Proletari din toate țările, uniți-vă!

cronica

SĂPTĂMÎNAL POLITIC-SOCIAL-CULTURAL • ANUL IV • Nr. 48 (199) • SÎMBĂTĂ 29 XI 1969 • 12 PAGINI 1 LEU

„CRONICA" — 200

Săptămîna viitoare urmează să apară cel de al 200-lea număr al revistei „CRONICA". Un calcul sumar pune în evidență faptul că, de la primul său număr și pînă astăzi, săptămînalul ieșean a trimis spre întîlnirea cu cititorii peste 10.000 de articole, interviuri, reportaje, cronici, materiale beletristice ș.a.m.d. Cifra pare impresionantă dar, după cum bine se știe, ea nu este și concludentă. Nu cît s-a publicat interesează, ci, înainte de toate, ce s-a publicat, cînd și cum s-a publicat. Încercăm de aceea, folosind prilejul împlinirii unui moment pentru noi festiv, să înserăm aici cîteva reflecții pe marginea cifrelor 200 și 10.000. Unicul punct de plecare posibil este articolul-program apărut la 12 februarie 1969, în numărul 1 al revistei „CRONICA". Cu emoția și sfiala inerente începutului, vorbeam atunci despre necesitatea înviorării vieții cultural-artistice în această parte a țării, despre tinerii merituoși, dornici să publice și să se impună în literatură, artă sau știință, despre tezaurul neprețuit reprezentat de moștenirea înaintașilor ce au trăit, gîndit și creat pe aceste meleaguri, despre prezentul tumultuos, ale cărui impresionante înfăptuiri urmau, în mod firesc și necesar, să constituie substanța celor mai multe pagini ale „CRONICII" noastre. Și dacă acum încercăm să schițăm un scurt bilanț, n-o facem cu intenția ca, sub imperiul unei atmosfere festive de moment, să înșirăm cifre, titluri și nume mai mult sau mai puțin capabile să demonstre e că programul nostru inițial l-am tradus în faptă număr de număr, cu aceeași consecvență și fermitate. Sîntem conștienți că am rămas de destule ori datori cititorilor (după cum ades am rămas... datori la modul cel mai propriu și colaboratorilor!); știm că nu întotdeauna am izbutit să selecționăm cu exigența dorită materialele destinate publicării, fapt care explică inegalitatea valorică a paginilor aceluiași număr. Mai știm că cercul colaboratorilor, deși numeros, putea fi și mai larg, că, în problemele actualității imediate, nu întotdeauna ne-am spus cu promptitudine, operativitate și fermitate punctul de vedere. Există, desigur, și anumite cauze obiective, dar nu este locul și momentul să vorbim aici despre posibilități materiale, număr de redactori ș.a.m.d., ci, sincer, deschis, să promitem cititorilor că cele amintite ceva mai sus nu constituie doar simple subiecte pentru reflecții pasagere, ci temeinice și permanente o-

CRONICA

(Continuare în pag. a 3-a)

Lapidariumul din Iași (detaliu)

RELAȚIA ARTĂ-PUBLIC

Universul lumii omului — considerat ca vast registru de interioritate — exprimă, în esență, structura lumilor construite de om. Simțul frumosului pune în lumină un registru natural de evoluție, o viață și o evoluție socială proprie și, de asemenea, o necesitate autonomă specific determinată. (Autonomie nu înseamnă indeterminism). Simțul frumosului (dezvăluind structuri, accente, diferențieri, modificări și nuanțe care nu se pot fixa prin determinări univoce), angajează în direcții creative permanent deschise istoria, existența, activitatea și cunoașterea umană, începînd de la unealtă pînă la formele superioare ale esteticului. Aceasta ar fi, din unghiul nostru de vedere, prima observație care s-ar putea formula asupra sensibilității estetice moderne. E posibil să ni se aducă, în replică, argumentul „ruptului fundamentale" pe care sensibilitatea estetică modernă a operat-o în cîmpul artei. Nu e vorba de o „ruptură fundamentală", ci de un moment de legătură și de evoluție care a implicat cu necesitate numeroase rupturi fundamentale. E vorba de o mișcare de trecere, de un proces evolutiv, care nu-și putea construi și justifica existența, individualitatea și originalitatea în formele sensibilității tradiționale. Acest moment a restructurat pe baze estetice, filosofice și gnoseologice radical noi, o experiență artistică milenară, subordonîndu-și însă istoria, datele inedite ale experienței, activității și cunoașterii umane într-o măsură fără echivalent în evoluția sensibilității. Iată o notă, revelatoare în acest sens, aparținînd lui Blaga („Trilogia culturii"):

„În nici o altă epocă sensibilitatea n-a avut mlădieri atît de universale. Această putere de înțelegere conștientă a luat chiar proporțiile impunătoare ale unui record care nu știm cum va fi întrecut. Să ni se arate — continuă Lucian Blaga — cînd și unde realități atît de străine pentru continentul nostru, cum sînt duhul african, sau duhul antic și medieval american, sau duhul asiatic au mai fost obiectul unei atît de comprehensive simpatii ca astăzi, pe acest tîrziu pămînt european". Formulînd această observație, Lucian Blaga se afundă în filosofia „matricei stilistice". Deși nu-l vom urma în această direcție, nimic nu ne reține să ne asociem caracterizărilor sale în ceea ce privește „înțelegerea conștientă" și „simpatia comprehensivă" de care se bucură astăzi arta continentelor menționate. Vom propune însă o altă interpretare, depășind reacția pur sentimentală existentă în pasajul citat și în contextul din care l-am extras.

Înțelegerea conștientă a formelor de artă „non-clasice" și „non-europene" oferă sensibilității moderne posibilitatea de a gîndi problemele de construcție estetică într-un cadru universal. Trebuie însă necontenit subliniată ideea că a gîndi problemele de creație estetică într-un cadru universal înseamnă, implicit sau explicit, a gîndi la o soluție a omului într-un cadru universal. Dacă arta modernă își construiește relieful în legătură cu multiple spații de clasicitate ea pune, concomitent, problema omului în legătură cu totalitatea valorilor sale. Valoarea și validitatea culturilor nu poate avea ca suport decît un om integrat organic ansamblului său de valori. Iată de ce ni se pare fragilă și științificește total neîntemeiată tendința de a pune în termeni de „angoasă" problematica sensibilității estetice moderne și, mai ales, tendința de a concepe relația artei moderne cu spațiul artistic al unor vechi civilizații ca dovadă de „insatisfacție" în raport cu prezentul. În volumul „Visages et perspectives de l'art moderne" (Paris, C.N.R.S. 1956) — ca să indicăm doar o singură referință — întîlnim, uneori larg sistematizate, asemenea poziții. Un prim argument invocat atestă o înțelegere nenuanțată a raporturilor artei cu propria sa istorie. Trecutul și istoria artei — se spune — n-au deținut funcții decît în anumite momente, dar în special către sfîrșitul secolului 19 cînd „se constată o dezvoltare a interesului pentru studiile istorice". Se alătură apoi ideea că „viziunea noastră asupra trecutului este esențial subiectivă" — viziune determinată, prin excelență, de ruptura dintre artă și public. Prezentul artei moderne provoacă insatisfacție publicului care, se subliniază, „are astăzi nevoie de trecutul artei mai mult decît creatorii". Întoarcerea la Bach, în jurul anului 1930, probează incontestabil — potrivit opiniei de care ne ocupăm — imposibilitatea de a-l înțelege pe Stravinski. Ca efect imediat al acestei stări de lucruri, artiștii înșiși simt nevoia să se întoarcă la trecutul artei.

Lăsăm de o parte exemplele care pot să sfarme stereotipia formulei. Ne situăm la nivelul principiilor.

Dumitru Matei

(Continuare în pag. a 10-a)

în celelalte pagini:

SCHIȚE DIN LITERATURA UNIVERSALĂ (pag. IX-XII)

ANCHETA „CRONICII" SOCIOLOGIA ÎN ACTUALITATE (pag. X-a)

PROTEICUL URMUZ (pag. VII-IX)

jurnal

Sinceritatea lui EHRENBURG

Dacă ar fi să rezum amintirile lui Ilya Ehrenburg Oameni, ani, viață *aș spune doar* mîndrie *și* tristețe. *Fiecare episod ce ni-l înfățișează pe acest artist și jurnalist de mare puritate omenească, în justificata lui mîndrie, este urmat imediat de alt episod în care Ehrenburg, dacă nu cade în genunchi, își pleacă fruntea rostind: „dar și acest prieten a pierit"... sau: „Nu așa credeam, nu așa îmi închipuiam". Amintirile lui Ehrenburg nu strălucesc prin arta lor, ci prin sinceritatea lor. Sinceritatea le dă o nemaipomenită strălucire, le așează alături de cărțile lui Hemingway sau de* Antimemoriile *lui Malraux. Prin cîteva cuvinte, Ehrenburg ne aduce din depărtări de ani pe cei vii sau pe cei morți, așa cum au fost, frumoși sau urîți. Printr-o paranteză, cînd nici nu te aștepți, reușește să te tulbure mai mult decît un roman, despre personajul și momentul respectiv. Ehrenburg, o conștiință de o rară puritate, nu iartă nimic, nu ocolește nici o umbră. Nu se iartă nici pe sine și, ori de cîte ori are prilejul, îl biciuiește pe celălalt, de atunci, cel care a spus și da cînd conștiința lui spunea nu, pe cel care a ratat cărți ce puteau fi capodopere.*

În propria sa țară, la Paris, în tranșeele Madridului asediat de fasciști, la congrese ale scriitorilor, la reuniuni internaționale, în fața omului de rînd sau în fața personalităților, Ehrenburg înregistrează cuvinte, gesturi, priviri, cu ajutorul cărora va reconstitui aproape o jumătate de secol. Și totul este străbătut de gîndul „trebuie să spun adevărul". Oamenii devin personaje vii, cei frumoși se înfruntă cu cei urîți pentru adevăr și libertate. Viața și anii se scurg pentru Ehrenburg acolo unde există această înfruntare, acolo unde omul este supus celor mai grele încercări. Din viață, din ani, din oameni, el alege ceea ce înseamnă demnitatea omului, demnitatea vieții. Nu trage linii despărțind albul de negru, ca în acest excelent portret făcut lui Gide: „Se credea o piramidă, dar a fost în realitate, cu tot talentul său, cu toată măiestria, îndrăzneala sa artistică, doar un fluture efemer care s-a zbătut în fața unui geam tulbure (...). A fost atît de singur în viață! Era respectat, dar nimeni, cred, nu l-a iubit. A iubit el oare pe cineva în viața lui?"...

Ehrenburg nu apelează niciodată la cărțile sale. Le amintește doar ca să le critice sau să sublinieze greutățile întîmpinate la publicarea lor. În schimb, pagini din articolele lui, împrăștiate în presa vremii, sînt readuse la lumină, subliniindu-se astfel nu numai îndrăzneala autorului (într-o perioadă cînd îndrăzneala era periculoasă), ci mai ales valabilitatea lor pentru prezent. „V-am povestit basme urîte — exclama el la un moment dat — acum îngăduiți-mi să vă amintesc cîteva basme frumoase". Dar nimic nu-i „basm" în aceste cărți, nimic nu-i literatură, ci viață în întreaga ei frumusețe, dar mai ales în drama ei, viața cea care sîngerează în fiecare clipă.

Multe din articolele lui Ehrenburg, după cum mărturisește el însuși, n-au putut fi publicate, unele cărți au așteptat ani de zile pînă să vadă lumina tiparului. Dar nici un moment n-a obosit, n-a disperat și paginile sale s-au umplut, nu o dată, de adevăruri cutremurătoare.

Amintirile lui Ehrenburg ni-l înfățișează pe scriitorul care nu se sfia să scrie despre orice. Cărțile sale, articolele sale trebuiau să ajute oamenii. Cuvintele lui Ehrenburg veneau întotdeauna în întîmpinarea oamenilor, mai ales în întîmpinarea oamenilor de rînd.

Aflîndu-mă la Moscova, în ziua cînd Ehrenburg se despărțea pentru totdeauna de lume, am fost impresionat de mulțimea de oameni care îl însoțeau. Tineri și bătrîni, femei și bărbați nu-și ascundeau lacrimile. Nu înțelegeam prea bine manifestarea lor, pentru că nu cunoșteam decît cărțile lui Ehrenburg care, multe dintre ele, nu mi-au plăcut. Nu-i cunoșteam însă zecile de mii de articole și mai ales aceste amintiri. Citindu-le acum, înțeleg rostul acelor lacrimi și tristețea mulțimii adunată să se despartă de un om. De un om atît de mîndru de oameni — și tot atît de trist din pricina lor.

Corneliu Ștefanache

MOMENT

scrisori * scrisori * scrisori

O MICRO-STAGIUNE

Adresez această scrisoare — prin amabilitatea revistei „Cronica" — direcției Teatrului Național „Vasile Alecsandri", cu scopul de a felicita întreg colectivul teatrului pentru microstagiunea sa bucureșteană din această toamnă. Am urmărit întotdeauna cu mare interes spectacolele acestei scene și eram, în ultimul timp, nedumerit de absența sa îndelungată din Capitală.

În fiecare săptămînă se află în București teatre din țară și — să fim sinceri — nu întotdeauna spectacolele aduse de ele merită să fie arătate exigentului public de aici. „Casa lui Alecsandri" întîrzia însă să se arate! Mă întrebam dacă nu cumva îi lipseau spectacolele mari, care să-i justifice renumele și să-i dea dreptul să iasă „în lume". Am îndrăznit chiar să mă gîndesc (să fiu iertat!) dacă nu era cumva vorba de simplă comoditate provincială, de închiderea într-o carapace a mîndriei proprii și a automulțumirii. Iată însă ca în toamna aceasta ieșenii m-au contrazis și mi-au înlăturat toate bănuielile. Și, o spun cu voce tare, m-au convins într-un mod care le face cinste și care mie, ca spectator, mi-a dat niște satisfacții artistice cu totul deosebite. Ei i-au spus *microstagiune* turneului lor prelungit. Foarte bine, fie și microstagiune. Poate asta ar presupune un număr de spectacole mai mare, ceea ce — judecînd după calitatea deosebită a celor prezentate — ar fi un cîștig pentru publicul bucureștean. Și, desigur, un cîștig pentru colectivul artistic, care, din confruntarea cu un alt public decît cel pe care îl are la sediu, poate trage niște concluzii mai complete asupra muncii sale.

Ziceam că cele trei spectacole susținute pe scena bucureșteană au fost de o aceeași calitate, de o ținută artistică deosebită. *„Lungul drum al zilei către noapte"* poate concura oricînd cu cele mai bune spectacole bucureștene. Dar și *„Opinia publică"* m-a cucerit prin ingeniozitatea montărilor și prin excelența interpretării.

