONTEMPORAN

„Poate a scriitorului” al XX-lea occidental, sentimentul devenit în faza disperată certitudinală colorată obsesiv cu culorile lui sursă seacă vază de literatură contemporană. Personalități artistice unora excepționale exprimă această stare de spirit în raportul din condiții socio-istorice specifice adesea revoluționare împotriva normelor unei societăți care degradă omul și demanșă obscuritatea existenței, cu intenția de a-l de sena. Pe ocaz plane, celoral demagogic și-sim Friedrich Dürrenmatt, de pildă, aret „Jocurile de șah” (George E. Woodcock) care cu o demagogie și a demanșării a provocării, menită să treacă pe spectatori din pasivitate lor.

Pe fundal alții profesori de credință unii demagogi porces de la premiul eronată a teatralității universală de la ideea că eșecului conflictelor omului contemporan ar fi de natură metafizică și trans-istorică. Wolfgang Hildesheimer pledează, de exemplu, la Universitatea de Erlangen, ca pentru la teatrul absurdului, manifestat vest german al dramaturgiei senectute, pentru necesitatea unui teatru ilogic și anticonvențional ca reacție la absurditatea vieții „cînd nici viața nu exprimă nimic... teatrul absurdului nu înfățișează nimic ce s-ar putea rețera prin desăvîșirea logică a unei acțiuni: mai mult el se identifică cu obiectul — cu absurdul — în interior și în exterior său. Hildesheimer, susținînd, sub forma redării anumitor stări absurde, mai cu seamă însă prin proprie sa comportare absurdă, căminele de condiții oamenilor”. (Aktuelle, 1959).

Teatrul absurdului transformă astfel absurditatea unui sistem social în condiție esențială a umanității „în genere” și rezolvă în majoritatea cazurilor dilema camuzind: „viața merită sau nu trăită” în sens negativ. Samuel Beckett — spre a numi numai pe unul din cei mai pregnanți promotori ai formei dramatice amintite. În situația teatrului sub semnul disperării, al vidului și dezagregării, punind în centrul dramaturgiei sale lumea subiectivă a omului, văzută ca o ființă singuratică, trăind o existență înrădănită, inutilă, un Sein zum Tode (Heidegger).

Dar și în cazul marilor autori ai dramaturgiei absurdului se observă fluctuații, deplasări de la acceptarea stărilor existente, de la scientismul afișat programatic la înțelegerea lucidă a condiției umane. E adevărat că printre dramaturgii de care se prevalează în literatura occidentală de limbă germană direcția amintită, mai greu se disting personalități puternice, capabile să se detașeze de ansamblu. Poate că faptul ține de perioada relativ scurtă de afirmare în domeniul respectiv a scriitorilor demni de citat în această ordine de idei, cum ar fi, înainte de toate Günther Grass sau Wolfgang Hildesheimer, prestigiu și circulația actuală a acestor autori în Occident constituind un fenomen al ultimului deceniu al secolului nostru; poate că e vorba de acel timbru personal, care să permită distingerea de marile modele străine în teatrul

absurdului, timbru purtat doar de unele opere răsărite ale dramaturgilor amintii, de multe ori insuficiente pentru o caracterizare vie și pregnantă. Oricum ar sta lucrurile, explicația nu poate fi aici într-un caz cea oferită de cercătorul neerlandez Wilhelm Duijze, care, susținînd analiza conceptului de modernitate cu referiri speciale la literatura vest germană (la lucrările Ausdrucksformen deutscher Dichtung), ajunge la concluzia că în R. F. a Germaniei teatrul absurdului e mare rezultat, deoarece în fiecare german este stăruie convingerea metafizică exprimată de Hegel după care realitatea, oricare ar fi ea, e logică și absolut necesară.

Porcînd de la o falsă premisă. Duijze constată însă un adevar: și anume, faptul că „la scriitorii de limbă germană predomină forțele pătrunzătoare de viață și chiar luarea de atitudine față de absurd are loc într-o formă care alătură elemente lipsite de sens în așa fel încît contradicțiile se anulează re-

se, operele sensibile, un continent vitros... în primul rînd și crucial peste bord aceste titluri proteste. Vază, corabie, profesor, floare. Toate-s înșelăciuni, complexe. Cînd spui vacile corabie sau chiar numai vapor, crezi că ea se sinchisește de așa ceva?”

Azel: „Poate că aveți dreptate. Dar ochiul? Dacă vîd și vîd aici vază și aici corabie...”. Kotschenreuther: „Păi tocmai asta-i greșeala. Prea te uita la toate cele cu intelectul. Să rămîi simplu, să începi toate de la început. Mai întâi a fost corabie. Din ea s-a dezvoltat vază și din vază jocul de șah, apoi s-au construit piramidele, mai târziu a apărut jurnalismul și cu el calea ferată — cine știe ce va fi mine. Adămi niște suc de vîslă, mi-e se”. Azel: „Vreți să spuneți lapte, domnule profesor?”

Kotschenreuther: „Zi-l cum vrei, numai alb să fie, ca Moby Dick”. Apropiat — după cum se vede — tradiții teatrului expresionist, autorul dezvăluie incre-

se, le despersonalizeze, pentru a le sublinia numărul comun. Personajul încetînd să mai fie o forță motrice în societate, ajunge să ilustreze curente de idei sau grupuri sociale. În Căsătoria domnului Mississippi, piesa lui Friedrich Dürrenmatt, care atinge cel mai aproape sfera teatrului absurdului, autorul, adoptînd formula comediei tragice, aptă — după el — mai mult ca oricare alta să exprime realitățile civilizației occidentale contemporane, pare a subscris la profesia de credință a creatorului Scaunelor, pentru care „nici o societate n-a putut să abolească tristețea umană, nici un sistem politic nu poate să ne elibereze de durerea de a trăi, de frica de a muri, de setea noastră de absolut”. Cele trei personaje masculine ale piesei sînt, fiecare la rîndul său, înfrîncări ale unor principii abstracte prin care se încearcă „soluarea” omenirii. Judecătorul Florestan Mississippi ilustrează ideea unei justiții divine, el vrea să reintrodacă „legea lui Moise” în întreaga ei măreție îngrozitoare; Frédéric René Saint-Claude înfrîncă pe o ideologie de stînga, iar contele von Ubelohe-Zabernsee un soi de creștinism primitiv. Toți trei se ciocnesc de Anastasia, simbol al vieții, tirid a Eablonului, și pierd din cauza ei. Într-o vreme pe care și-o nume autorul este cea a capacității spiritualeității — indiferent șub ce formă s-ar prezenta ea — de a transforma viața, respectiv lumea, în răspunsul negativ pare a confirma pesimismul generalizat și total al dramaturgiei absurdului, pesimism care condamnă toate nădejzile și speranțele indivizilor. La o analiză mai atentă, piesa amintită se relevă însă, totodată, ca o satiră a conformismului familiei burgheze iar fundalul socio-istoric al proceselor evocate ne scîndă dobindește, prin tendința de a se referi la spațiului concret-senzorial caracteristic operelor dramaturgului elvețian, o transparență atît de puternică, încît auziile la atmosfera de crîză sacrifică Apusului, după cel de-al doilea război mondial, este mai mult decît evident. Opulența interiorului țitit cu mobila aparținînd diferitelor epoci și stiluri, anul lărgirea spre exterior prin perspectiva deschisă (cele două ferestre arată, la dreapta, un oraș nordic cu o catedrală gotică, la stînga un chiparos, resturi ale unui templu antic, un port) conduc la o anume de-localizare a acțiunii. Ceea ce se sugerează prin varietatea și multitudinea cromatică a spațiului este că acțiunea s-ar putea desfășura oriunde în „lumea largă” a Apusului.