Aștept cu mare interes următoarea „microstagiune" ieșeană pe scenele Capitalei. Sper că nu va întîrzia mult.

ing. ALEXE CAPOIANU
(București)

CRITICA

Se pare că există la ora actuală mai multe talente decît timp de lectură. Intrăm oare într-o criză a cititului? Cititorii se plîng, autorii se plîng, librarii se plîng, și în acest cor de lacrimi unele cărți — fac purici în rafturi. De unde și o „însingurare mai mare a scriitorilor; cică e mai bine să fii neînțeles decît necitit. Ce-i de făcut? Prima mînă de ajutor o poate da critica, și pentru asta îi trebuie mai mult spațiu. E cert că numărul de apariții editoriale depășește posibilitățile de înregistrare și comentare critică actuale. S-ar putea umple pagini cu liste de cărți cel puțin valoroase care au trecut în ultimul timp neobservate sau fugitiv recenzate în două colonașe. Efectul — lipsa unei ierarhii solide, dar și vii în același timp, adică în veșnică schimbare. Noi nu avem decît doi-trei „mari", „evadați", și în rest un „pluton" nediferențiat (afirmația e valabilă mai ales pentru proză și poezie).

În altă ordine de idei nu e oare cazul să spunem că prea seamănă săptămînalele și lunarele noastre literare între ele? Aș zice că da, și ar trebui impulsionată o ieșire din tipic. Nu e de ajuns ca doar *numele* să difere (pentru asta le-am putea foarte bine spune: revista „1", „2", „3", „4" ș.a.m.d.). Idealul e ca fiecare dintre ele să fie ALTCEVA, de la fond și plană la paginație. Nu semnături, ci structuri variate. Și e atît de simplu...

Știm cu toții că se dă peste tot o luptă cu indiferența, că există o sforțare permanentă de atragere a cititorului. *Literatura umoristică* — de bună calitate — nu e oare un „nod gordian", un „ou al lui Columb" pentru ieșirea din impas? E cineva care nu știe că e o „marfă" mult cerută? Ignora cineva solitara rubrică „Turnul Babel" a lui Neagu Rădulescu din „Luceafărul"? Pun mîna-n foc că nu. A fi serios înseamnă a ști să rizi. Dac-ar fi după mine, aș înființa la fiecare revistă cîte o rubrică gen „Ridendo..." (i-aș spune eventual „Cum grano salis", „Rîsul e un lucru foarte mare", „Nu-i păcat să rizi", „Ha") și aș da-o pe mîini sigure, că există, dar nu scriu decît volume... Nu spun că s-ar înzeci tirajul, dar de dublat mai că s-ar dubla..

Altceva ce aș putea să mai spun ca să nu repet ceea ce bine au spus alții? Om trăi și-om vedea.

P. GEORGE (Iași)

DIFUZAREA!

Care este oare cauza că revista „CRONICA" apare cu atîta întîrziere la Bacău? La ora cînd scriu aceste rînduri, revista nu a apărut încă în orașul nostru. Este ora 9,30 (joi!!). Oare și-a întrerupt apariția?

MIHAI DUDESCU (Bacău)

Vă scriu aceste rînduri cu speranța că veți lua măsuri pentru a asigura difuzarea revistei „CRONICA" și în orașul Bacău. Se întîmplă ca, uneori, săptămînalul Dvs. să apară la Bacău simbăta la prînz. De-ci, se poate! Alteori însă... Unde zace oare coletul cu numărul din 15 noiembrie? Cine l-a rătăcit? N-a sosit la Bacău nici pînă astăzi (vineri). Este oare posibil ca într-o săptămînă să nu ajungă un colet de la Iași la Bacău?

T. I. TOMULESCU (Bacău)

O PRECIZARE

Cu surpriză constat apariția în nr. 9 al revistei *Orizont* (p. 86) a trei poezii intitulate „Chemare", „Regret", „Dorință" semnate de... Aura Mușat. Aceste versuri nu-mi aparțin. Exclud o simplă coincidență de nume, introducît un debut, de obicei, este semnalat. Nu cunosc identitatea noii autoare, dat fiind însă faptul că semnez de mai mult timp cu același nume, fac precizarea cuvenită...

AURA MUȘAT Iași

DUPĂ URECHE

În nr. 5217 din 14 noiembrie crt. al ziarului „Steagul Roșu" — Bacău, a apărut articolul „Considerații asupra legilor psihicului" semnat de lector univ. Liviu Filimon. Autorul îmi face cinstea de a mă cita printre *„psihologii ce prestigiu care au negat posibilitatea psihologiei de a avea legi"*. Este adevărat că cele trei citate reproduse din cartea mea „Drama psihologiei" (1965) îmi aparțin, cu deosebirea esențială însă că ele *nu reprezintă opinia mea*, ci concluzii la care ajung cîteva psihologi de prestigiu. Dacă autorul ar fi avut răbdarea să citească pînă la capăt capitolul, adică încă două pagini, și-ar fi dat seama despre apartenența acestor idei.

„Să vedem acum, spun eu în concluzie, dacă tezele principale enunțate sînt valabile, dacă argumentele aduse în sprijinul acestor teze negativiste rezistă criticii științifice și obiective" (p. 65). Iar dacă tov. Filimon ar fi avut răbdarea și curiozitatea să continue lectura cărții mele ar fi găsit această critică dezvoltată pe paginile 241—267. Acest efort l-ar fi scutit pe autorul articolului citat de obligația de a ne orienta spre filozofia marxist-leninistă. De altfel, tov. Filimon s-ar fi simțit ușurat de o asemenea obligație dacă ar fi citit recenzia asupra „Dramei psihologiei" publicată în „Lupta de clasă" nr. 1—1966.

Sîntem îndreptățiți a ne întreba (atît eu cît și alți cititori mai atenți) dacă ne aflăm în fața unei atitudini de superficialitate, neglijență sau lipsă de probitate; oricare ar fi răspunsul, el este grav pentru oricine, dar mai ales pentru un doctor în psihologie și lector universitar!

prof. emerit V. PAVELCU

PLAGIAT?

Creația lui Curzio Malaparte o cunosc de mult. A fost firesc deci, să mă bucur cînd am putut citi romanul său *Kaputt* (Colecția „Le livre de poche — Paris, 1946).

Din lectura cărții, mi-am dat seama la sfîrșitul capitolului intitulat „Ochiul de sticlă" că ideea deosebit de subtilă care dă valoare capitolului o cunosc întrucît o citisem în proza lui Oscar Wilde. Pornind de la această constatare, am reușit să identific atît titlul schiței lui Oscar Wilde, care... este tot „Ochiul de sticlă", cît și publicația în care o citisem. E vorba de cele trei schițe publicate postum în 1939 de către N.R.F. (nr. 312). Întrucît socot că faptul prezintă interes atît pentru specialiști cît și pentru amatorii de literatură, alătur mai jos sfîrșitul prozelor în discuție pentru confruntare, nu înainte de a sublinia *„Amicus Plato, sed magis amica veritas"*.

VERONICA GORGOS — Iași

OSCAR WILDE:

„Cei doi prieteni ieșiră și bogătașul văzu aproape de casa lui, rezemat de un perete, un cerșetor înghețat ocnă.

— Prietene, îi spuse, vrei să cîștigi o coroană?

— O coroană? răspunse săracul, asta mi-ar face o deosebită plăcere. N-am mîncat de două zile și aș avea grozavă nevoie.

Bogătașul se înfipse înaintea lui ținînd în palmă banii.

— Privește, examinează pe îndelete și spune-mi care dintre ochii mei este de sticlă.

Fără nici o ezitare, cerșetorul răspunse imediat:

— Acesta-i.

— E uimitor. Cum ai putut ghici?

— Foarte simplu, domnule, răspunse săracul, este singurul în care am văzut un pic de milă".

Curzio Malaparte:

— Ascultă, nu vreau să-ți fac nici un rău, spuse ofițerul neamț. Tu nu ești decît un mucos, nu mă războiesc cu mucoșii. Tu ai tras asupra soldaților mei, dar eu nu mă bat cu copiii. Doamne sfinte, n-am inventat eu războiul!

Ofițerul se oprește apoi spune bătrînului cu o blîndețe cîndată:

— Ascultă, eu am un ochi de sticlă. E foarte greu să-l deosebești de cel adevărat. Dacă poți să-mi spui imediat fără să te gîndești care din doi e de sticlă te las să pleci liber imediat.

— Cel stîng, răspunse pe loc copilul.

— Cum ți-ai dat seama?

— Pentru că e singurul în care am văzut puțină omenie".

desen de Const. CIOSU

Sport NOCTURNA

Știre-bombă: în comuna Valea lui Mihai s-a dat în folosință un stadion cu... instalație de nocturnă! Ba, mai mult, s-a jucat și un meci la ora cînd zboară liliecii. Deci, începînd din acest moment, se poate spune că și la noi în România se joacă fotbal în nocturnă. Noroc de sătenii din Valea lui Mihai! Că-n rest... S-a montat o magnifică instalație pentru nocturnă (din import) pe stadionul din Constanța. Și nimic. Farul continuă să prefere amiaza, cînd farurile-s stinse. Există, pe stadionul „Republicii" din Capitală, condiții de iluminat dacă nu strașnice, oricum, acceptabile. Cîte meciuri în nocturnă ați auzit să se desfășoare în București? Unii afirmă că „fotbalul de seară" se asortează doar cu luna lui cuptor, cînd plesnesc termometrele (și, între noi fie vorba, e... întrerupt campionatul). Această autentică prejudecată e înrădăcinată mai ceva decît pirul și vițuiește peren în pofida sutelor de exemple pe care le oferă cu generozitate fotbalul internațional. La Milano se joacă fotbal în nocturnă în luna decembrie. La Zagreb, la sfîrșitul lui noiembrie. În Elveția, în martie. În Anglia, oricînd. Iar la noi, niciodată! De ce? Doar avem și etape programate simbăta, ori chiar în mijlocul săptămînii, cînd spectatorului nu-i mai este la îndemînă ora 14 pentru „a semna condica" la stadion. Am auzit, ici-colo, vînturîndu-se bizara opinie potrivit căreia meciurile unei etape **e mai bine** să se dispute absolut la aceeași oră, spre a se elimina orice tentativă de „corelare" a unui rezultat de la prînz cu cel de seară. Există un dram de logică în toată povestea asta, după cum există în istoria cu drobul de sare care s-ar putea — nu-i așa? — să cadă de pe horn. La început sau la mijloc de campionat, ce legătură se poate stabili între meciul **cutare** și **cutare bis?**

Dar — veți întreba — la urma urmei, de ce să jucăm în nocturnă, la concurență cu chermezele și „Angelicile" de pe ecran? Doar pentru a aduce în tribune mai mulți plătitori în cursul săptămînii? Ar fi și acesta un motiv, însă nu-i de loc principalul. Trebuie — zic eu — să programăm meciuri la lumina reflectoarelor pentru simplul și marele motiv că jucătorii noștri nu sînt deprinși cu lumina artificială și, atunci cînd diverse competiții europene sînt programate în nocturnă, parcă le leagă cineva picioarele. Proba cea mai evidentă o constituie meciurile începute la sfîrșitul zilei (o repriză la lumină obișnuită și cealaltă sub reflectoare); amintiți-vă cît de des scorul este 0—0 (sau aproape 0—0) la pauză și... catastrofal în final. Declarațiile jucătorilor sînt și ele concludente. Cine cunoaște exact circumstanțele jocului „Internazionale" Milano—„Dinamo" București știe că partida urma să se dispute inițial în nocturnă. Fotbaliștii români erau atît de timorați de reflectoarele și ambianța de pe San-Siro, încît (sînt absolut sigur) se profila o înfrîngere la scor. Din fericire, o ceață buclucașă avea să determine amînarea jocului pentru a doua zi la prînz. Veste care a stîrnit o imensă explozie de bucurie în cabina delegației române. Și în ziua următoare, băieții de la „Dinamo", în frunte (pe atunci) cu Nunweiller III, aveau să se lupte ca leii, fiind la un pas de realizarea unei fantastice surprize: eliminarea lui „Inter".

...Așadar, să lăsăm conservatorismul la vestiar și să purcedem la programări (atunci cînd, evident, se poate) în nocturnă. La nevoie, luînd exemplul (dacă experiența marilor cluburi europene nu-i concludentă) de la... inimoșii din comuna Valea lui Mihai.

M. R. I.

Antrenorul ieșean Iustin — pe care noi l-am respectat întotdeauna — pare a fi găsit (în sfîrșit!) explicația evoluției suferinde a „Politehnicii" în actualul campionat. Știți care-i buba? Aflați-o: ziariștii. Nu pregătirea generală a echipei, nu modul în care este ea alcătuită (am asistat, duminică, la o modificare în formație atît de absurdă, încît, vorba lui Arghezi, îți venea „să-l pipăi" pe Iustin și „să urli": totuși ...„este"!) nu felul în care este ea condusă în teren, ci bietele pixuri mînuite de ziariștii sportivi au determinat ca o echipă în general valoroasă, să șonticăiască în zona blestemată a retrogradării. Și imediat după ce Iustin a avut această revelație de Maglavit, s-au și pornit amenințările și invectivele și „promisiunile" solemne. Stimate tovarășe Iustin, cunoști zicala cu paiul și birna? Ziariștii te sfătuiesc s-o afli pînă nu-i prea tîrziu.

convorbirile „cronicii“

dialog între criticul MIHAI COZMEI și regizorul GEORGE ZAHARESCU

„TEATRUL MUZICAL — TEATRU DE IDEI, ACTIV....“

M.C. — Se discută destul de insistent despre viitorul operei, al teatrului muzical și, pornindu-se de la fenomene explicabile, se ajunge uneori la concluzia că opera este un gen muzical-dramatic depășit, că prin modalitățile de exprimare și problematica sa nu mai corespunde spiritualității omului contemporan. În cîteva ocazii, ne-am exprimat dezacordul față de o asemenea părere radicală, de aceea propun ca dialogul nostru să nu fie doar o pledoarie formală, ci o sinceră apreciere a situației de fapt.

G.Z. — Sinceritatea presupune adevărul. Și adevărul...

— *Eu, cu siguranță, nu voi avea motive de supărare. Dar pentru că veni vorba de adevăr, mi se pare exagerată și nefondată ideea dispariției operei și a evoluției gustului marelui public spre un nou gen de manifestări care să sintetizeze experiențe artistice — și nu numai artistice — specifice epocii noastre. Mi se pare eronată această afirmație deoarece argumentele vizează cauze subiective, cum ar fi: prezența publicului la spectacolele de operă și, mai ales, comprehensiunea redusă a acestuia, și chiar a interpreților, față de limbajul muzical-dramatic al operelor contemporane.*

— Este, într-un fel, o invitație de a nu arunca vina în spatele vecinului. Într-adevăr, înainte de a trimite în fața judecătorului publicul și compozitorii, trebuie să ne convingem că noi, slujitorii operei, am făcut totul. Din punctul meu de vedere, există două surse care generează neliniștea cu privire la viitorul teatrului liric. În primul rînd, cred că sîntem încă prea mult subordonați unui repertoriu care a devenit o obsesie și care, vrînd-nevrînd, ne-a obligat la folosirea unor modalități stilistice limitate și ne-a potolit curiozitatea. Cîți dintre noi au reușit să descopere, în mod practic, pe scenă, nu documentîndu-se acasă, care sînt realitățile creației de operă de după Verdi, Puccini sau Bizet? Și mi se pare că una din consecințele limitării repertoriului a fost, cel puțin la noi, diminuarea exigenței artistice. Este timpul, cred, să nu mai dăm vina numai pe public și televizor atunci cînd, la unele din spectacolele noastre, prezența iubitorilor de muzică este, numeric, redusă. Să ne punem mai bine întrebarea: Este oare întotdeauna nivelul artistic al spectacolelor create de noi pe măsura talentului nostru și a cerințelor publicului cultivat?

— *Intrebarea este curajoasă, Ea cere și un răspuns corespunzător.*

— Ar fi prea simplu să răspund cu o negație sau să citez spectacole de la noi și chiar din centre muzicale de *prestigiu ale lumii*. Dar, trebuie să recunosc, experiența proprie, ca regizor sau spectator, m-a pus uneori în situația de a fi creatorul sau martorul unor spectacole neîmplintie, tocmai pentru că au fost admise jumătăți de măsură în pregătirea muzicală a orchestrei și interpreților sau în realizarea concepției regizoral-scenografice. Un răspuns concret? ...Să spunem „Vasul fantomă“ de Wagner. Pe lîngă unele calități incontestabile, spectacolul acesta are destule slăbiciuni care astăzi, pe mine, ca realizator, mă nemulțumesc. Alte exemple... Mă gîndesc, de pildă, la „*Femeia îndărătnică*“ de Sheridan, spectacol realizat la Cluj, cu modalități străine de structura lucrării. Dar neîmplinciri am întîlnit și pe scene de prestigiu din alte țări: la Paris, — un spectacol cu „Boema“ de Puccini supraîncărcat de șabloane și neconvingător; la San Francisco un „Fra Diavolo“ de Auber, lipsit de idei și fantezie. La asemenea spectacole publicul reacționează, de obicei, prin dezinteres și absență.

— *Amintind despre sursele neîncrederii în viitorul operei...*

— Da, în al doilea rînd, am putea vorbi și despre actualul sistem de organizare a teatrelor muzicale și, îndeosebi, despre modalitățile de afirmare și promovare a valorilor. Este greu să se împace *exigența* cu necesitatea *asigurării normelor* unor interpreți ale căror calități nu mai sînt corespunzătoare. De aici, o consecință... dialectică: scăderea nivelului artistic și creșterea cheltuielilor generale pentru realizarea planului de spectacole. Sau un paradox organizatoric, chiar dacă un spectacol de operă și-a consumat succesul ori s-a uzat și ar impune o reluare în premieră într-o nouă concepție, sîntem obligați să-l păstrăm, să-l — „tîrîm“ cinci ani de zile.

— *Înțeleg din aceste observații că, de fapt, nu putem vorbi de o incompatibilitate între iubitorii de muzică și operă, că nu asistăm în prezent, cum se afirmă uneori, la încheierea evoluției teatrului muzical S-au epuizat, probabil, niște structuri specifice unor epoci, o anumită concepție muzicală, anumite modalități de construcție și prezentare a spectacolului de operă. Dar, mai mult ca oricînd, omul epocii noastre simte nevoia să-și exprime convingerile, să-și dezbată cu vigoare și elocvență problemele existenței. Și cred că teatrul — în proză sau muzical — care a fost întotdeauna o arenă de afirmare a progresului și omenescului, are și astăzi o importanță covîrșitoare.*

— Nu am convingerea epuizării totale a unor elemente stilistice specifice creației de operă dintr-o anumită perioadă. Ceea ce se cere în prezent este desprinderea de niște tradiții mai corect spus, de un întreg sistem de formule și procedee, de „ticuri“, și descoperirea unor modalități de exprimare care să stimuleze fantezia și gîndirea spectatorului. Trebuie să facem ca omul din sală să devină un personaj activ, să devină acea conștiință sensibilă care trăiește și amplifică actul artistic la dimensiunea neliniștilor și răspunderilor contemporane. În ultimă instanță, indiferent dacă se urmărește o restituire a unei opere în spiritul timpului, sau dacă realizatorii se vor cu orice preț inovatori, ceea ce rămîne ca o permanență și dă valoare unui spectacol este sublinierea conflictului uman, dezbaterea de idei. Fățiș sau doar sugerînd, realizatorii au obligația să comunice o concepție, o semnificație, o atitudine care nu poate fi decît a timpului lor. Bineînțeles, nimeni nu are pretenția unor soluții și răspunsuri definitive. A crea însă, înseamnă a te angaja.

— *Să insistăm asupra acestei idei care mi se pare a fi o adevărată „profesiune de credință“. Autorul inițial al unei opere, compozitorul, își gîndește lucrarea în primul rînd ca un muzician. El nu este un om de teatru și de aceea se exprimă mai ales prin intermediul structurilor muzicale, a căror semnificație nu este întotdeauna ușor de descifrat. În același timp, el dă glas unor neliniști specifice epocii în care trăiește și creează. Abordînd o lucrare de operă, regizorul și dirijorul, în general toți interpreții, au datoria să ducă mai departe gîndul compozitorului, să-l adîncească, fără a-l complica sau răstălmăci. Subliniez: fără a-l răstălmăci. Înțelegerea profundă a unei lucrări presupune talent, cultură, intuiție și acea responsabilitate a artistului angajat. În acest sens mi s-a părut, urmărind activitatea de operă, că încărcătura regizoral-scenografică a unor spectacole trăda sau lipsă de experiență, sau rutina și o concepție estetică nedefinită, în timp ce atitudinea creatoare față de partitură, imaginea clară și înțelegerea profundă a semnificațiilor conflictului uman, a impus realizatorilor folosirea unor modalități de exprimare simple, concretizate în simboluri scenice și într-o evoluție firească, dar vibrînd de tensiune emoțională, a personajelor. Îmi amintesc, de pildă, opera „Mariana Pineda“ de Doru Popovici.*

— Da, pentru noi toți, realizarea operei „Mariana Pineda“ a însemnat o experiență deosebită și, o spun cu satisfacție, o reușită. În ceea ce mă privește, consider că această lucrare ne-a servit pentru concretizarea unor acumulări artistice, pentru definirea unor convingeri care s-au cristalizat treptat de la „Boris Godunov“ pînă la partitura lui D. Popovici. Mi s-a spus că am dat lucrării (cu colaborarea lui G. Doroșenco) un cadru și o desfășurare contemporană. Poate. Trebuie să mărturisesc, însă, că nu am nutrit nici o clipă ambiția unor inovații. Pur și simplu, sub impresia muzicii, de o rară frumusețe și elocvență, am vrut să exprim convingerile unui om al acestor ani, am vrut să mă descopăr, să mă înțeleg și să mă exprim ca om și artist al epocii contemporane. Intreaga structură regizoral-scenografică mi-a fost sugerată de simetrica și constanta revenire a leitmotivului care simbolizează, în desfășurarea discursului muzical, ideea jertfei și generozității umane. La fel s-a întîmplat și cu „Stejarul din Borzești“ de T. Bratu; muzica și structura dramatică a operei mi-au sugerat imaginea amplă, de frescă istorică, m-a obligat să folosesc modalități tradiționale de întruchipare scenică, Și tot structura și coloritul muzical al partiturii m-au ajutat să descopăr adevărul despre conflictul dramatic al operei „Boris Godunov“ de M. Musorgski. Paginile corale pline de vigoare și prospețime și încărcate de dramatism, mi-au dezvăluit destinul poporului rus, mi-au sugerat imaginile realiste ale scenelor populare. In toate aceste lucrări, și în altele, am încercat să transmit publicului gîndurile compozitorilor, să imprim stărilor emoționale ale spectatorilor o semnificație ideologică în spiritul idealurilor zilelor noastre. Sînt, după cum se poate constata, adeptul unui teatru de idei activ, al unui teatru cum spunea compozitorul italian L. Nono, „... strîns legat de certa, de frămîntata înaintare spre o nouă condiție umană și socială de viață“.

— *Acest mod de a înțelege re-crearea unei lucrări, prespune o nouă atitudine față de public, poate noi modalități de construcție a spectacolului și desigur, o tehnică de scenă avansată. Ar trebui poate să ne amintim că teatrul s-a născut din joc, un anumit joc ce antrena cîndva întreaga comunitate socială și că astăzi, pentru mulți, el păstrează caracterul unui joc, un joc grav al fanteziei și gîndirii. In mod obișnuit, însă, publicul nu este oare obligat să aibă o atitudine pasivă, să aștepte și să privească? Nu mă referi în primul rînd la structura sălii sau la procedeele diverse folosite pentru a muta acțiunea spectacolului în mijlocul publicului, ci la necesitatea atragerii spectatorilor în miezul acțiunii prin dezbaterea emoțională propusă de regizor și dirijor, prin acuratețea și dăruirea cu care interpreții își execută partitura dramatică. Deci, prin convingerea cu care își desfășoară jocul.*

— Este o problemă greu de lămurit în cîteva fraze. O problemă ai cărei termeni — interpretul și publicul — comportă sublinieri speciale. Mă voi referi la cei cărora le dăruim strădaniile noastre și de la care așteptăm o dreaptă apreciere. Munca mea, asemenea muncii oricărui om de teatru, se realizează doar în contact cu publicul; cu acel public sensibil și cult care reacționează printr-un efort de înțelegere la efortul de creație al interpreților. Numai cu această condiție poate să dispară starea de pasivă așteptare pe care o are, uneori, *omul din sală*, numai atunci „jocul grav al fanteziei și gîndirii“ își împlinește scopul. Opera, ca gen muzical dramatic, are peste tot susținători fideli. Cred însă că este necesar să luptăm pentru a lărgi din ce în ce mai mult cercul prietenilor care vor și pot să ne înțeleagă și să ne aprecieze.

— *Dar și interpretul trebuie să știe să propună și să susțină „jocul grav al fanteziei...“.*

— Fără îndoială, actul creator al interpretului este condiția principală a raportului de colaborare dintre sală și scenă. Personal, am reușit să-mi realizez concepția unor spectacole mulțumită faptului că am lucrat cu interpreți cu care, într-o mare măsură, s-a putut crea un spirit de colaborare, *de echipă*. Imi dau seama acum că, în destule cazuri, noi nu am reușit să închegăm distribuții în care interpreții să se identifice, în egală măsură, cu ideia de ansamblu a spectacolului, cu structura psihologică a personajelor. De fapt, în operă, colaborarea și creația colectivă este impusă de specificul genului. Răspunderea pentru valoarea artistică a unui spectacol o au toți realizatorii, de la dirijor, regizor, pictor scenograf și maestru de balet, la soliști și membrii ansamblurilor. Spiritul de echipă este deci necesar. Iar crearea lui depinde numai de noi și de depășirea unor principii de alcătuire a distribuțiilor, principii care nu și-au dovedit întotdeauna eficiența.

— *O ultimă chestiune: care este viitoarea premieră pe care o veți propune publicului?*

— „*My fair lady*“. Probabil, în decembrie.

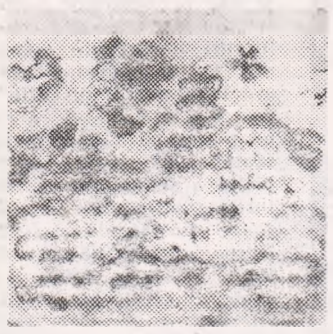
„CRONICA“—200

(Urmare din pag. 1-a)

biective, aflate, acum, mai mult ca oricînd, în fața publicației ieșene. La fel de bine știm însă că cele 199 de numere ale „CRONICII“ au contribuit net la invioarea climatului publicistic (nu numai ieșean) și că, la capitolul „reușite“, ar mai fi și alte cîteva lucruri demne de menționat. Falsa modestie nu-și are locul într-o discuție ca cea de față și, de aceea, ne permitem să semnalăm faptul că în paginile revistei a semnat marea majoritate a condeielor valoroase din Moldova și din întreaga țară, că zeci de tineri aflați la început de drum, găzduiți la rubrica „debut“, sînt astăzi nume cunoscute în publicistica românească. Ne face plăcere să amintim că în paginile săptămînalului nostru au fost tipărite, pentru prima oară, articole consacrate revalorificări creației unor personalități de seamă ale culturii și științei românești. Scriitori și savanți de real prestigiu de peste hotare, trecînd peste bariera disponibilităților (mai exact spus: indisponibilităților) valutare ale redacției, s-au numărat adeseori printre colaboratorii noștri. Cu nedisimulată satisfacție ținem să notăm că, de multe ori, am inițiat dezbateri teoretice de răsunet sau ne-am afirmat deschis și printre primii punctul de vedere în legătură cu probleme de larg interes pentru literatura, arta și știința românească. Tot la capitolul „împliniri“ sîntem datori să menționăm faptul că, o dată cu revista, au crescut și colaboratorii ei. Anumite neînțelegeri de moment, departe de a constitui umbra vreunui „conflict între generații“, au încetat de la sine în momentul în care distinșii noștri colaboratori, mai puțin obișnuiți cu exigențele și imperativele presei săptămînale, au înțeles că articol nu este egal capitol de curs, că a avea o opinie nu este un lux, ci o datorie, că un domeniu de specialitate, oricare ar fi acela, nu reprezintă începutul și sfîrșitul științei și culturii universale. Firesc, ne întristează existența (sporadică) unor nemulțumiri, dar faptul că obiecțiile de acest gen provin nu de la publiciști, oameni de știință și litere de renume, va oare și talent ni se pare, la rîndul său, semnificativ. „CRONICA“ nu-și propune să se transforme într-o revistă de strictă specialitate și restrînsă circulație, ci, continuîndu-și drumul început în urmă cu mai bine de patru ani, încearcă să devină tot mai mult o tribună de dezbatere vie și operativă, o publicație de ținută, accesibilă, interesantă, promptă, capabilă să vină în întîmpinarea dorințelor și necesităților miilor de cititori din întreaga țară. Avînd în permanență în față îndrumările și indicațiile partidului, redacția „CRONICII“, aflată în preajma editării celui de al 200-lea număr, va milita cu și mai multă consecvență pentru impunerea săptămînalului ieșean printre publicațiile cu orientare fermă, lipsită de orice echivoc, străduindu-se ca nici o clipă să nu uite cuvintele pe care tovarășul Nicolae Ceaușescu le-a rostit la adunarea festivă consacrată aniversării a 25 de ani de la apariția primul număr legal al ziarului „Scînteia“: „Este necesar ca în special în cadrul revistelor și periodicelor de literatură și artă să crească spiritul de răspundere față de dezvoltarea culturii noastre socialiste, față de educația culturală a poporului nostru. Acestea trebuie să pomoveze cu mai multă fermitate principiile estetice ale partidului nostru, să lupte pentru o cultură realistă, militantă, care să slujească cauza construcției socialiste, formării conștiinței omului nou“.

CURIER

EXPOZIȚII



În sălile Galeriilor de Artă din Bd. Magheru aflăm două expoziții, pe cît de restrînse ca număr de lucrări, tot pe atît de unitare în ce privește definirea personalității autorilor și profunzimea studiului ce-l exprimă.