Este evident astfel că, la o cercetare mai atentă, care aici nu a putut fi decît schițată fugă, și teatrul absurdului din Elveția sau R. F. a Germaniei (sau cel folosind mijloacele acestuia) se relevă ca o imagine a strădăniilor omului modern, rătăcind în căutarea Certității, dar, nu rareori, și a efortului său de a depăși o existență multumită de sine și de a înfrunta cu demnitate o lume dezmembrată și lipsită de țel.

Hertha Perez

marginalii

ciproc și dau totuși un sens”.

Procedes preferate ale teatrului absurdului, ca interferența planului real și absurd, acumularea de clișee care trimite la o senzație de absurditate a vieții, fetișizarea obiectelor sau metoda de a „întoarce lucrurile pe dos”, pentru a sublinia „absurditatea obișnuitului”, se îndreaptă astfel, în cazul lui Günther Grass, împotriva unor fenomene de întemeiere a mecanismelor spiritului, reflectate în comportarea, în limbajul și în gândirea oamenilor. Piesa sa înăc zece minute dină Buffalo, scrisă în 1959, reprezintă o satiră la adresa inconsistentelor u-nora din principiile artei moderniste care, în multe cazuri, se reduce la elucubrările artistice. Repetitele contradicții și lipsite de logică nu mentrea artistică de a realiza efectul de „distanțare” urmărit de a căuta „arhetipurile” pe care autorul le opune stereotipurilor. E revela-toare, bunăoară, discuția dintre văcarul Azel și pictorul Kotschenreuther cu privire la semnificativitatea artei:

Azel: „Întă că veniți în fiecare dimineață aici, vă uitați la vază, le măsurați cu ochiul ca și cum v-ați pricepe la vite și ați avea intenția să cumpărați o vită (Sterke) și apoi, și apoi...”

Kotschenreuther: „Ei?” Azel: „Apoi faceți din toate asta o corabie”. Kotschenreuther: „O fregată”. Azel: „În orice caz o corabie cu vîslă”. Kotschenreuther se ridică și compară tabloul cu peisajul: Trebuie să te strădui mai mult. Să te scufunzi, să înopi sub valurile vîslă vechi și apoi: aspecte noi, instrumente nervoa-

mentrea căreia îi este supusă o lume ostilă adevăratelor valori și prin folosirea de alegorii și metafore. Personajul central al lucrării este, de fapt, o străvechi locomotivă, care prin nemiscarea ei, rare a sugera constatarea că ceea ce definește umanitatea astăzi este rigiditatea, vidul, monotonia. Numai că la Grass, contrar uzanțelor teatrului absurdului, în final, prin punerea în mișcare a locomotivei, se creează impresia unei renunțări la teza inițială care anulează parțial concluziile pesimiste ale piesei.

Dar dacă la Grass pericolul eșecului în deconționism este evitat prin efecturile pe care le face autorul de a-l trezi pe om dintr-o existență mecanică, în alte piese acumularea de elemente absurde se transformă într-un joc gratuit, pesimismul avînd menirea de a îndăui toate idealurile și perspectivele. Prin răsturnările de situații se urmărește anularea granițelor dintre obișnuit și neobișnuit, rațional și irațional, previzibil și imprevizibil, verberat și normat. Lucrurile se desfacă în-tr-o lume aparte, dincolo de bine și rău, astfel încît crima are ca ceva meritos sau cel puțin nu țese din comun. În piesa într-un act Corbi domnului Walsler de vest-germanul Wolfgang Hildesheimer, după ce e-roul, un soi de „playboy”, și-a transformat, pentru a le mosteni, radele în corbi, totul se desfășoară sub forma unei idile: personajul central trăiește liniștit în casa sa, hrînind conștincios păsările respective. Spre deosebire de dramaturgia clasică, teatrul absurdului nu diferențiază personajele în scopul de a crea caractere, ci, dimpotrivă tinde să le uniformizeze,







# O CATEGORIE ESTETICĂ DIZGRAȚIATĂ: GRAȚIOSUL

În actuala literatură estetică marxistă, s-au angajat vli discuții asupra problemei frumosului ca valoare estetică și a modalităților acestuia. Se discută în mod interesant despre frumos — după noi și după mulți alții problema cheie a esteticii —, despre sublim, despre tragic, despre comic, dar se vorbește mai puțin despre grațios, deși, fără îndoială, constituie și el o categorie estetică și încă fundamentală. Nimic despre grațios în tratatul de estetică apărut în U.R.S.S. — Bazele esteticii marxist-leniniste, tradus și în românește; de asemenea, nimic în amplul studiu al esteticianului sovietic I. Borve, Sistemul categoriilor estetice (1962), în care neapărat trebuie să figureze și grațiosul, fiind și el o atare categorie. În fine, nimic despre grațios în cele douăzeci și trei prelegeri universitare apărute recent la noi, dintre care patru sînt dedicate numai frumosului, sublimului, tragicului și comicului. Din antecedentele cunoscute și din tot ceea ce se poate desprinde din aceste prelegeri deja apărute, nu întrevădem de loc nici în viltor intenția autorilor de a lua în considerare și grațiosul. Nu întrevădem nici posibilitatea de a rezolva corect problema categoriilor estetice inclusiv a grațiosului, altă timp cît nu este rezolvată problema fundamentală a frumosului și în genere a valorii estetice, ceea ce constituie o lipsă nu numai a menționatului curs de estetică, ci și a esteticii actuale în general. De altfel, nu știm să se fi abordat mai insistent problema grațiosului și nici măcar să se fi dat vreoa explicație de ce această categorie estetică n-a fost și nu este aproape de loc luată în considerare, deși grațiosul a fost mereu în atenția esteticienilor și filozofilor, începînd chiar din antichitate și pînă astăzi (Empedocle, Xenophon, Platon, Aristot, Plotin, L. B. Alberti, Leonardo da Vinci, Shaftesbury, Bouhours, Burke, Hogart, Diderot, I. Kant, Wieland, Lessing, Bodmer, Jacoby, Mendelsohn, Winckelmann, Riedel, Schiller, Zeising, Schelling, Schopenhauer, Hartman, Fechner, Köstlin, Ch. Levêque, Spencer, Fr. Vischer, Humboldt, Th. Lipps, J. Volkelt, P. Souriau, V. Basch, Fr. Pomezny, M. Dessoir, Alain etc.), culminînd (cel puțin cantitativ) cu studiul esteticianului francez fost profesor la Sorbona, Raymond Bayer, care tratează această categorie estetică într-o lucrare de două volume de peste o mie de pagini (L'Esthétique de la grâce, Paris, ed. F. Alcan, 1933, vol. I, pp. 634, vol. II, p. 579).

Este adevărat totuși că modalitatea grațioasă a frumosului nu constituie o caracteristică estetică dominantă a stilului de viață și artistic al societății socialiste care cultivă și predilectă celelalte două modalități estetice, după noi fundamentale: frumosul echilibrat și sublimul. Se vede aceasta și din împrejurarea

că poezia și alte genuri artistice de continut liric intimist, de stil prin excelență grațios, nu s-au situat o lungă perioadă de timp în atenția ideologilor și esteticienilor. Intr-adevăr modalitățile estetice cele mai adecvate spiritului combativ, robust, grav și eroic al revoluției socialiste, în care este angajată societatea contemporană, sînt frumosul echilibrat și sublimul. Grațiosul, ca notă estetică dominantă a unei epoci de civilizație trecute ar reprezenta spiritul înclinat spre facilități, miniaturism, sentimentalism, divertisment, manierism, reverie nostalgică, intimism, scepticism, sofistică, relativism și subiectivism.

Dar deși modul grațios al frumosului nu este și nu poate fi trăsătură estetică dominantă a artei și moravurilor unor epoci de mare elan și efort constructiv, el constituie totuși, fie pe un plan secund, fie la egalitate în importanță și frecvență cu oricare altă modalitate estetică, o componentă permanentă și universală a artei și moravurilor tuturor societăților civilizate. Relațiile sociale de simpatie și dragoste între oameni, cordialitatea, familiaritatea, bunăvoința, politetea (buna cuviință), omenia (în măsura în care implică sentimente afectuoase), ospitalitatea, serviabilitatea, curtoazia etc., sînt toate moduri estetice reale de manifestare sufletească, de tip esențialmente grațios, universal și permanent prezente în orice societate umană civilizată. E posibil oare de conceput o societate civilizată fără manifestarea unor astfel de sentimente și moravuri frumoase, de tip grațios? Artele decorative și aplicate de toate genurile, diferite spețe ale genului, lirice și muzicii melodice, coregrafia, pictura, sculptura și arhitectura au cultivat și cultivă și ele în mod constant și universal, unele din ele cu exclusivitate și predilecție, frumosul grațios. De altfel, practic vorbind, societatea și arta socialistă au cultivat și cultivă în mod spontan toate nuanțele grațiosului, deși mai discret și sporadic și nu ca notă dominantă a modului lor specific de a se manifesta estetic. În fond, generozitatea umanismului socialist este de esență profund grațioasă. Iată de ce nici estetica socialismului nu poate ignora această latură a frumosului atât de general, universal și adînc umană. Este cu totul bizară împrejurarea că afitia esteticieni contemporani n-au făcut în majoritatea cazurilor nici măcar o simplă mențiune despre această modalitate a frumosului care a preocupat pe esteticieni și filozofi veacuri de-a rîndul și mai ales care, în creația artistică, în critica de artă și în experiența estetică comună este un fapt și o noțiune atât de curentă.

E firesc așadar să ne punem întrebarea care poate fi cauza acestei ciudate lacune?

Să fi fost oare considerată grația o manifestare estetică frivolă și decadentă, sau o diversiune sedicioasă a mediilor sociale intrate în descompunere (sclavagiste, feudale și burghize), să fie un produs și o reminiscență, nebagată încă în seamă, a stîngismului proletcultist? E posibil, într-o oarecare măsură, și aceasta, dar perpetuarea pînă astăzi a acestei situații are desigur și o altă cauză. Ea se datorește se pare și aceluși mimetism intelectual și acelei obediențe timorată de care pătrîndu-se epigonii marilor spirite creatoare și care, coplesiti de autoritatea strivitoare a acestora, nu mai cutează să întreprindă nimic nou. Conștiință sau nu, această tară epigonică a cauzat mari prejudicii preluării și dezvoltării moștenirii clasice și gîndirii marxiste. Se poate spune cu certitudine că, în cea mai mare parte și din această cauză, nu dispunem nici acum de o fundamentare științifică a unor probleme speciale ale esteticii, deși aceasta era posibilă dacă s-ar fi procedat fără prejudecări dogmatice. În adevăratul spirit al metodei dialectice și pe baza celor mai importante și valabile indicații ale clasicii marxiste. Dar chiar dacă n-ar fi existat de loc aceste indicații, dintre care unele de primă importanță și perfect juste (existența reală a valorii estetice și practica estetică extra-artistice), și chiar dacă unele din ele n-ar fi fost integral valabile (considerarea valorii estetice numai ca valoare de cunoaștere) — o practică mai eficientă a metodei dialectice în estetică ar fi dus cu siguranță la rezultate mai consistente.

Am vrut în primul rînd să arag atenția în acest articol asupra unei lacune care pare să se fi instalat definitiv, fiindcă e considerat oarecum legitimă. Dar gravitatea ignorării grațiosului constă nu numai în faptul nerecunoașterii grațiosului printre categoriile estetice fundamentale de care trebuie să se țină seama, ci și în faptul că întreaga problematică a modalităților valorii estetice nu poate fi satisfăcător soluționată fără a lua în considerare și această categorie. Intr-adevăr, aceasta face parte integrantă dintr-un triplet categorial fundamental — frumosul grațios, frumosul echilibrat și frumosul sublim — categorii care nu pot fi explicate decît în ansamblu, căci ele rezultă din conjugarea diversă a unor și a celorlalte componente valorice esențiale. Este tocmai ceea ce intenționăm să arătăm pe scurt în cele ce urmează. (Dacă problema categoriilor estetice, în ansamblul lor și în parte, nu a fost încă satisfăcător soluționată, aceasta se datorește tocmai ignorării celor mai sus arătate).