Ion Grigore, tînăr afirmat în ultimii ani printr-o expoziție personală (Sala Kalinderu—1967) și mai multe expoziții de grup, se înfățișează la fel de concentrat, de o concentrare poate mai sobră ca altădată în hieratismul desenului și în dispunerea contrastelor de culoare. Factura monumentală implică, oricum, stilizare, un anumit mod de stilizare, în spirit clasic și perfect logic. Accentuarea conturelor, geometrizarea suprafețelor, simplificarea impresiilor aduce, însă, o notă halucinantă, pînă la intensificarea unei dominante afective. Artistul rămîne un meditativ aplicat condiției umane și — parțial — un frămîntat. Ceremonialul din *Nunta, Priveghi, Satul* — nu reține simpla ambianță a pitorescului, ci adîncește substanța meditației, a unui omenesc ce răzbate dincolo de convențional. Cele șaptesprezece lucrări prezentate definesc un artist de subtilitate în vestmintele gravității și ale vigorii expresive.

Rodica Marinescu — cu o activitate ceva mai veche (a absolvit Institutul „N. Grigorescu" în 1959, cu cinci ani înaintea lui Ion Grigore), expune în sala alăturată treizeci de lucrări dispuse în cinci cicluri (*Maramureșul, Oltenia, Primăvara, Țara de sus, Dobrogea*). Predomină guașa, aptă să surprindă mai mult din farmecul și sugestiile caleidoscopice ale naturii. În pofida titlurilor, însă lucrările Rodicei Marinescu nu sînt ilustrații, evitînd și desenul și sentimentalismul de carte postală, ci — interpretări, în bunul înțeles al cuvîntului, interpretări ale naturii sau ale unor momente (*Urare de anul nou, Maternitate* etc.). Tălmăcirile sale beneficiază, după Țuculescu, de dramatismul mitologiei și al creației folclorice. Sînt compoziții ce probează sensibilitatea feminină în limbajul ușor prețios al simbolului și alegoriei, fără ca aceasta să ducă prea departe, la înțelesuri absolut subiective, incifrate. Simțul cromatic și sugestia dispunerii în plan vădesc, în orice caz, o pictoriță de autentice resurse și sever scrupul artistic.

N. B.

„TANGO LA NISA"

La Teatrul Național „Vasile Alecsandri" din Iași au început repetițiile cu o nouă piesă din dramaturgia originală românească: „Tango la Nisa" de Mircea Radu Iacoban. Regia aparține lui Victor Tudor Popa, de la Teatrul Național din Cluj, iar scenografia Margăi Ene. În distribuție: Puiu Vasiliu, Cornelia Gheorghiu, Dionisie Vitcu, Traian Ghițescu, Cornel Constantiniu, Aurora Roman, Petrică Ciubotaru, Gh. Marinca, Silvia Popa, Al. Blehan.

CONCERT

Mica suită în șapte părți, „Codex Caioni", de Doru Popovici, cu care a început concertul orchestrei din Iași, dirijat de George Vintilă, este o lucrare atrăgătoare prin prospețimea expresiei simplitatea construcției și transparența orchestrației. Ea este, în același timp, interesantă prin folosirea rafinată a sugestiilor oferite de vechi practici compoziționale, scoase la lumină de cercetarea istoriei culturii muzicale românești.

Interpretarea acestei lucrări (foarte îngrijită de altfel și vădind preocuparea pentru reliefarea fiecărui detaliu) ar fi cîștigat mult prin micșorarea pauzelor dintre secțiuni și mai ales printr-o mai mare cursivitate a desfășurării discursului muzical în părțile lente.

Concertul s-a încheiat tot cu o suită căreia, în contrast cu prima, ar trebui să-i adăugăm calificativul „mare", atît din cauza proporțiilor de veritabilă simfonie, cît și pentru amplasarea aparaturii orchestrale. „Sheherezada" lui Rimski—Korsakov și-a manifestat o dată în plus farmecul irezistibil, prilejuind atît dirijorului cît și orchestrei manifestarea deplină a potențialului sonor, expresiv, tehnic și temperamental.

În execuția Concertului nr. 3 pentru vioară de Saint—Saens, Pierre d'Archambeau (Belgia) a contrariat la început prin sunetul mic al instrumentului și prin lipsa de prestanță solistică. Pe parcurs însă s-a dezvăluit ca un instrumentist subtil cu o tehnică evoluată, caracterizată printr-o ireproșabilă acuratețe și o sprinteneală, aș spune „aeriană", a arcușului în pasajele de virtuozitate.

Între orchestră și solist s-a făcut simțită în permanență o flagrantă nepotrivire în ce privește raportul de intensitate și mai ales concepția stilistică. Poate că atît George Vintilă cît și colectivul orchestral ar fi trebuit să dea dovada unei mai mari maleabilități din acest punct de vedere.

Dan Iordăchescu (care a cîntat două arii din „Tannhauser" de Wagner și „Othello" de Verdi) este fără îndoială un cîntăreț dotat cu calități vocale și actoricești excepționale. Este cert însă că dincolo de solist, luat ca individualitate aparte, entuziasmul frenetic al auditoriilor s-a adresat în același timp vocii omenești, în sine, care pentru marele public pare a rămîne instrumentul de comunicare muzicală cel mai direct, mai captivant și mai îndrăgit.

LILIANA GHERMAN

ORTOGRAFIE PE PELICULĂ

Eficiența educativă a celei de a șaptea arte, căutată sau nu, susținută teoretic sau negată, tot în teorie, nu mai are nevoie, în practică, de nici o demonstrație. Sînt pilde bune sau indiferente, sînt gînduri despre viață, despre oameni, prin care filmele ne îmbogățesc spiritul și determină comportări, atitudini, convingeri superioare. Copiii, îndeosebi, sînt mai receptivi la formele exterioare, pe care le imită. De la semnalele lui Tarzan sau strigătele lui Winnetou, pînă la... lectia de gramatică. Și, ne întrebăm, ce autoritate „științifică" mai poate avea profesorul de scriere corectă, cînd în sute de săli „pustimea" din clasele elementare, ba chiar și cei mai răsăriți, din liceu, citesc dialogurile scrise cam așa pe peliculă: „A-i fost la școală?" „Nu i-au dat atenție!". „Ești sigur, s-au te-ai rătăcit?". „Nu fii disperat". De altfel, aceasta din urmă e una din cele mai frecvente și mai... inofensive greșeli, încît, într-un viitor dicționar academic propunem la verbul a fi, varianta a fiu, cu specificarea că e folosită în... dialogurile românești ale filmelor vorbite în limbi străine. În orice caz, credem că o asemenea inițiativă e mai ușor de realizat decît propunerea făcută celor în drept de a respecta ortografia. Vreți exemple? Le aflați aproape în orice film. Insistați, totuși? Cele mai recente le-am depistat la „Noaptea generalilor" și la „Bărbați în deplasare". Așa dar... totul e în ordine. Să mai adăugăm și dictonul „perseverare diabolicum"?

SĂ SE REVIZUIASCĂ... PRIMESC!

Este de-a dreptul sublim punctul de vedere susținut de Virgil Brădățeanu în „Contemporanul", nr. 47 din 21 noiembrie 1969, în articolul intitulat „Spre aducere aminte".

Atît doar că lipsește cu desăvîrșire!

Căci spune domnia sa: „Este bine să ne întrebăm dacă nu cumva exagerăm cu demitizarea și ne paște pericolul să demitizăm așa fără alegere, ca și cum ne-ar copleși în literatura de inspirație istorică națională coloșii și am mai vrea să respirăm (!), ca și cum la cele nu știu cîte opere care au făcut chipul sau fapta, cunoscute și arhicunoscute, ar trebui să adăugăm și noi una, neapărat, voit, originală".

Cum adică, stimabile? Să nu adăugăm? Sau nu neapărat (voit) opere originale? Sau?...

„De ce dacă avem probleme, de natură să genereze drame psihologice, dacă ele ajung să ne stăpînească, să le transferăm neapărat în istorie și, mai ales, să-i încărcăm cu ele pe oameni care etc." ... „Faptul este atît de important, atît de nesfîrșit dramatic, cu atîtea și atîtea valori, de la lirism pînă la tragedie, atît de cuprinzător omenesc, *încît oferă nenumărate posibilități, dar categoric nu permite alte ipostaze (S. N.)*".

Deci, oferă, dar nu permite. Din această dilemă nu vom putea ieși. Am zis!

„De aceea, pentru că nu credem în moartea speciei, nici măcar în îmbătrînirea ei (...) și ne-am adus aminte că în dramaturgia noastră nu au lipsit dificultățile în evoluția genului, că, după perioada semnalată de I. L. Caragiale au apărut (...) lucrări devenite clasice, de la care publicul nu pleacă, ci către care vine, am scris și noi, alături de alții, aceste rînduri spre a încerca să aducem aminte cîte ceva și mai cu seamă de ceea ce ar părea ca statornic, de peste un secol, are nevoie publicul nostru aproape în totalitate".

Unde ești tu, Țepeș—doamne!..

Să vezi cum nepotul tău, Virgil Brădățeanu, s-a auto-demiticaragializat!

GÎNDURI DE CRONICAR

Se discută rar despre critica teatrală și atunci se emit generalități. Cei nemulțumiți de modul cum se face critica teatrală la noi sînt, deobicei, dramaturgii și realizatorii spectacolelor; e și normal. Dar e nemulțumit și publicul; această situație mă pune pe gînduri.

Criticii de teatru nu polemizează între ei pentru că, probabil, nici nu se citesc reciproc. Din cînd în cînd, cîte o notă de breviar admonestează în termeni de glumă un confrate prins pe picior greșit.

Problemele criticii de teatru ar merita o discuție mai amplă, iar înființarea unei asociații de breaslă ar rezolva multe deziderate: recenzarea operativă și cuprinzătoare a tuturor spectacolelor dintr-o stagiune, participarea la competițiile internaționale, contactul permanent cu fenomenul teatral național și de peste hotare, elaborarea unor lucrări colective de teatrologie (au trecut 20 de ani și istoria celor 40 de teatre continuă să fie nescrisă); precum și fixarea unor direcții pe care trebuie să ni le propunem într-o anumită etapă. Să nu fiu înțeles greșit, adică nu pledez pentru îndrumări șablon, pentru ca la unison să negăm ori să elogiem. Atunci cînd am emis această sugestie m-am gîndit că, de fapt, fiecare stagiune comportă ample comentarii care trebuie elaborate cu profesionalitate și discernămînt critic (din repertoriul actualei stagiuni lipsesc tragicii greci, dramaturgii români din perioada interbelică, teatrul scurt, aspecte care cred că ar trebui să angajeze dezbateri).

Cronicarii pot ajuta la orientarea repertoriului discutîndu-l în fazele de lucru, nu după ce s-a primit avizul forurilor tutelare (da, un teatru are cîteva foruri tutelare); își pot spune părerea în legătură cu modul cum este solicitat potențialul trupei (sînt actori pe care teatrele îi țin mulți ani cu roluri nesemnificative); pot fi consilieri activi ai teatrului din zona în care activează; ei pot ajuta, în ultimă instanță, și la extinderea suprafeței de manifestare spectacologică în relația cu publicul (conferințe, rubrici în ziarele locale etc.).

Teatrele din provincie obișnuiesc să organizeze, periodic, la sediu, în decursul unei stagiuni, cicluri de spectacole. Dar nu de puține ori la aceste evenimente se întîlnesc, în cel mai fericit caz, 1—2 cronicari. Cît de util ar fi pentru teatrul respectiv ca, după vizionarea spectacolelor prezentate, la care au participat, să zicem, 7—8 cronicari, să se organizeze o discuție de lucru cu întreg colectivul de creatori, cărula să i se spună deschis observațiile. Cronicile care apar, după aceasta în presă nu au efectul similar dezbaterilor care nu sînt condiționate de... spațiul tipografic.

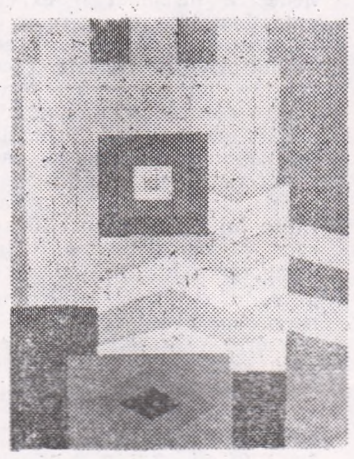
Nu sînt de acord cu acei cronicari care judecă teatrul din Botoșani, să zicem, raportat la contextul vieții teatrale din Capitală, atunci cînd acesta se deplasează la București. Cred că un teatru trebuie judecat în atmosfera de lucru specifică activității sale diurne, în relațiile cu publicul său. Unul dintre confrați — pe atunci semna într-o publicație importantă — a venit la Bacău pentru a i se prezenta trei spectacole, între două curse de avion, fiind singur în sală, bineînțeles. Dar un teatru trebuie văzut nu numai la sediu, ci și pe scenele obișnuitelor turnee prin satele județului, judecat prin prisma întregului ansamblu de probleme cărora trebuie să le facă față.

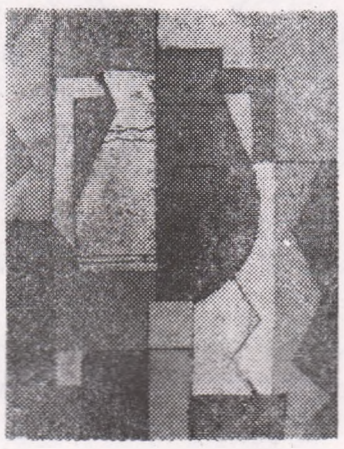
Criticul trebuie să fie citit nu numai de dramaturg, regizor, actor sau scenograf; el se adresează, în primul rînd, publicului care simte nevoia să fie informat cît se poate de cinstit. Criticul este în ultimă instanță, un mediator între spectacol și spectator. Publicul însă nu prea mai are încredere în acel criitic care o dată l-a dus cu vorba, scriind că piesa dramaturgului X e formidabilă, deși era slabă, sau care, altădată, a scris despre actrița Y că e sublimă, deși nu era. Etc.

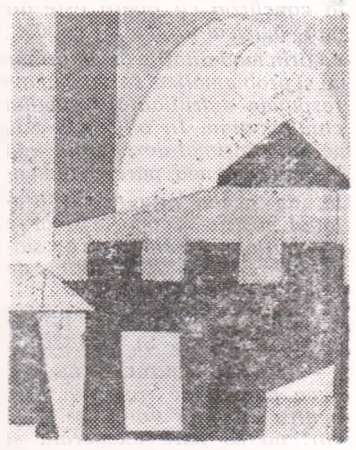
Nu de mult un critic a simțit nevoia să se disculpe, să ne spună că de fapt, a scris cu entuziasm, din auzite, despre un spectacol pe care nu l-a văzut (nu știu cum te poți entuziasma din entuziasmul altora și să te consideri, totuși un critic profesionist).

Dar relația criticului cu teatrele și cu publicul mai impune discuției și alte aspecte pe care sperăm că le vor aborda confrații noștri.

George Genoiu







DECORATIVA INDUSTRIALĂ

Într-o epocă predominant contemplativă, a face apropieri între artă și industrie părea ignitor. Trăim însă o epocă de un dinamism covîrșitor, cînd viteza mutațiilor materiale și spirituale se interconditionează. Atrăgîndu-se și sprijinindu-se reciproc, științele, artele și tehnica devin complementare. Știința tinde să fie o forță nemijlocită de producție, iar arta, la rîndul ei, este chemată tot mai mult să concure la realizarea formei estetice optime a mediului construit, a mașinilor unelte și vehiculelor, țesăturilor și ambalajelor industriale.