Se poate ușor arăta, ceea ce nu e cazul să facem acum, că grațiosul, frumosul echilibrat (modalitatea estetică neglijată și ea într-o măsură, și sublimul sînt intr-adevăr modalitățile (categoriile) fundamentale ale frumosului, ca valoare estetică pozitivă. Chiar și în cazul situațiilor și experiențelor comice, dramatice sau tragice (ca modalități discordante ale experienței estetice), ceea ce în acestea este valoare propriu-zis estetică, pozitivă (obiectivă sau subiectivă, intrinsecă sau extrinsecă), este tot frumosul, fie de tip echilibrat, fie grațios, fie sublim. De asemenea, toată înfinitatea tuturor celorlalte subcategorii posibile, variante sau modalități particulare ale valorilor estetice, rezultînd din infinitele stări, structuri, nivele și complexe existențiale — materiale sau spirituale — ale lucrurilor, ființelor, fenomenelor, — pot fi fiecărui în parte sau alternativ, parțial sau integral, fie de tip grațios, fie echilibrat, fie sublim. De pildă, idilic este esențialmente de tip grațios; de asemenea delicatul, finul, suavul, fragedul, zveltul, zgolbiul, jucăușul, mlădișul, cochetul, amabilul, bonomul, jovialul, dușul, naivul etc. etc. Poeticul, pitorescul, fantasticul, fabulosul, festivalul etc. etc., pot fi fiecărui în parte sau alternativ, singular sau combinat, fie de tip grațios, fie echilibrat, fie sublim: solemnul poate fi de tipul frumosului echilibrat, ori sublim, nu și grațios; armonia poate fi grațioasă, echilibrată ori sublimă; componenta estetică pozitivă a electicului, melancolicului, nostalgicului (dorului) etc., poate fi și de tip grațios, cînd este ușoară, duioasă — sau de tip echilibrat, cînd are un caracter solemn, retinut, calm, resemnat, stoic; — sau de tip sublim, cînd este patetic, gravă; grandilocventul, hiperbolicul este de tipul frumosului sublim; romantiosul poate fi sau de tip grațios sau sublim, nu și echilibrat etc. etc.

Rezultă din cele de mai sus că frumosul echilibrat, grațiosul și sublimul sînt intr-adevăr categorii, modalități fundamentale, ale valorii estetice, de vreme ce nu mai ele pot fi note comune (una sau alta din ele fiind totdeauna prezentă) ale tuturor variantelor posibile ale acestei valori. Iată de ce considerăm nesatisfăcătoare aserțiunea esteticienilor (Croce, de pildă, la noi Tudor Vianu), care socotesc că problema modalităților frumosului real sau artistic nu poate constitui un obiect al esteticii, aceasta în primul rînd pentru că numărul acestor modalități ar fi nelimitat, neavînd nimic categorial în ele, — și în al doilea rînd, pentru că în fond ele n-ar fi de natură estetică, de vreme ce ele nu țin de sfera condițiilor specifice ale creațiunii artistice, singurele considerate de esteticieni propriu-zis estetice. În fond, cum am arătat toate modalitățile posibile derivă din cele trei categorii estetice fundamentale. Iar în ceea ce privește natura lor estetică, în concepția noastră și în virtutea unor elementare evidențe (de altfel și teoretice perfect demonstrabile), nu mai poate exista nici o îndoială. (Nu o dată erorile savante s-au dovedit cu mult mai grave decît cele profane).

Desigur, superiorii eficienți și printr-o finalizare operativă.

— Intr-adevăr, este pur și simplu absurd ca noi să aținem pe plan mondial prioritatea descoperirii unui nou produs, pentru ca apoi, nefinalizînd cercetarea, să fim nevoiți să-l importăm! Măsurile luate, la toate nivelele de cercetare, urmîndu-se tocmai să facă imposibil, în viitor, asemenea situații.

AL. COMAN

interview cu  
IOAN PIETRARU

șef de sector la Institutul de chimie macromoleculară

„PETRU PONU”

— Ați publicat, mai de mult, în coloanele revistei noastre, un articol intitulat „Cazul poliuretanicului”. Se știe că acolo distanța inaplicabilă dintre o cercetare efectuată în institutul leșean de chimie macromoleculară, și finalizarea ei în producție. Nu vom reveni la acest „caz”, deși el nu este nici azi soluționat. Întrebarea inevitabilă fiind încă în ce măsură noilor cercetări li se asigură o mai operativă finalizare?

— Colectivul de cercetare condus de prof. dr. docent M. Dima a avut în preocupările sale obținerea unor noi tipuri de schimbători de ioni, care să răspundă cerințelor actuale ale industriei chimice și alimentare, principii consumatorilor de schimbători de ioni. În ultimii doi ani, colectivul și-a propus și abordarea unui noi tematic de o mare importanță pentru economia noastră națională, și anume sinteza unor polimeri cu activitate regulatorie de creștere, fie inhibitori, fie stimulatori de creștere. Pe plan mondial, se cunosc doar câteva publicații în acest domeniu. Incit și din punct de vedere strict științific, problema prezentă are mare interes. Au fost sintetizate circa polimeri de acest tip dar, din păcate, colectivul n-a avut la îndemînă și cadre specializate în sinteza plantelor, fapt care l-a determinat să se lupte cu unii specialiști din învățămîntul superior, pentru ca printr-o colaborare strînsă și se poată face un pas înainte în această problemă. Se întreprind însă multe experimentări și, pentru cîd, după ce se știe, cadrul didactic sînt în principal ocupate cu munca didactică, așadar deci pe planul de muncă de cercetare științifică, ducerea pînă la capăt a problemelor propuse nu a fost cu puțință. În prezent, pe baza unei convenții de colaborare cu Institutul de protecția plantelor din București, sperăm să fie continuate experimentările și chiar întreprinse noi cercetări în această problemă.

— Inconvenientul amintit a apărut și în cercetarea schimbătorilor de ioni?