Mulți scenografi, desenatori publicitari, arhitecți, au devenit celebri, în ultimii 40 de ani, dovedind ingeniozitate în industrial-design, și sporind prin aceasta eficiența economico-socială a artei decorative. Unul din precursorii acestui curent de creație, americanul Norman Bel Geddes, caracterizează astfel munca artistului care elaborează proiecte industriale: **„Acesta este spiritul dominant al erei noastre... Este tot atît de absurd să condamni un artist contemporan pentru că își dedică aptitudinile industriei, cît este să condamni pe Giotto sau Michelangelo pentru că și-au dedicat talentul religiei".** Fără a fi un idol, industria este o realitate de primă mărime în epoca noastră. Mulți artiști au înțeles firesc acest lucru. Operele lor, corelația lor cu industria, fac obiectul unor studii ample, printre care cel al lui P. Francastel face școală.

Comparația dintre Brâncuși și Michelangelo ne face să constatăm eliberarea sculpturii față de pictură, o autonomie și o funcție nouă, dominant arhitecturală. Reamintindu-ni-l pe Giorgione, în fața unui panou policrom semnat de Kandinsky, ne convingem tot mai mult că nonfiguativul are funcții psihologice și ergonomice precise în crearea ambianței industriale. Subliniem anume că **umanizează** această ambianță. Rolul „informațional" al culorii de avizare și integrare, devine **plăcut** în forma sa artistică. Artiștii decoratori nu și-au epuizat deci misiunea istorică o dată cu ridicarea catedralei Notre-Dame, sau a domului din Reims a peretilor de stucatură din palatele baroce. Funcția decorativului se modifică, dar nu dispare ci se amplifică, în cadrul societății contemporane, prin fresca lui Picasso și Siqueiros.

Realitatea apropierii artei noastre de cerințele vitale ale industrializării, curajul novator al autorilor de frescă și mozaic, de tapiserie și ceramică, fac posibilă și chiar necesară continuarea comparației inițiate de Geddes. Artiștii Renașterii erau, în mod firesc, subordonați comandei sociale a timpului lor, și chiar în revolta lor umanistă rămîneau credincioși temelor biblice, de la Leonardo da Vinci pînă tîrziu la Tintoretto. Tot așa, artiștii de azi, se simt firesc atrași de tematica industrială, de nevoia distinctă a culorii artistic echilibrate în urbanistică, și sînt niște credincioși ai industrial-designului. Urmînd apostolatul lui Dobrian, care a știut să extragă din folclorul nostru linii și culori specifice pentru cadrul industrial românesc, Petre Petrescu a trecut de la xilogravuri la monotipuri policrome, care se pretează la reluări seriale pe panouri, tapete, covoare. El a surprins astfel caracteristica de ritm și armonie a formei tradiționale într-o regiune a țării cu mare puritate a luminii și culorii, cu o mare varietate a meșteșugului natural în care industria se ridică hipogeu. Bunul lui simț artistic, dovedit în ultima expoziție de la Piatra Neamț, pe care am dori-o reluată în alte centre industriale, îl face să nu-și depășească tehnica prin efuziunile entuziasmului. El rămîne un echilibrat, un constructor rațional, chiar atunci cînd culoarea îl seduce cu reflexele ei euforice în lucrările „Jucării uitate", „Cosmodrom", „Înlănțuire". Analogiile cu realul nu cad în naturalism, în disoluțiunea întregului prin detalii. „Peisaj lunar", „Strigătul păsării", „Înaintfații" dovedesc capacitatea de sinteză. Variațiile monocrome „Geneza", „Port", „Vase" și multe altele, dovedesc rafinamentul nuanțelor. Petru Petrescu rămîne un virtuos al formelor decorative, în toate aceste cazuri, valoarea funcțională a operei lui fiind aceea de prototip industrial pentru suprafețe mari, refuzîndu-se modului strict muzeistic. Și tehnicile folosite par să refuze vibrația înrămată în aur, aici cerneala și tușul, uleiul și guașa făcînd corp comun și compact cu pelicula vastă de polimeri. Lucrările au o strălucire și o rezistență la timp care le recomandă încă o dată.

Prin serialitate, decorativa industrială nu devine stereotipă, umanul se menține și se propagă în mediul urban modern. Acordurile cromatice asimetrice contrazic mașinismul și mecanismul într-un sens dorit și plăcut. Dacă acest fenomen capătă forță, realitate, dacă înțelegem și simțim valoarea lui, ba chiar îl considerăm necesar, o parte însemnată a acestui nou sens spiritual al formelor artistice, în înnobilarea ambianței industriale, o datorăm artiștilor moderni Léger, Rouault, Moore și celor care le urmează exemplul. Ei sînt promotori ai intuirii măsurii inerte lucrurilor produse, blocurilor, interioarelor moderne, halelor industriale, cadrului de muncă automatizată.

O asemenea gîndire activă și adecvată realității din țara noastră se cere cultivată la artiștii decoratori. Sînt talente autentice care nu disprețuiesc industria și care nu se aproprie de ea contemplativ, doar ca peisagiști, ci înțeleg însemnătatea și semnificația ei socială **din interior.** Astfel, creația decorativă ajută la găsirea formei umane celei mai adecvate a tot ce este valoare utilă. Omul se autoexprimă mai personal și mai sociabil. Decorativa industrială nu ne comunică mesajul în uman în forme heratice, iligibile, ci în cel mai simplu limbaj cotidian.

Radu Negru

Marcel CHIRNOAGA: Viziunea artistică

TEATRUL DE STAT GALAŢI

„UN LOC RĂMAS LIBER" de Ionel Hristea

„Spectacolul regizorului Traian Ghiţescu Ciurea, notează în programul de sală Septimiu Pop, **nu este un spectacol ambiţios, fiind brodat pe un text fără rafinamente şi îndrăzneli deosebite".** Autorul acestei afirmaţii este nu numai unul din cei doi interpreţi principali, dar şi coautor al regiei artistice, adică cineva care vorbeşte în cunoştinţă de cauză.

Intr-adevăr, „Un loc rămas liber" de Ionel Hristea se înscrie în categoria acelor spectacole pe care le urmăreşti cu senzaţia că nici autorul nu s-a consumat prea mult atunci cînd a gîndit textul, nici actorii nu cred prea mult în ceea ce joacă. Un text corect, nu lipsit de anume picanterii, previzibile de altfel, izvorît dintr-o generoasă idee, dar abandonat în faza de schiţă. Asupra acestui text s-au aplecat, cu intenţii şi realizări relevabile, trei dintre actorii cei mai buni ai teatrului gălăţean: Septimiu Pop, Ioana Ioniţă şi Viorel Popescu. Ce li s-a oferit? In esenţă — o parabolă a sentimentului de teamă încercat în faţa singurătăţii. Doi oameni, care s-au mai întîlnit cîndva, se regăsesc într-o stare sufletească asemănătoare. Amîndoi simt nevoia unui cuvînt bun, nevoia unei vorbe alinătoare. Amîndoi se mişcă în umbra unor amintiri care revin, sînt alungate, rechemate şi iar alungate. Goana trenului care-i poartă prin noapte este, de fapt, goana propriei lor vieţi în căutarea unei clipe de omenească dragoste. „Singura şansă, afirmă unul din personaje, este un om în care să te regăseşti". Speriaţi de propriul lor vid sufletesc, cei doi se refugiază în minciună. Dar, după minciuna concretă a clipei furate, reapare amintirea speranţelor mai vechi, şi totul se năruie ca un castel de nisip. Singurătatea celor doi — a lui şi a ei — devine mai apăsătoare, iar „locul rămas liber", pentru omul aşteptat, îmbracă ceva din tristeţea frunzelor care se scutură.

Povestea nu este lipsită de adevăr şi îndeamnă la meditaţie. Dar, după cum aminteam mai sus, firul ideii centrale a fost insuficient susţinut de elementul concret al replicii. Efortul subliniat al interpreţilor El — Septimiu Pop, Ea — Ioana Ioniţă, în direcţia delimitării şi nuanţării sferelor sufleteşti ale personajelor, se face din plin simţit. Există o gamă întreagă de gesturi mărunte, de tăceri, de priviri şi ezitări care mărturisesc valenţe actoriceşti indiscutabile, însă canavaua intrigii apare de o fragilitate dezarmantă tocmai din cauza contrastului dintre efortul artistic stimulat de generozitatea temei şi suportul deseori prea expediat al partiturii.

Septimiu Pop creează un reuşit portret al omului dezorientat, frămîntat de îndoieli, dornic să realizeze o concordanţă măcar relativă între aspiraţii şi realitate. In reliefarea universului său sufletesc, o contribuţie substanţială aparţine — îndeosebi în a doua parte a piesei — actriţei Ioana Ioniţă, care acoperă cu dezinvoltură o arie de trăiri intime, deseori atent delimitate în text.

Cel de al treilea personaj — **Conductorul,** se mişcă într-o lumină echivocă, justificarea prezenţei lui, în formula propusă de autor, fiind cel puţin ciudată. Sperţar, pisălog, inoportun, dispus la complicităţi de orice natură, **Conductorul** din „Un loc rămas liber" a pus serioase probleme de interpretare actorului **Viorel** Popescu. Varianta aleasă — atenuarea unor evidente carenţe etice, printr-un zîmbet de „băiat bun", boem al meseriei sale — conferă personajului o nuanţă de acceptabil.

Regizorul Traian Ghiţescu-Ciurea, a acordat, cu bun profit, credit imaginaţiei şi fanteziei celor trei interpreţi, pedalînd, înainte de toate, pe latura firească, logică a momentelor cheie ale conflictului. I se poate reproşa, totuşi, o fragmentare repetată a fluidităţii, şi aşa destul de săracă.

Notabilă ilustraţia sonoră, semnată de Nicolae Neagoe, discretă şi bine sincronizată pe întreaga desfăşurare a spectacolului. In nota generală — funcţional şi bine intenţionat — decorul lui Napoleon Costescu.

„Un loc rămas liber", de Ionel Hristea, a reuşit să confirme mai mult capacitatea creatoare a celor trei actori gălăţeni, decît utilitatea includerii sale în repertoriul unui teatru cu o frumoasă carte de vizită. Cîteva izolate crîmpele de poezie şi sensibilitate ale textului sînt insuficiente pentru a ne determina să aplaudăm fără rezerve un spectacol care nu s-a dorit, şi nici nu trebuia să fie simplu divertisment.

Const. Paiu

crochiu

AŞ VREA SĂ VĂD UN TURNER

Pictorul acesta, aproape enigmatic, trăieşte în vremea gloriei lui Nelson, dar gloria lui însuşi nu e mai mică decît a amiralului. Cu lovitura de la Trafalgar, Nelson spintecă timpul şi dă mărilor un stăpîn — Albionul. Turner nu piere eroic în luptă, ca Nelson, dar înnoirea sa în pictură e un act de curaj: el demonstrează că oamenii pot vedea ce, sau mai bine cum nu văzuseră pînă atunci.

De cînd lumea, londonezii vedeau ceaţa, dar nimeni, pînă la Turner, nu a spus că ceaţa există. (Setea de pămînt a ţăranului român nu era, la noi, un lucru necunoscut, dar numai Rebreanu, prin Ion, a fost cel dintîi care a spus că setea există).

Londonezii, şi apoi nu numai ei, şi-au dat seama că ceaţa are o stare a ei, cînd sumbră şi tenebroasă, cînd reconfortantă şi tonică. Intr-un cuvînt, sufletului romantic al vremii i se mai oferea o dimensiune. Şi Turner fu primul care făcu această inestimabilă ofertă.

Mass media, cu toate miraculoasele ei posibilităţi, nu ne poate aduce sub ochi lumea misterios feerică a lui Turner, lumina decantată în straturi nenumărate de aburi. Şi poate e mai bine că nu o poate face. Omul modern începe să lenevească în fotoliul său din faţa micului ecran şi începe să se mulţumească cu cît îi dă pelicula, fie ea şi colorată. Să nu aşteptăm deci darul înjumătăţit al peliculei, al filei de album. Să dorim mereu fascinaţia unicatului, să ne ridicăm din fotoliu şi să mergem spre fiorul unic.

Aş vrea să văd un Turner! Un tablou de Turner e mai mult decît o simplă deştăteare a ochiului, e o chemare spre altceva, spre o lume despre care noi nu ştiam.

Stau cu albumul în faţă şi reproducerile după tablourile lui Turner mă intrigă. Sînt aşa de bine realizate tehnic, încît îmi dau nostalgia nerăbdătoare a călătoriei către un Tate Gallery, *unde sînt adăpostite pînzele lui Turner.*

Impresia că omul acesta a ştiut, ca nimeni altul, să pună stăpînire pe lumină şi să o dirijeze acolo unde vrea, făcînd din ea visuri posibile, mă umple de neastîmpăr.

Priviţi castelul de la Norham, la răsăritul soarelui. Dacă vreodată, în copilărie, aţi ieşit dimineaţa în lunca şi acolo v-a învăluit ceaţa blîndă a verii, redîndu-vă unui tărîm visat, atunci înţelegeţi ce-a surprins Turner în această pînză.

Veneţia lui Turner e unică. La Piazzetta *e o feerie inegalabilă. Cerul şi marea şi palatele şi bărcile sînt elemente ale cosmosului, într-o armonie care-ţi pătrunde cugetul pînă la credinţă. Credinţa în puterea frumoasă a omului.* Funeraliile maritime ale pictorului Sir David Wilkie *e o pînză-rugăciune. O rugăciune neagră, copleşitoare, ca marea însăşi, într-un moment de jalnică întristare.*

Temerarul *e duiosul peisaj-poveste al unui vas remorcat după ultimul său drum. O poveste duioasă şi romantică, despre sfîrşitul unor peregrinări glorioase.*

Şi totul, absolut totul e învăluit în abur. Constable, marele său contemporan, îi reproşează lui Turner că pictează „cu abur colorat". Ce superbă convertire a maliţiei!: da, fie şi cu abur colorat, zicem noi acum, dacă asta ne oferă un tărîm nemaivăzut încă, dacă pe acest tărîm nemaipomenit de frumos putem visa în voie. Şi putem visa în voie, pentru că pînzele lui Turner sînt nemărginite. Profunzimea ideală a perspectivelor e atît de imensă, încît mintea poate hălădui liberă ca în cosmos.

Cu picioarele înfipte bine în pămîntul lui Ion, aş vrea să mă întind, să pipăi acest abur colorat, această magie fermecătoare.

Aş vrea să văd un Turner!

Val Gheorghiu

ANTON PANN ŞI MELOSUL ROMÂNESC

In lupta de afirmare a cîntării în limba română, Anton Pann, a ocupat un loc de frunte. El începuse încă din anul 1820 munca de **„românire"**—cum singur spunea — a acestor cărţi, iar în 1825 erau gata **„românite"** cele mai importante cărţi. Nu a putut tipări însă nimic pînă în anul 1841.

După 1840 se înteţeşte lupta de afirmare a poporului în toate domeniile, inclusiv în cel al făuririi unei culturi româneşti. Anton Pann este prezent şi el în această luptă. Deoarece întîmpina greutăţi, face apel, în 1846, către **„Cîntătorii eclisiastici"**, scriind: **„arătaţi-vă fii adevăraţi ai patriei şi lucraţi cele spre folosul neamului, ca să ne lăudăm întru toate".** Un an mai tîrziu, lansează un nou apel, cu adevărat patetic:

„Cîntă, măi frate române, pe graiul şi limba ta / Şi lasă cele străine ei de a şi le cînta. / Cîntă să-înţelegi şi însuţi, şi ciţi la tine ascult. / Cinsteşte ca fiecare limba şi neamu-ţi mai mult..."

Importanţa lui Anton Pann pentru cultura muzicală românească nu constă însă numai în cîştigarea acestei bătălii, ci şi în concepţia sa estetică nouă — aproape modernă — ca şi în felul cum a ştiut să adapteze linia melodică tradiţională la spiritul limbii române.

Pentru Anton Pann, muzica nu mai este de origină divină, ci **„este gîndirea oamenilor învăţaţi şi nu dar al veacurilor bătrîne". „Melodia glăsuită — zice el — nu este decît plînsocuvîntarea cu care îşi descrie cînevaşi patimile sufleteşti şi trupeşti".**

Avînd o asemenea concepţie şi fiind un muzician **„desăvîrşit"** — cum spune el însuşi — Anton Pann a reuşit, ca nimeni altul, să adapteze linia melodică la textul românesc, să armonizeze accentele lexicale şi expresive ale textului cu cele melodice. Indeosebi în cîntările stilului **„irmologic"** cîntări silabice — totul decurge atît de firesc, încît foarte multe din cîntările lui sînt în uz pînă astăzi.

In ceea ce priveşte celelalte cîntări bisericeşti, Anton Pann scurtează pe cele prea lungi, simplifică pe cele prea melismatice, îndepărtează **„figurile externe"** — cum zice el — adică inflexiunile melodice orientale, elimină repetarea unor cuvinte, sau părţi de cuvinte, care îngreuiau înţelesul textului, renunţă la aşa numitele **„tereremuri"**, în care se foloseau sub melodie, silabele **„te-ri-rem", „to-te-to"** etc.

Toate aceste intervenţii au dus la ceea ce el numea **„românirea"** cîntărilor bisericeşti, merit care-i revine pe deplin.

La fel de mare este meritul lui Anton Pann şi în ceea ce priveşte muzica laică. Cele 220 de melodii pe care el le-a publicat în: **„Spitalul Amorului sau Cîntătorul Dorului"** şi în alte tipărituri ale sale reprezintă un tezaur neprecuit, pentru că fac posibilă cunoaşterea gustului muzical al orăşeanului acelui timp şi al repertoriului în circulaţie în prima jumătate a secolului trecut, ca şi apariţia şi dezvoltarea **„cîntecului de lume"**, care a jucat un mare rol în dezvoltarea creaţiei culte româneşti din întreg secolul al XIX-lea şi chiar la începutul secolului nostru. Pentru că acest cîntec nu a dispărut între 1830—1850, cum presupun unii, ci a continuat sub forma cîntecelor — **„de inimă albastră"** şi **„de mahala"**, — putîndu-le întîlni chiar şi astăzi.

Se înţelege că nu toate melodiile publicate de Anton Pann erau creaţii sau notaţii ale sale, multe erau luate din manuscrise care circulau. Acest fapt nu micşorează cu nimic meritul său, deoarece aşa procedau toţi. Nu trebuie pierdut din vedere că, prin repertoriul publicat, Anton Pann a reuşit să impună cîntarea în limba română şi în domeniul laic, înlăturînd mulţimea de cîntece greco-turco-perso-arabe, care circulau ca manuscrise sau tipărituri.

Pînă în prezent s-a subliniat prea puţin importanţa colecţiei lui Anton Pann. Datorită acesteia astăzi ştim că unele din creaţiile muzicale ale lui D. Cantemir — compuse pe cînd se afla la Constantinopol — au circulat în Principate; că unele creaţii lăutăreşti, apărute în secolul al XVIII-lea, se mai află în circulaţie şi astăzi.

Unele din cîntecele publicate de Anton Pann au pătruns, aproape peste tot, inclusiv în Transilvania. Melodia cîntecului **„Era noapte ntunecoasă"** — creaţie cultă, atît ca text cît şi ca melodie — a pătruns, de pildă, în cîntecele de Vicleim, obişnuite la Anul Nou; a circulat printre soldaţi cu text de romanţă; a fost cules în nordul Moldovei, la începutul secolului nostru, cu text popular; prin Năsăud este cunoscută sub denumirea de **„Horea văii carelor"**, afirmîndu-se că se cînta în vechime de către cei ce se refugiau din calea năvălirii tătarilor. Această largă circulaţie — de care s-au bucurat şi alte multe cîntece pe care le-a publicat — dovedeşte larga lor penetraţie, atît în mediul orăşenesc, cît şi în cel sătesc.

Din cele ce s-au scris pînă acum privitor la activitatea sa, rezultă clar că unii îi atribuie calitatea de folclorist, iar alţii i-o neagă. Fără să intrăm în detalii, amintim că Anton Pann este primul român care înţelege că între text şi melodie este o legătură indiscutabilă, motiv pentru care le publică împreună. Ceva mai mult, dacă este adevărat că el n-a teoretizat în domeniul folclorului, nu este mai puţin adevărat că este primul care — în **„O şezătoare la ţară sau Povestea lui Moş Albu"**— surprinde cîntecul în mediul social în care trăieşte şi în funcţia pe care o îndeplineşte în viaţa colectivităţii. Dacă avem în vedere că asemenea probleme au fost lămurite teoretic de-abia aproape de zilele noastre, trebuie să admitem că Anton Pann a făcut foarte mult pentru vremea sa.

Gh. Ciobanu

T. V.

Ultima versiune a magazinului duminical („Realitatea ilustrată") constituie, pare-se, cea mai importantă şi, într-un fel, concludentă experienţă T.V. din acest an. Operaţiunea constă într-o interferenţă a obişnuitului caleidoscop T.V. cu emisiunea intitulată „Prim-plan", efectuîndu-se astfel, practic, o infuzie de intelectualitate în acele ore de program, în mod obişnuit dedicate divertismentului. La drept vorbind, reacţia (chimică) este încă în curs de desfăşurare. Nu putem prevedea cu certitudine (meteorologică!) ce va urma. Dar nimic nu ne împiedică să presupunem.

Mai ales că unele calităţi şi neajunsuri se conturează de pe acum.

In primul rînd, calitatea princeps a unei sporite densităţi de idei. Intervenţiile unor personalităţi de talia academicienilor Emil Condurache sau Ştefan Milcu au un farmec cu totul aparte, ţinînd nu numai de o superioară avizare intelectuală, dar şi de acea simplitate, mult rîvnită şi foarte rar dobîndită.

Apoi, într-atît ne-am obişnuit ca o discuţie la televiziune să reprezinte o succesivă preluare de ştafetă în exprimarea unuia şi aceluiaşi adevăr (dacă se poate, absolut!), încît momentul în care acad. Ştefan Milcu şi-a exprimat sincera nedumerire faţă de o opinie a Anei Blandiana— indiferent care — ar trebui consemnat ca o certitudine în plus a trecerii de la preistoria, la istoria discuţiilor şi controverselor T.V.

De aici însă încep problemele şi neajunsurile.

Strivite între două ilustrări— teatru, folclor, muzică, film etc. — discuţiile rămîn, de multe ori, în faza embrionară, lăsîndu-te cu sentimentul unei posibile ontogeneze, prematur curmate. Veşnic la criză de timp, Tudor Vornicu caută, cu înfrigurare, o breşă în discuţiile puriate în studiou, pentru a putea demara spre următorul punct din program care, inevitabil, nu are nici o legătură cu cel dinainte sau cu părerile anterior exprimate.

Drept urmare, emisiunea „nu se leagă". Deocamdată. Există, probabil, un secret de fabricaţie, încă necunoscut celor ce au preluat patentul, dezvăluirea acestuia urmînd să reverse asupra întregului harul viabilităţii. Har pe care-l merită pe deplin pentru: a) spiritul elevat al emisiunii; b) adecvarea atmosferei, „de interior", a acesteia la contextul duminical căruia îi este dedicată; c) depăşirea fazei de simplă percepţie senzorială a imaginilor, cu trecerea în domeniul gîndirii abstracte, depozitară a unui imens tezaur de experienţă umană, demnă de a fi împărtăşită telespectatorilor; d) existenţa unui redutabil animator al emisiunii care (preluînd o opinie a lui Léautaud despre Apollinaire) „n-a cunoscut gravitatea profesională". Pînă acum. Şi-i dorim să n-o cunoască nici de acum înainte...

Considerînd deci neajunsurile prezentei variante a magazinului duminical drept semne ale unei firesti crize de creştere şi afirmare, optăm cu convingere pentru această formulă. Minată deocamdată de convenţie, pulverizată prin exces, dar renăscînd, precum pasărea Phönix, din propria ei cenuşă. Spre binele şi prosperitatea spirituală a tele-programelor duminicale. Care, sub aspectul aici discutat, se află în momentul aristotelic numit entelechie, al trecerii de la potenţă la act.

Suspense nu lipsit de emoţie...

SERGIU THEODOROVICI

Vasile Nicolescu

SCRISOARE FLORENTINĂ

Soare tăiat la cina cenuşelor
chipul tău
răsare iar peste Arno,
arie pură.

Bolborosind începuturi de lumi
stelele se-mprăştie-n unde.
Sub rădăcina curcubeului
noaptea s-ascunde.
Oh, şi să te pierzi în muzica aceasta care eşti tu,
să auzi columbele cum intră pilpîind în cer,
suită-abia rostită de vocale,
să te pierzi
într-o singură flacără,
în temniţa unei flăcări,
în libertatea unei flăcări,
să te pierzi
în oastea de crini a îngerilor,
orb fără tine,
mort fără tine.

ANOTIMP

Dansăm pe lumina ce moare
Pe iarba cu torţele-i pure,
Pe frunza căzută din ceruri
Prin cearcănul straniu al ceţii.
Dansăm pe asfaltul ce fuge,
Pe iarba cu torţele-i pure,
Licorni de argint ne-mpresoară
Şi cai violeţi prin pădure.
Dansăm printre nunţi viitoare
Plutind cu paharele-n mină,
Cînd faruri de flăcări ne taie,
Şi biciul secundei ne mină.
Dansăm printre clopote mute,
În pacea din miezul furtunii,
Dansăm peste inima noastră
Sub lacrima rece a lunii.

George Alboiu

GÎND ANTIC

Bătălia e pierdută dacă am fi putut
trece dincolo de pămînt moartea noastră
ar fi rămas undeva în urmă.
O slujitori gîndul meu
e sus şi se bate cu zeii
iar eu aici singur
fără el să suport înfringerea
Unde sînteţi să vă trimit pe toţi
înarmaţi cu bice pe cimpuri
să biciuiţi pămîntul
care ne-a înecat trupurile...

SE PREFACE CĂ UMBLĂ

Fugind după timp pe cîmpie
ca după propriul meu suflet
voi fi nemuritor cînd îl voi ajunge din urmă.
Sîntem ca ziua şi noaptea
ca roţile carului Mare care se alungă
şi nu se prind niciodată.
Şi mi-e milă de duhul din zare
că trupul meu e gol e mort
se preface că umblă pe urmele reci
Dar aş vrea să văd groaza din ochii lui
dacă ar şti dacă ar afla.

ION PETRU CULIANU

LUMINĂ

Curtea întinsă se desfăşura în stînga.

În cealaltă parte, molozul rece al zidului.

Zăpada foarte înaltă, tăcerea zăpezii, încordarea pe care o crea băiatul dedesubtul becurilor de stradă. Lumina dispărea pînă la el între tufişuri. Apoi se apropia şi crengile oscilau lăsînd încărcătura de zăpadă pe după gîtul lui prin toate deschizăturile hainei — începutul plăcerilor perverse, al obişnuinţelor eroice, reluarea contactului cu ceea ce s-a dovedit deja nefast — experienţa cu degetele copilului pe portiţa sobei pînă cînd ele însele ajunseră să transmită căldură.

Dar duşmanii lipseau şi fuga deznădăjduită se sfîrşea în rostogoliri prin elementul care-l primea indiferent şi rece, reflectînd prin cristale lumina verde — albastră.

Singur şi aţîţat, repeta salturile. Nu pierdea poate contactul cu realitatea singurătăţii. Era foarte trist sub aparenţa acestor bătălii cu duşmanii care apăreau deseori cu un revolver în buzunarul din care scăpărau zgomote prin gura lui, cu ţeava îndreptată spre cîte o ramură. Dar tristeţea există permanent şi se oprea nedumerit, gîfîind, cu faţa în zăpadă. Apoi reapăreau bărbaţi negri şi femei verzi salvate, fugind atunci cînd era cazul să-şi dea tributul dragostei fiindcă erau misterioase şi inutile, adică împlinea 11 ani.

Va trece prin locul acesta un tren şi va sări cu o explozie înfricoşătoare de pe şine din cauza acelui tip bărbos care se strecoară prin zăpadă cu o mină în stînga şi cu revolverul în dreapta pînă cînd răsare în faţă o sentinelă pe care o loveşte în cap aruncîndu-se iarăşi în zăpadă şi tîrîndu-se inflexibil spre linia ferată unde fierul scîrţîie deja de frig şi mina străluceşte sub o lună palidă — inexpresivă care nu e altceva decît **satelitul pămîntului.**

Apoi priveşte printre scîndurile late ale gardului, sub scheletul deshidratat al unui soc. Strada e luminată violet-verde şi zăpada păstrează în mijloc cîteva urme longitudinale de automobil. Rămîne în faţa cristalelor care clipesc rînd pe rînd şi mîna i se afundă încet în materia de sub şine. Stă în genunchi şi suflă gîfîind fum de tutun printre două zăbrele de carceră. Neobservată se apropie iarăşi sentinela, o zgîlţîitură scurtă şi din nou, într-o trecere bruscă, zăpada cu sclipirile ei neutre.

Curtea vecină sub nucul enorm începe să plutească în întuneric pînă cînd printre tufişuri creşte lumina tăcută a unui singur far, slab, portocaliu, de motocicletă dusmană. Sau poate fi o lanternă a duşmanului cu care caută deschizătura secretă. Sare în picioare şi porneşte de-a lungul tufişurilor pînă la poartă, şovăind în faţa interdicţiei de a depăşi zona închizătorii familiale. Apă sărată i se scurge pe faţă şi zîmbeşte apoi în sine, un uriaş zîmbet pentru cei care nu-l lasă în pace, deşi lumea antagonismelor lui există, necunoscută de nimeni şi ameninţătoare.

Calcă repede prin zăpada străzii şi pe rînd corpul i se răceşte de nerăbdare şi apoi se strecoară pe sub gard în porţiunea cea mai întunecată a grădinii. Nucul tînăr şi tufa ascuţită de vopsea albă luminează ele însele fără să reflecte nimic, luminează verde peste verdele celeilalte zăpezi şi totul se zăreşte într-o claritate de noapte verde, omul proiectîndu-se înalt şi obscur pe fundalul neidentificat.