— Nu. Colectivul de cercetare a încheiat un contract cu Combinatul chimic „Victoria”, prin care s-a angajat să sintetizeze un nou tip de schimbători de ioni (Scavenger), care sînt de patru ori mai scumpi decît tipurile obișnuite și sînt utilizați ca decoloranți, în special în industria alimentară, cît și pentru rafinarea substanțelor organice din diferite produse. De precizat că țara noastră importă în prezent acest tip de ioni la nivelul unor importante sume, fiind deci evidentă utilitatea și oportunitatea cercetării. De altfel, prin acest nou sistem de contracte între institutele de cercetare și unitățile industriale, institutele se angajează să răspundă la problemele cele mai stringente pe care industria le pune în fața cercetătorilor (probleme care, în paranteză fie spus, nu vor mai fi utitate, ca în cazul poluretanicului). Poate că și o mai susținută orientare a programelor analitice spre zone de un mai actual și de imediat interes ale științei (și aplicărilor ei) ar permite o mai deplină convergență a eforturilor din institutele de cercetare, cu cele din învățămînt și bînețele din producție. Aceasta, fără a se pierde perspectiva fecundelor căutări fundamentale, în lipsa cărora rezolvările creatoare, superioare eficiente, nu sînt posibile.

AL. COMAN

## CURIER

interview cu  
IOAN PIETRARU

șef de sector la Institutul de chimie macromoleculară

„PETRU PONU”

— Ați publicat, mai de mult, în coloanele revistei noastre, un articol intitulat „Cazul poliuretanicului”. Se știe că acolo distanța inaplicabilă dintre o cercetare efectuată în institutul leșean de chimie macromoleculară, și finalizarea ei în producție. Nu vom reveni la acest „caz”, deși el nu este nici azi soluționat. Întrebarea inevitabilă fiind încă în ce măsură noilor cercetări li se asigură o mai operativă finalizare?

— Colectivul de cercetare condus de prof. dr. docent M. Dima a avut în preocupările sale obținerea unor noi tipuri de schimbători de ioni, care să răspundă cerințelor actuale ale industriei chimice și alimentare, principii consumatorilor de schimbători de ioni. În ultimii doi ani, colectivul și-a propus și abordarea unui noi tematic de o mare importanță pentru economia noastră națională, și anume sinteza unor polimeri cu activitate regulatorie de creștere, fie inhibitori, fie stimulatori de creștere. Pe plan mondial, se cunosc doar câteva publicații în acest domeniu. Incit și din punct de vedere strict științific, problema prezentă are mare interes. Au fost sintetizate circa polimeri de acest tip dar, din păcate, colectivul n-a avut la îndemînă și cadre specializate în sinteza plantelor, fapt care l-a determinat să se lupte cu unii specialiști din învățămîntul superior, pentru ca printr-o colaborare strînsă și se poată face un pas înainte în această problemă. Se întreprind însă multe experimentări și, pentru cîd, după ce se știe, cadrul didactic sînt în principal ocupate cu munca didactică, așadar deci pe planul de muncă de cercetare științifică, ducerea pînă la capăt a problemelor propuse nu a fost cu puțință. În prezent, pe baza unei convenții de colaborare cu Institutul de protecția plantelor din București, sperăm să fie continuate experimentările și chiar întreprinse noi cercetări în această problemă.

— Inconvenientul amintit a apărut și în cercetarea schimbătorilor de ioni?

— Nu. Colectivul de cercetare a încheiat un contract cu Combinatul chimic „Victoria”, prin care s-a angajat să sintetizeze un nou tip de schimbători de ioni (Scavenger), care sînt de patru ori mai scumpi decît tipurile obișnuite și sînt utilizați ca decoloranți, în special în industria alimentară, cît și pentru rafinarea substanțelor organice din diferite produse. De precizat că țara noastră importă în prezent acest tip de ioni la nivelul unor importante sume, fiind deci evidentă utilitatea și oportunitatea cercetării. De altfel, prin acest nou sistem de contracte între institutele de cercetare și unitățile industriale, institutele se angajează să răspundă la problemele cele mai stringente pe care industria le pune în fața cercetătorilor (probleme care, în paranteză fie spus, nu vor mai fi utitate, ca în cazul poluretanicului). Poate că și o mai susținută orientare a programelor analitice spre zone de un mai actual și de imediat interes ale științei (și aplicărilor ei) ar permite o mai deplină convergență a eforturilor din institutele de cercetare, cu cele din învățămînt și bînețele din producție. Aceasta, fără a se pierde perspectiva fecundelor căutări fundamentale, în lipsa cărora rezolvările creatoare, superioare eficiente, nu sînt posibile.

AL. COMAN

DILETANTISME TURISTICE

Utilitatea unei colecții „Prejudicii” care să contribuie la inițierea tinerilor cititori în diverse domenii ale culturii este indiscutabilă, afirmă

extinzîndu-se, în principiu, și asupra celui de al șaselea volum apărut în respectiva colecție și intitulat: „Rommer, cunoaște-ți țara”. Conceput ca un ghid turistic, volumul cuprinde o seamă de oportune recomandări generale pentru efectuarea unei excursii turistice, prezentînd, în același timp, principalele zone turistice din țară. Această ultimă parte este și cea mai vulnerabilă prin superficialitatea și precaritatea informației, iată câteva exemple din datele referitoare la Iași: „Bucureardul străjuit de tei, ce conduce spre marile clădiri universitare, era locul de întîlnire a (!) unor personalități marcante ale literaturii române ca Garabet Ibrăileanu, Mihail Sadoveanu, romanierul Ionel Teodorescu, poetul George Topîrcăanu, Mihail Codreanu, Otilia Cazimir, Alexandru Philippide”. O fi în schimb, nimic despre „Viața Românească”, sau „Însemnări leșene”, de pară aceste reviste nici n-ar fi existat la Iași, și scriitorii s-ar fi întîlnit numai pe bulevard! (De altfel, nimic despre „Contemporanul”, nimic despre „Junimea”, „Convorbiri literare”, „Maiorescu etc.).

Gheorghe Asachi este inclus în sirul directorilor Teatrului Național din Iași; se vorbește despre o casă memorială „Vasile Alecsandri” (la Iași și nu la Mircești, excursiionistii și turiștii auînd toate șansele, potrivit indicațiilor date, să ajungă la Stația de Salvare din Iași); la Copou „se găsește (!) teiul lui Eminescu și statuia Veronicăi Micile (se găsește, de fapt, și alte statui, dar nu se prea vede de la distanță); poate și admirată „bătrîna Universitate leșeană, care a dat țării savanți de seamă ca Grigore Cobălcescu (la înființarea Universității, Cobălcescu avea 29 de ani și elabora prima lucrare românească de geologie „Calculul de la Răpidea”. Biblioteca Universitară e plasată la capătul (și nu la începutul) Căii 23 August; pe aceeași Cale este plasat Institutul Agronomic, situat în realitate pe Alea Mihail Sadoveanu, Hanul Bacalu este identic pe un loc unde azi „se înalță un bloc cu cinci etaje”, acesta fiind de fapt inclus în perimetrul pieței, în fața unor blocuri cu opt etaje...

Cum să te orientezi cu un astfel de ghid? Redactarea după abecedar și după ureche este evidentă. Din păcate, nu este primul ghid cu care Bucureștii fericești Iași, recostituindu-l, probabil, din amintiri din copilărie, și îngheștîndu-l între răsuflete locuri comune ca „dulce țiră”, „bătrînu” de la poalele dealurilor etc.

Un ghid nu poate fi, în nici un caz, suma unor ieștine literaturizări, inexactități și diletantisme.

Să așteptăm totuși o nouă ediție?

Interesante discuții în contradictoriu sînt provocate de studiul intitulat „L'Ère logique” de Jacques Bureau (Edit. Lafont). Autorul, inginer agronom, electronician, romanier și muzicolog, încearcă să explice logica experimentală și să descrie calea care va împăca „lumea sălbatică” și „lumea științifică”. Cei doi termeni sînt utilizați în sensul teoriei sociologului Alain Touraine, care susține că civilizația actuală prezintă încă o îmbinare a gîndirii științifice și a gîndirii primitive (săbatică), ambele fiind puse în relații sau în conflict de către tehnicile de producție și de consumație. Mai limpede: există un contrast în fiedă: dîntre noi între efortul de raționalizare experimentală și tendințele de spontanitate anarhică.

Fără îndoială, studiul lui Erving Goffman intitulat „Asiles” și apărut de curînd la Paris, poate fi considerat un protest împotriva situației de dezarădare și umilire la care sînt sunși bolnavii din spitalele de psihiatrie. Autorul a efectuat o documentare de un an într-un mare spital din Washington și consideră tratamentul din asemenea clinici mai dur decît regimul de închisoare, pentru ca apoi, nefinalizînd cercetarea, să fim nevoiți să-l importăm! Măsurile luate, la toate nivelele de cercetare, urmîndu-se tocmai să facă imposibil, în viitor, asemenea situații.

AL. COMAN

„America și noi” sînt mandarină e titlu mult cunoscut cărți a lui Noam Chomsky. Profesor de lingvistică la „Massachusetts Institute of Technology”, în care acesta pledează pentru responsabilitatea politică a omului de știință contemporan și denunță rolul represiv al societății americane. Unele capitole au apărut în revista „New York Review” și au fost decretate drept „scrise în stil bozeu”.

Radu I. Paul



## comentariul nostru

„MAVERICK“ CONTRA  
„VOLKSWAGEN“

O adevărată bătălie se dă pe piața internațională capitalistă a automobilelor. Îndeosebi cea americană se află de mai multă vreme sub presiunea importurilor. Concurența pe care o fac automobilelor americane, mașinile de mic litraj, importate din Europa și Japonia, provoacă o tot mai mare îngrijorare concernelor de automobile din S.U.A.

Pe baza unor date statistice, pe piața americană au fost plasate în anul 1968 aproximativ 950.000 de autoturisme din Europa și Japonia (adică peste 10 la sută din totalul vânzărilor de autovehicule). În anul 1967, vânzările de automobile importate s-au ridicat la 767.000 unități sau 9,2 la sută din totalul vânzărilor, față de 570.000 unități în 1965 sau 6,1 la sută din totalul vânzărilor.

Deși o asemenea evoluție indică destul de limpede tendința cumpărătorilor americani de a se îndrepta spre automobilele mici, ani de zile întreprinderile americane n-au răspuns acestei cerințe. Totuși, în ultimul timp, datorită situației existente pe piața americană, marile concernelor și-au pus tot mai acut problema dacă nu este cazul să înceapă producția de automobile de mic litraj.

În urma unor studii, firmele americane s-au decis să declare război importurilor, hotărând să construiască mașini de mic litraj de tip nou, așa numitele „subcompacts“. În acest mod ele intenționează să recâștige o parte a terenului ocupat de mașinile importate. Dar, la această concluzie nu au ajuns încă toate concernelor americane. „Chrysler“ de pildă, al treilea din „cel mari“, nu manifestă deocamdată dorința de a prezenta o mașină de mic litraj. Ca argumente, concernelor pune sub semnul îndoielii faptul că centrul industriei de automobile din S.U.A., Detroit, va reuși să producă un tip mic care să se poată compara cu importurile europene și japoneze în privința calității și a prețului, dat fiind costul mult mai ridicat al mîinii de lucru în S.U.A. Apoi, mulți experți se tem că noile turisme mici vor dauna mai mult desfacerii americane de modele mari decât desfacerii mașinilor din import. Detroit-ul și-ar leza propriile sale interese.

Apărătorii ideii „subcompactelor“ aduc însă alte argumente. Ei arată că între 1965 și 1968, așa cum exprimă de altfel și cifrele mai sus citate, importu-