Zgomotele seci ale lopeţii izbesc o porţiune dezgolită neagră în verdele zăpezii Sinu se tîrăşte pînă în dosul tufei de spireea la cîţiva paşi de spatele omului. Silueta icneşte, lîngă ea se află nişte zdrenţe.

Apoi ia sapa pe umăr şi se întoarce gheboşat şi slab.

Sinu, în zăpadă, priveşte pe tatăl său înaintînd preocupat spre şine.

OVIDIU PĂUN

HOMER

De mic i-a plăcut să ciopleasca pietrele şi să meşterească din ele unelte, figurine sau statui.

De la un timp nu s-a mai mulţumit cu asta şi a început să gîndească tot mai intens la o statuie uriaşă, cum nu se mai văzuse vreodată, o statuie care să întunece soarele şi să măsoare timpul.

Dar o asemenea statuie nu poate fi cioplită decît într-un munte şi umblînd multă vreme prin lume a izbutit să afle muntele acela de marmură.

L-a înconjurat îndelung, pipăindu-l, măsurînd şi chibzuindu-şi fiecare lovitură de daltă.

Tîrziu, cînd era de-acuma bătrîn şi aproape fără vedere, a socotit că ştie totul despre gigantul de marmură şi a pornit să-l ciopleasca cu dălţi agere de oţel.

I-a făurit mai întîi capul, cu fruntea boltită, ca o oglindă a stelelor, cu buzele aspre şi bărbia hotărîtă. I-a dăituit pe urmă umerii largi şi grumazul puternic, trunchiul uriaş, musculos şi suplu, braţele voinice şi picioarele agere ca ale unui atlet din Elada.

Trudit, bătrînul îşi risipi şi ultimele puteri potrivind colosul şlefuit pe soclul lui imens de granit.

Dar privindu-şi opera văzu că uriaşul e orb şi bătrînul, îndurerat, îşi scoase ochii slăbiţi de bătrîneţe şi îi fixă dibuind în orbitele goale.

Pipăi apoi statuia, cu dragoste, ca pe un prunc, dar piatra era tot rece. Atunci mai încercă o dată să-i dea viaţă. Îşi smulse inima fierbinte şi o potrivi anevoie în pieptul îngheţat. Căzu apoi într-un leşin adînc la picioarele colosului şi stătu asa vreme de cîteva secole.

Cînd se trezi pipăi lîngă el pe soclu, să mîngîie făptura la care cioplise toată viaţa, să-şi încălzească mîinile îngheţate la căldura trupului ei. Dar statuia fugise în lume şi paşii ei gigantici se auzeau făurind drumuri cu puterea lor, şi oamenii se minunau.

Dar bătrînul nu mai putea vedea asta, şi căutînd în zare, cu orbitele goale, înmărmuri de durere, acolo, pe imensul soclu al statuii sale...

SCURT-CIRCUIT

Stîlpul acela de telegraf era viu şi gîndea dar nu putea face nici o mişcare pentru că oamenii îl ferecaseră în oţel şi îl bătuseră adînc în pămînt, aninînd apoi de el sus, sus de tot, nişte sîrme subţiri.

Era singur, îngrozitor de singur, pentru că nimeni din neamul lui nu mai putea ajunge pînă la el, iar grumazul îi era strîns într-un cerc de asfalt cenuşiu.

Sîrmele îl legau de alţii, la fel de singuri, însă nu le putea vorbi fiindcă oamenii se îngrijiseră să nu-i pună acele sîrme direct pe frunte ci pe nişte borcănaşe mici, albe, prin care nu se auzea nici un sunet şi cu care nu se puteau face nici măcar semne.

De aceea s-a bucurat grozav cînd un vierme sărman a străbătut anevoie prin zmoala cu care îl izolaseră oamenii şi s-a cuibărit în lemnul lui împreună cu toată familia.

În scurtă vreme viermele şi ai săi i-au scormonit şi măcinat trupul, dar el era aşa de fericit că are cu cine schimba o vorbă, încît nici n-a băgat de seamă cînd a putrezit cu totul şi s-a prăbuşit la pămînt trăgînd după el sîrmele acelea subţiri...

CONTRA PUNCT

MIRCEA FILIP:

„PRINŢUL NISIPURILOR"

Cartea de debut a lui Mircea Filip are virtuţi poematice. Ea se compune din secvenţe biografice separate între ele, pentru că autorul nu urmăreşte faptul anecdotic, ci anumite reprezentări care se nasc în imaginaţia omului aflat la vîrsta adolescentină. Scenele nu sînt deloc căutate, din contra, par banale, căci au ca obiect examene, excursii şcolare, momente din viaţa intimă a elevilor şi cititorul poate observa că aceste pretexte sînt foarte larg tratate în literatură. Dar tema este în general secundară pentru că se supune subiectivităţii scriitorului şi volumul Prinţul nisipurilor *se dovedeşte edificator în această privinţă. Ineditul se naşte în momentul în care Mircea Filip descoperă un anume tip uman, acela al repetentului, al exmatriculatului, al funcţionarului retrogradat şi obsedat de insuccese. ceea ce determină o psihologie aparte, excelent prilej pentru investigaţii subtile. De altfel, tipul caracterologic „repetentul" pare să aibă o aluză simbolică, pentru că, în fond, el este un inadaptat şi un singuratic. Faptul că un elev anume (se înţelege, o ipostază dată a eroului liric) s-a încurcat la examen este mai degrabă o chestiune de decor poetic pentru concretizarea naraţiunii. Căci dincolo de acest aspect terestru care nu interesează, faptul se transfigurează într-un univers aparte, relaţînd o anume atmosferă şi căpătînd semnificaţii distincte al căror sens îşi găseşte descifrarea în scena de miraj şi de poveste a peştişorului de aur. De aceea pasajele cărţii se deschid mai totdeauna către poezie şi visare Autorul, deseori nostalgic, se retrage mereu în singurătate ca şi cum aceasta ar fi o stare naturală a sa, pentru că aici îl năpădesc amintirile, peisajele colorate şi gîndurile frumoase despre oameni, ceea ce dă cărţii o surprinzătoare luminozitate. Apoi peisajele îl stăpînesc pe autor, ceea ce potenţează predispoziţiile sale lirice şi îl îndeamnă mereu către confesiuni ori stări contemplative: „Da, toate mă înfioară în noaptea asta caldă de primăvară, în care trebuie să-mi iau rămas bun de la o fată nestîrşită plină de idoli şi ceaţă... În amurg, eu şi Vilea ne-am suit aici, pe zidul vechi, din spatele băii comunale. Cîntecul buraticilor urcă monoton şi fără sfîrşit din valea înăbuşită în verdeaţa şipotului. Şi a căzut o stea dincolo de pădurice" (p. 14).*

O impresie bună o dau apoi pasajele unde visurile vin să dirijeze viaţa eroului. De fapt, ele ocupă spaţii foarte largi în unele naraţiuni, iar autorul ştie să le încadreze în schemele epice, încît lectura devine ispititoare. De fapt, cele mai bune capitole ale cărţii se constituie din întîmplări care se petrec pe planul visului. Ilustrative sînt Peregrinul singuratic *şi* Prinţul nisipurilor. *În primul caz, revederea casei bunicilor îl prilejuieşte eroului substituirea personajului concret cu altul de amintire şi de basm, o ciudată simbioză între aceste amîndouă, însoţită de personaje figurative ca Ileana Cosînzeana ori o bătrînă binefăcătoare, un fel de Sfîntă Vineri, a căror prezenţă în context menţine situaţia echivocă între realitate şi visare. Pasajul privitor la oastea fluxorie şi fantastică consemnează şi cîteva aluzii vagi la istoria ţării. Dar peste tot firul epic este secundar sau aproape nici nu se poate vorbi despre el pentru că autorul notează efuziunile lirice şi zborul imaginaţiei care, la cele mai frecvente pretexte cotidiene, declanşează undeva, la mare altitudine, scene fabuloase, dovedind, de fapt, sensibilitate şi o remarcabilă inventivitate. În* Prinţul nisipurilor *eroul descoperă calitatea de a deveni protagonistul în visurile oamenilor. Cu această ocazie el inventează scene erotice de puritate romantică, descoperindu-se în visurile Ilenei Cosînzene. Tristeţea exprimată în prima frază, în termeni atît de asemănători cu* Micul print, *capătă aici originalitate prin tratarea fabuloasă în care este implicată.*

Se pare că în această categorie de naraţiuni liricizate Mircea Filip îşi găseşte mai bine vocaţia artistică. Ei nu face stridenţe melodramatice şi nici dulcegării sau memorialistică amorfă, aşa cum se întîmplă deseori cînd este abordat acest tip de relatare. Acolo însă unde autorul preferă consemnarea exactă a faptelor, ca în Jurnal de provincie *sau* Bluză albastră, *ca şi în cîteva pasaje despre viaţa şcolară, proza sa îşi pierde caracterul poematic din* Peregrinul singuratic *şi devine cenuşie. Apoi, cade în dezacord cu nota generală a cărţii o propoziţie ca următoarea, rostită de Ileana Cosînzeana: „Iubesc înţelepciunea veselă şi socială" sau alta, de un metaforism prea uzitat: „Stelele nu se tem că ar putea fi luate drept nişte licurici" (p. 28). Dar acestea sînt amănunte absolut secundare. Volumul* Prinţul nisipurilor *aduce în esenţă un timbru poetic aparte, autorul profesînd proza lirică de o autentică vibraţie.*

MAGDA URSACHE

SILVIU RUSU:

„ÎNTOARCEREA LUI FĂT-FRUMOS"

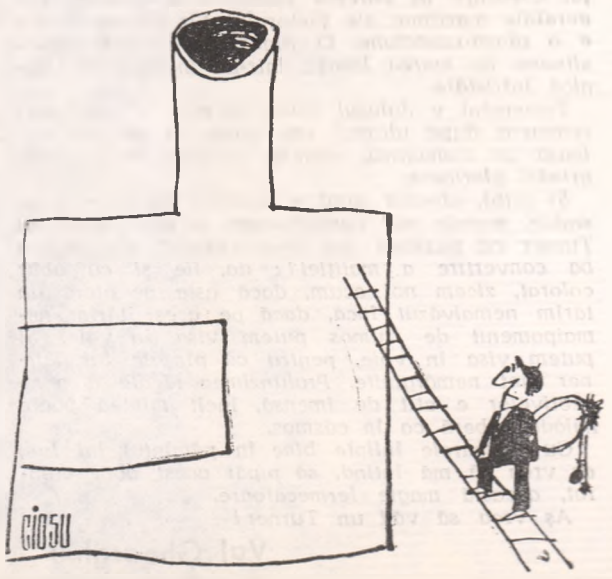
Nebulos şi epic, direct şi contorsionat, Silviu Rusu este poetul gestului larg, voit teatral şi sentenţios ermetic. Prezent parcă şi fizic în aproape tot ce scrie, versurile sale alunecă dezinvolt din furtună în linişte, din duioşie în brutalitate, din cinism în naivitate romantică şi trecerea aceasta mi se pare interesantă deoarece îdcomia de sinceritate a poetului constituie latura dominantă a liricii sale.

Erotica acestui poet păstrează liniştea adîncă a pămîntului şi se înnoieşte — părăsindu-şi tainele unui an întreg, — numai sub mireasma amăţitoare a tinului „de curînd cosit" izvorînd, şi nu numai pentru acest motiv, din eposul nostru folcloric, poezia lui Silviu Rusu se exprimă, în tot ce are ea mai rezistent, prin coloritul extrem de vechi şi de aceea mereu nou al limbii, al obiceiurilor şi datinilor autohtone.

Intricoşat parcă de propriile sale emoţii, poetul ezită adesea să se desfăşoare amplu, fragmentîndu-şi inspiraţia în poeme şi poemaşe al căror punct de plecare nu este decît timbrul îndepărtat al locurilor natale. Pînă şi piesele: Noi plus, Şi dacă viaţa, Toamnă mică, Măr frumos *ş. a., al căror fond exprimă entuziasmul bucolic al întrăţirii omului cu pămîntul, cu tainele existenţiale ale acestei planete, se lasă penetrate pînă la urmă de un colorit specific, adînc românesc:* „Iar seara / cînd între noi nu mai rămîne nimic, / am adus ceva din lume — / sînt eu plus aşteptarea, / plus lipsa de-o zi, / sînt eu şi altul / şi din nou începutul" (Noi plus). *Aparenta dificultate a poeziei lui Silviu Rusu se motivează, probabil, cu faptul că eposul, comunicare în sine a poetului, raportată la folclorul nostru, la tot ce ştim din atitudinile ancestrale ale poporului, nu mai aduce nimic nou, adesea părînd o retranspunere de motive cunoscute într-o topică nu rareori bizară. Pentru cititorul atent însă, bizareria, fronda şi ruperea frecventă a versului în poezia lui Silviu Rusu implică întregului ei prezenţa unei crispări, a unui dramatism senin, conştient, acceptat ca lege:* „Insetat/ vei trece blestemînd / lipsa tîntînilor lumii / Şi mă vei înşela apoi în ape străine / în care voi fi fugit picătură cu picătură, / Ca setea micicînd / să nu piară" (Trecînd în ape) *De aici şi explozile vitaliste ale poetului înclinat către o existenţă horaţiană, ţinînd de aceeaşi structură robustă şi optimist meditativă a autorului:* „Şi-mi întinde / de peste tot / ulcele cu tulburel / şi ţuică / făcînd bobiţe / şi ulei şi aur" (Moartea toamnei). *Rezumînd în esenţă fluiditatea calmă şi aparent naivă a modului de viaţă şi vis autohton, cîntecele lui Silviu Rusu atestă un poet ale cărui emoţii nu cunosc alt motiv determinant decît legăturile originare ale poetului.*

Întoarcerea lui Făt—Frumos va să însemne tocmai această revenire la forme şi ideaturi neperisabile.

VIRGIL CUŢITARU



Ion Murgeanu

SPUS-AU

Intr-o dimineață verde
ceața linge trotuarul ca un ciine
metafizic fără duh decît chemarea
vechiul regret că sîntem
în acest oraș bătrîn

unde predicăm precepte precum ziua
ce miroase într-o zonă a parfum
Dar e-o umbră maiestuoasă dintr-un
imn desăvîrșit
E culoarea înfrățirii ce ne zguduie
în oase

Plînsul negru care vine
dintr-un negru infinit
SPUS-AU : crește ziua-n depărtare
Este dorul zguduit. CI EU ZIC : Smerit
e pomul ; în credință își despoaie
verdele rănit.

Mircea Micu

DEPARTE

Octombrie – nevindecată rană –
mă caută acolo unde nu-s
cu spini să-mpodobească și cu frunze
însingurarea pruncului indus.

Departe, peste inima-mi de piatră,
departe, peste sîngele străin
trece o Doamnă singură prin curtea
poetului cu nume bizantin.

Încearcă uși, știute chei încearcă
în lacăte crestate de plictis :
– Stimată doamnă, nu vă pierdeți vremea
castelul e pustiu și e închis.