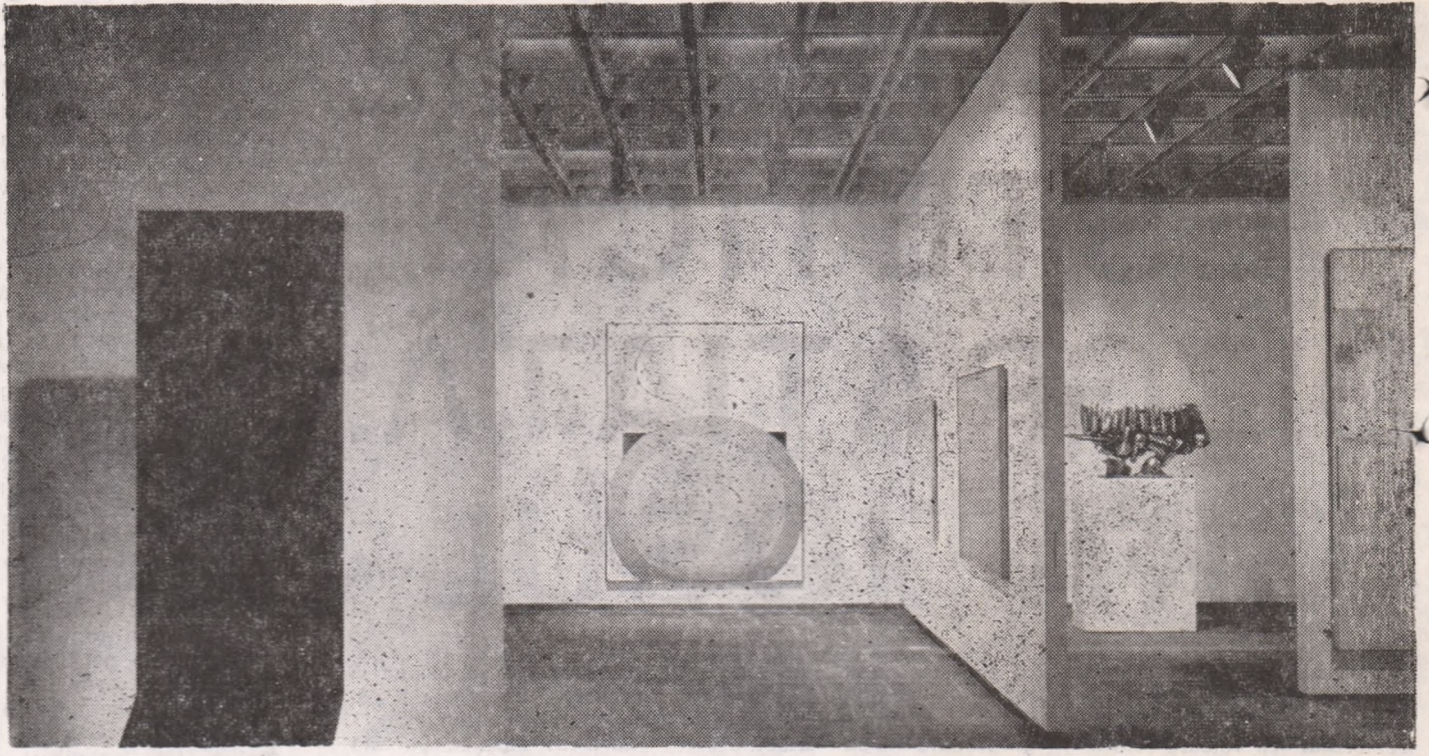
rile s-au dublat pe piața americană. Aproape un milion de mașini importate reprezintă o piață suficientă pentru a stîrni interesul Detroit-ului.

Și contraofensiva industriei americane de automobile a fost declanșată. „Ford“ va fi primul care va pune în curînd pe piață noua sa mașină mică „Maverick“. Ea va fi întrucîtva asemănătoare cunoscutului „Mustang“. Ca dimensiuni, el este mai mare decît un „Volkswagen“, iar capacitatea motorului său de 2 litri, îl va face să fie considerat în comparație cu putericele mașini cu motoare de 4—6 litri, o mașină mică. Vicepreședintele companiei „Ford“ declara cu ocazia prezentării în public a acestui nou model că se așteaptă ca în următoarele 12 luni să se vîndă pe piața americană aproximativ 300.000 de automobile „Maverick“. „American Motors“, al patrulea mare producător, va prezenta în toamnă subcompactul său „Hornet“. „General Motors“ a anunțat că va prezenta de abia anul viitor un model corespunzător, dar acesta va avea noutăți tehnice importante, încă nespecificate.

În legătură cu aceasta, o problemă stringentă este aceea de a găsi o modalitate pentru a se evita poluarea aerului cu gazele pe care le trimite milioanele de automobile. Unii propun ca soluție construirea unui automobil echipat cu un motor cu...aburi. În istoria automobilisticii aceasta nu constituie o noutate. Încă în 1801, Richard Trevithick, a construit o „mașină“, pe trei roți, acționată cu un motor cu aburi. Și iată că invenția acestuia este reînviată și prezentată ca o extraordinară cucerire a secolului vitezelor. William Lear a și construit un automobil cu aburi care a fost prezentat la salonul internațional al automobilului de la New York.

Dar marile companii străine nu se arată totuși alarmate de noii lor concurenți. „Volkswagen“ și-a afirmat chiar optimismul bazîndu-se pe argumente de ordin „psihologic“. Vor fi ele oare suficiente pentru ca americanii să-și mențină preferința pentru mașinile mici din străinătate în fața proaspeților lor concurenți autohtoni?

Radu Simionescu



Sală în muzeul Whitney (U.S.A.)

## aurul în lume

(Urmare din pag. 1-a)

Dar, oricît de mari ar fi rezervele de aur din apele mărilor și oceanelor, trebuie avut în vedere că extracția lui presupune o tehnologie complicată și costisitoare. Iată de ce nu este de crezut ca, într-un viitor apropiat, omenirea să fie dispusă a face, cheltuieli atât de mari pentru a-l extrage. (Și dacă totuși l-ar extrage, atunci beneficiarii aurului din apele mărilor și oceanelor n-ar putea fi decît țările care au cea mai perfecționată tehnologie).

Drept urmare, cred că în momentul de față se poate conta pe rezerva de aur estimată de specialiști la 100.000 tone, cifră care pare să fie mai reală. Or, dacă aceste rezerve sînt exploatate în ritmul de extracție al anilor 1962—1965, ele vor fi, în decurs de 60 ani, complet epuizate. Mai mult decît atât, potrivit lui André Dargens și Fernand J. Tomiche, dacă în timp de 100 de ani nu se vor descoperi noi zăcăminte și dacă ritmul extracției nu va fi încetinit, atunci aurul va deveni un metal rarisim.

★

Cea mai mare parte a aurului lumii capitaliste ia drumul Londrei. Pe această cale își face aurul intrarea în lumea afacerilor. În capitala Angliei este trimisă aproape totalitatea aurului Africii de Sud, precum și producția de aur a Ghanei, Rhodesiei și Tanzaniei. Odată aurul intrat pe piața londoneză, nu se știe ce drum ia. Piața londoneză a aurului este înconjurată de un imens mister, datele privitoare la tranzacțiile efectuate rămînd secrete. Iar unul din motivele pentru care secretul pieții londoneze este bine păstrat îl constituie faptul că numărul curțierilor care stabilesc prețul aurului și care conduc efectiv comerțul cu aur este foarte mic — în total 5! Acești curțieri se numesc N. M. Rothschild et filii; Samuel Montagu et Co Ltd; Mocatta et Goldsmid Ltd; Johnson Matthey Co Ltd; Sharps, Pixley et Co.

Piața londoneză a aurului nu are norme scrise. În decursul anilor, ea și-a modificat metodele de lucru, în funcție de noile necesități. În prezent, în fiecare dimineață a zilelor lucrătoare, cei cinci curțieri se reunesc, la orele 10,30, în birourile lui Rothschild. Reprezentantul acestuia prezidează reuniunea și primește prin telefon ordinele de la Banca Angliei. Ce fel de ordine, știu numai cei în cauză. Apoi, ceilalți curțieri își formulează cererile lor, după care este fixat prețul aurului. Odată prețul fixat și anunțat, în cazul cînd cererea și oferta sînt apropiate, încep să se facă tranzacțiile. Dacă cererea depășește oferta, prețul este fixat din nou, evident în sensul urcării.

Principalul vânzător de aur este Banca Angliei, care îndeplinește și funcția de stabilizator al pieții. Ea intervine pe piață prin intermediul unicului ei împuternicit în acest sens — Rothschild. Rolul ei de stabilizator se explică prin faptul că ea este cel mai însemnat furnizor de aur (de proveniență sudafricană). Pe piața londoneză, aurul se vinde și se cumpără sub formă de lingouri, care trebuie să fie turnate și ștamplate de către turnătorii și monetarii recunoscuți, ștampila indicînd și conținutul în aur al lingoului. Titlul aurului trebuie să fie de 99,5%, iar lingoul trebuie să cântărească 350—400 uncii de aur fin (12,250—15,050 kg).

Mai sînt desigur și alte piețe ale aurului (New-York, Paris, Zurich etc.), de mai mică importanță însă în comparație cu cea londoneză.

♦

Spre deosebire de celelalte bunuri de consumație, aurul nu se distruge, ci se conservă și se acumulează. În general, cantitățile totale, existente sub diferite forme, cresc. În același timp însă, o însemnată cantitate de aur se pierde prin uzură (în cazul decadațiilor înhumani cu obiecte de aur, al navelor scufundate etc.). Aceste pierderi sînt apreciate de unii specialiști ca reprezentînd 10 la sută din stocul total de aur.

Pe lîngă utilizarea sub formă de stoc monetar, aurul mai este folosit, după cum bine se știe, pentru nevoi industriale și artistice, procentul acestor întrebuințări cunoscînd, mai ales în timp de pace, o creștere constantă. Aceasta se explică prin doi factori: creșterea veniturilor și creșterea populației. Este frecventă dorința de a avea un ceas de aur, femeile doresc să apară în societate

cu o broșă de aur sau cel puțin aurită ș.a.m.d. După unii specialiști, 20—30 la sută din producția totală de aur a fost utilizat, de-a lungul timpului, în scopuri industriale. Analiza evoluției utilizării aurului, pentru o perioadă mai recentă, ne arată în același timp, rapiditatea cu care s-au modificat proporțiile.

Tezaurizarea particulară se accentuează, iar stocurile monetare cresc foarte încet.

Creșterea tendinței de tezaurizare a aurului de către particulari se datorește deficitelor balanței de plăți a S.U.A., crizei lirei sterline și pledoariii președintelui de Gaulle pentru etalonul aur.

În scopuri artistice, aurul a fost utilizat din cele mai vechi timpuri. Nu vrem să amintim decît faptul că, în evul mediu, s-au utilizat însemnate cantități de aur pentru confecționarea de obiecte de artă. Referitor la epoca noastră, este suficient să arătăm ce cantități însemnate de aur se utilizează la confecționarea de verighete. Astfel, în țările din Europa Occidentală se celebrează anual 4 milioane de căsătorii, ceea ce înseamnă 8 milioane de verighete. Dacă admitem o greutate mijlocie de 2,5 gr. aur pentru fiecare verighetă, aceasta echivalează cu un consum de 20 tone de aur anual.

Cantități tot mai mari de aur sînt întrebuințate în industria ceasornicilor, silourilor, chimică, fotografică, în legătură cu țările, etc. În ultimii ani, cosmonautica și aeronautica au devenit de asemenea mari consumatori de aur. Se spune, de pildă, că un cosmonaut american, cînd a ieșit din vehiculul său spațial pentru a pluti în cosmos, a rămas atașat de acesta printr-un cordon de aur.

O utilizare tot mai mare își găsește aurul în domeniul medicinei. Pe lîngă întrebuințarea pe care o are în chirurgie, recent, doi medici americani au descoperit se pare, surprinzătoare calități hemostatice ale aurului. În sfîrșit, o mare cantitate de aur este folosită în somnologie. În S.U.A., potrivit unei statistici, mai mult de jumătate din adulții au cel puțin un dinte de aur. În unele țări, se apelează la proteze de aur, chiar și atunci cînd persoanele în cauză nu au de fel nevoie de așa ceva. Un amănunt anecdotic: un negustor din Cairo, grîjului de a-și păstra averea sa la loc sigur, a cerut dentistului să-i scoată toți dinții, și să-i înlocuiască cu dinți de aur. Cum era și de așteptat, surusul său a trezit neînțirizat interesul „profesional“ al unor răufăcători, care i-au administrat un somnifer, i-au scos tezaurul din gură, lăsîndu-l așadar și fără aur și fără dinți...

♦

Tendința de tezaurizare a aurului de către particulari a dus în mod firesc la creșterea stocului deținut de către aceștia. După unele calcule, stocul de aur deținut de persoanele particulare din lumea capitalistă este apreciat la 20.000 tone, mai mult decît de 1/3 din stocul total de aur, inclusiv cel al băncilor. Din aceste 20.000 tone, 1/5 revine cetățenilor francezi! Această proporție este enormă, atît în raport cu tezaurizarea mondială, cît și cu rezervele deținute de statul francez.

Pentru a avea o imagine și mai clară, subliniem că în 1964 rezervele oficiale de aur ale Franței erau de 3.205 tone, iar cele deținute de particulari — mai mari decît cele ale statului!

Înceind turul de orizont al utilizărilor aurului, să reamintim faptul că el servește, de asemenea, ca mijloc de lichiditate internațională. De altfel, cele mai multe discuții financiare se poartă, în zilele noastre, pe tema lichidităților internaționale, ca rezultat al crizei sistemului valutar internațional capitalist. Or, la analiza acestei probleme, nu trebuie să pierdem din vedere faptul că:

- 1) Rezerva de aur cunoscută în lume și exploatată este limitată.
- 2) În prezent, în lumea capitalistă crește tendința spre tezaurizarea privată a aurului.
- 3) Crește, în același timp, cantitatea de aur utilizată în scopuri industriale.

Aceste concluzii, precum și ansamblul aspectelor mai sus prezentate, trebuie neapărat luate în considerare pentru înțelegerea fenomenelor monetare care se desfășoară în lumea capitalistă contemporană, fenomene asupra cărora ne propunem să ne oprim într-un viitor articol.

## cronica

săptămînal 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 TAȘOMIR.

Prezentare grafică  
VALER MITRU