Mult-răbdătoarea stă încremenită
ca un cuțit de os ne-nduplecat
și e tîrziu și nu-i deschide nimeni,
și apa din fîntînă a secat.

Departe, lîngă vama nepăsării
unde n-am fost mai bine de un veac
o străniere Doamnă mă tot caută
și e tîrziu. Și nu știu ce să fac...

Ilie Dan

AMINTIRE

Palidă trece în care cu fîn
Copilăria – fecioară a mea...

Martori la prohodul ierbii din cîmp,
Copacii-o privesc cu mirare
Și trag după ei înserarea,
Adormită-n răcoare pe văi.

Copilăria-mi-fecioară se duce,
De miresme purtată în care cu fîn,
Trece mereu, fără urme și drum,
Și în coama nărăvașilor cai
Lăcrimează prima stea de pe cer,
Și amurgul se culcă-n păduri.

Palidă trece în care cu fîn
Copilăria-fecioară a mea...

MEMENTO

În zbateri, și trist alergăm spre-amintiri,
Năbușind ca răcoarea sub lună,
Vălurim începuturi, tăceri și uitare,
Spre-a le preface pe toate,
Pe rînd și egal,

În avînt și durere, vis și viitoare.
Toate adorm în ciudate popasuri tîrzii
De-arome prefăcutei uitări –
Poate numai marele somn fără timp și măsură
Și-o plăsmui grav supremă iertare...

În zbateri, și fără noi poate,
Obosit drumeșim spre-amintiri –
Inutile și definitive popasuri,
Povești despre lucruri nemoarte și neînviate,
Rostite ceor în ai timpului jar...

În zbateri, și simplu, fugim spre-amintiri,
Care – absolute de timp și de ele –
Năvălesc bîrnite de lucruri,
Bucuroase că-și pot aduce aminte de noi...

PROTEICUL URMUZ

Urmuz, cel mai subtil și mai insolit bufon *al literaturii române, este de fapt un veșnic posedat de demonul* tragicului. *Nu e o aluzie la sinuciderea sa (în stil... urmuzian) ; dar e de ajuns să observi finalurile textelor sale pentru a fi sensibil la fiorul tragic aflător în coloana lor vertebrală.* Pîlnia *și* Stamate *are un sfîrșit de melodramă spiritualizată, cu iz metafizic : soția este întemnițată într-un sac, Bufty și pîlnia sînt exilați în Nirvana, iar eroul însuși, Stamate, se micșorează la infinit pentru a se integra în neant. În* Ismail *și* Turnavitu *ambii protagoniști sfîrșesc tragic : Turnavitu se sinucide, Ismail, descompus, cade în stare larvară, în decrepitudine. Similar se petrec lucrurile în* Algazy & Grummer.

Urmuz își face parcă un program din a demonstra că, dus dincolo de marginile sale, rictusul comic se metamorfozează în grimasă tragică. Personajele urmuziene trăiesc într-o irealitate perfectă ; singurul contact cu viața reală, posibilă, îl iau prin moarte. Aici e paradoxul : simulacrul de viață — pentru că ființele lui Urmuz s i m u l e a z ă *viața, sau trăiesc un simulacru de viață — nu se și încheie printr-un simulacru de moarte. Absurdul dus la absurd nu dă logicul. În literatura absurdului moartea e nelocul ei, și cu atît mai relief. Murind, personajele urmuziene își părăsesc irealitatea.*

Din cînd în cînd Urmuz renunță la haina sa de croială (aparent) absurdă și oferă, nonșalant, piste de interpretare. Maniera generală nu suferă, totuși, schimbări, dacă ținem seama că aceste pistetrimiteri sînt făcute în cele mai neașteptate direcții. Să privim :

Familia lui Stamate „se uită (...) printr-o spărtură (...) în Nirvana" ; nu e greu de presupus aici o insinuare a unei aspirații spre ideal. Termenii meschini nu fac decît s-o dramatizeze.

Pe corabie, Stamate „își astupă urechile cu ceară" etc. Trimiterea sarcastică la Ulise este evidentă și intenționată.

Dar suprema plăcere a lui Urmuz este terfelirea locurilor comune arhiuzate prin reproducerea lor exactă, „intactă", dar într-un context atît de impropice, încît tot vidul lor iese la suprafață.

Stamate vede „în aerul cald și îmbălsămat al serii" o sirenă. Turnavitu făcu cunoștință cu Ismail la „o seară dansantă". „Sentimentul puternic și neînvins de tată" îl trage pe eroul povestirii Plecarea *în străinătate la țărm, obligîndu-l să-și coasă sugativă pe smoking. Același erou, înainte de a se înscrie în barou, „mai privi încă o dată marea nemărginită". În pîntecul lui Grummer „fermenții bășicii înghițite începuseră să trezească fiorii literaturii viitorului". Personajul din* După furtună *se dă jos din copac „intonînd cîntecul libertății". Și multe altele.*

Sînt aici poncife romantice, lacrimogen-sentimentale, sociale, literare. Textul intitulat Gayk *este îmbibat cu expresii-clișeu* (toutes-faites) *scoase din vocabularul diplomatic : Gayk înota 23 de ore pe zi numai de la nord la sud „de teamă de a nu ieși din neutralitate". Nepoata sa, adusă de la pension (și aceasta, tot un clișeu) „cere să i se garanteze accesul la mare". Faptul că Gayk o ciugulește i se pare „contra oricărui uz internațional" și „fără nici un aviz prealabil se consideră în stare de război". Cei doi luptară „cu foarte mult eroism" ; apoi convin „să încheie o pace rușinoasă". Nepoata capătă „o fîșie lată de doi cm pînă la mare". Gayk va primi o liră de grăunțe „sub garanția și controlul marilor puteri"...*

Sînt necesare și alte exemple ?

Să adăugăm că uneori însăși compoziția povestirii este o sarcastică aluzie la schema răsuflată a sute de romane. Iată, de pildă, cum s-ar putea rezuma Ismail *și* Turnavitu *substituind pe cei doi prin A și B pentru generalizare :*

„A este așa. B este altfel. A cunoaște pe B la o serată. Între ei se naște o legătură. B produce după un timp lui A o neplăcere. A îl pedepsește. Umilit, B se sinucide, nu însă înainte de a se răzbuna pe A, care sfîrșește astfel și el într-un mod trist...".

Se refuză oare Urmuz oricărei logici ? Plutesc textele sale în deplin arbitrar ? Nu există nici o organizare, nici o unitate ?

Așa ar sta lucrurile pentru lectorul superficial. Opinia curentă e că Urmuz nu are un stil său, mai exact, că stilul său ar consta în lipsa oricărui stil cunoscut (acceptat, catalogat). Or, dacă prin stil înțelegem o organizare a materiei, o subsumare a amănuntelor unei idei generale conducătoare, vom remarca la Urmuz o aproape perfectă consecvență cu sine, o manieră stilistică perfect depistabilă și analizabilă.

Mașinăria absurdului nu merge la autorul nostru în gol. Totul e angrenat într-o structură bine sudată.

Cititorul este atras într-o cursă. I se oferă, pe cîteva rînduri, un punct de plecare (logic, cursiv și... tradițional, pentru ca, după cîțiva pași, să i se pună „piedică", întrerupîndu-se pe neașteptate respectivul drum. Foarte elocvent în acest sens este începutul povestirii După furtună : (parantezele ne aparțin) :

„Ploaia încetase și ultimele rămășițe de nouri se împrăștiaseră cu totul. Cu vestmintele ude și părul în dezordine, rătăcea în întunericul nopții, căutînd un locaș de adăpost (Ipostază ultra-romantică : păr în dezordine, noapte, adăpost...). Ajunse fără să știe lîngă cripta învechită și roasă (Din ce în ce mai romantic !) a mînăstirii, pe care, apropiindu-se mai cu atenție...". Întrerupem puțin citatul.

E limpede ; avem impresia că citim o pagină din Hugo, sau din Bolintineanu : singurătate+criptă+roasă+noapte. Aici, însă, ni se pune ceea ce numeam „piedica" : „... o mirosi și o linse (!) de vreo 56 ori în șir, fără să obțină vreun rezultat".

Totul e o chestiune de regie. Urmuz a creat cu economie de mijloace o scenă romantico-tenebroasă, pe care o întrerupt-o cu bruschețe prin cîteva amănunte absurde și comice prin aerul lor mecanic și lipsa de motivație.

După care, ciclul atmosferă-tăietură se reia :

„Contrariat, își scoase atunci spada și năvăli în curtea mînăstirii (Al. Dumas !). Fu însă repede înduioșat (O. Goldsmith !) de privirea blîndă a unei (Și urmează Urmuz !) ...găini". O baie rece, urmată imediat de clișeul-atmosferă : „...care, cu un gest timid dar plin de plin de caritate creștină, îl poftì să aștepte cîteva momente în cancelarie. Calmat puțin cîte puțin (Roman sentimentalist sadea), apoi emoționat pînă la lacrimi și cuprins de fiorii pocăinței...". Poncîful e umflat la maximum. În rîndul următor, Urmuz îl va înțepa, fă-

George Pruteanu

(Continuare în pag. 9-a)

CURIER

ORIGINALITATEA ARTISTICĂ

Meditînd asupra conceptului de originalitate artistică, temă destul de dificilă, N. Balotă *(Dialectica afirmării și negației ; „Scînteia tineretului", 13 noiembrie 1969")* ajunge la cîteva reflecții proprii expuse lapidar și care sînt susținute cu exemple doveditoare. El combate extravagențele, excentricitățile, bizareriile. Cînd este efectiv originală o operă ? Atunci cînd are „o valoare autentică, reală". Exact este intuit conceptul de originalitate : „Actele unui original nu sînt niciodată creatoare. Între acești doi poli, ai originalității autentice și ai unei originalități neautentice, ai capacității de a imprima unei opere un caracter propriu, de a crea ceva nou, personal, și a săvîrși ceva ieșit din comun, bizar, neobișnuit, pendulează acest concept și nu numai concentul cu semnificațiile sale, ci realitatea însăși trăită a originalității". Excesul de individualism duce pe artist spre egocentrism, spre o falsă originalitate. A fi original în mod absolut e o imposibilitate evidentă și dorința aceasta îndepărtează pe creator de originalitatea autentică. Ești original numai prin *universalitatea* operei. N. Balotă ajunge la o concluzie care poate fi un prilej de meditație pentru tinerii scriitori : „Așadar, originalitatea nu e o valoare în sine pe care artistul trebuie să o urmărească, cu orice preț. Individualismul exacerbat, egocentrismul, singularizarea excesivă amenință condiția însăși a creatorului. Numai printr-o dreaptă armonie lăuntrică, prin aplicarea unei înțelepte dialectici a afirmației și negației, artistul poate deveni un creator original, gîndirea artistică poate avea inițiative creatoare, opera devine un cosmos deschis receptării și comunicării universale".

O ANALIZĂ

Criticul G. Dimisianu discută cu multă finețe și pătrundere noua carte a lui Zaharia Stancu: *Vîntul și ploaia* („România literară", nr. 46, pag. 9). Stilul critic e liniștit, contemplația, analiza nepărtinitoare sau excesivă în detalii nu duce la concluzii de neacceptat. G. Dimisianu explică, narează cu pricepere și apoi ajunge să formuleze cîteva idei originale. El judecă romanul ca pe o realitate artistică și nu se sfiește să-i semnaleze defectele : „o optică poate prea jurnalistică și obstinat pamfletară, din vechea înclinare spre șarjă rămasă neatenuată". Îi este subliniată scriitorului pregnanța evocării mediilor, viziunile de infern atmosfera, descrierea Bucureștiului înainte de război, natura care participă la dramele morale, sociale, ploaia ca obsesie, observația realistă. Reținem excelenta caracterizare din finalul analizei : „Proza lui Zaharia Stancu nu însuflețește o tipologie, o galerie de eroi pluridimensionați și așternîndu-ne să o citim e necesar să acceptăm din capul locului convenția zugrăvirii alb-negru. Nefiind un constructor de tipuri, scriitorul acționează în sensul activării stratului liric, supune desfășurarea narativă unei cadențări interioare, declanșează o emoție difuză ale cărei surse sînt de ordin muzical. Proza sa procedează prin revărsare de vaste spații, o înaintare de mariape care desigur că poartă cu cu ele și elemente impure, resorbite totuși, pînă la urmă, de impetuoasa rostogolire. Impresia fundamentală pe care ne-o lasă ființa de măreție și de forță. Sîntem în domeniul *romanului liric*, un gen pe care Zaharia Stancu îl ilustrează cu autoritate nedesmințită în cuprinsul literaturii de astăzi".

EVOCĂRI

Eugen Barbu e unul dintre scriitorii care au pasiunea, vocația, evocării, a portretului, a rememorărilor de o spontaneitate cuceritoare. *Jurnalul* pe care îl publică în „Viața studențească", ne oferă de fiecare dată un prilej de a reflecta asupra textelor sale. Pe Tudor Vianu l-a cunoscut pe culoarele Facultății de litere și chipul omului distins nu i-a scăpat : „trecea un domn preocupat, masiv, cu o concentrare a privirii..." Portretul se cristalizează: „O cariatidă era și acest ins îmbrăcat corect, de o politețe excesivă vorbind impersonal în aulă, cu acea distanțare ucigașă de obiect ce te punea pe gînduri și te trimetea în teritoriul îndoielii celei mai acerbe". Tudor Vianu i se arăta „mai degrabă un om de știință, decît un literat", iar „calmul său te vindeca de imaginație". Lecțiile sale erau „niște drame grave scandinave". Care e totuși portretul adevărat al omului, al artistului ? „în atîta baroc și clovnerie culturală, Vianu era un Cotone liniștit, făcînd ordine cu metodă și răbdare, punînd lucrurile la locul fiecăruia, clasificînd ca un botanist, după un studiu amănunțit, o natură rebelă, dispusă la mari inversări nedrepte. De asemenea spirite este nevoie în orice cultură și el ne lipsește mult...

CORESPONDENȚĂ LITERARĂ

V. Iftode : *Cu mîhnire vă comunicăm că aprecierile asupra textelor trimise nu pot fi semnate de Ion Creangă (cum ați dorit-o), unul din motive fiind că prozatorul a murit în 1889. Tot ce putem face pentru dv. e să vă sfătuim ca dinspre partea poeziei să vă luați de-o grijă. Dar, vorba lui Creangă: „Fiecare pentru sine, croitor de pîne".*

B.C.M. — Iași : *Iată și statul cerut: aflați „cîte-n lună și stele", înfruntați mări și oceane, luptați-vă chiar cu uraganele, dacă așa doriți, dar lăsați-vă de poezie pentru care nu aveți nici o vocație.*

P.N. — Murgeni : *Versificări de amator, uneori făcute cu îndemînare, dar cel mai adesea mînate de prozaism: „Să plec că nu te merit, să te las / s-aștepți la tel de-nfrigurată alt bărbat".*

D-tru Hurubă: *Singură iubita dv. poate aprecia aceste bune intenții : „Ploaia asta-i murdară/ De urîtele paparude / Nu sta iubito pe-afară / N-o lăsa să te ude". Că v-a părăsit și v-a lăsat cu obrajii uzi de lacrimi nu era neapărată nevoie s-o știm și noi.*

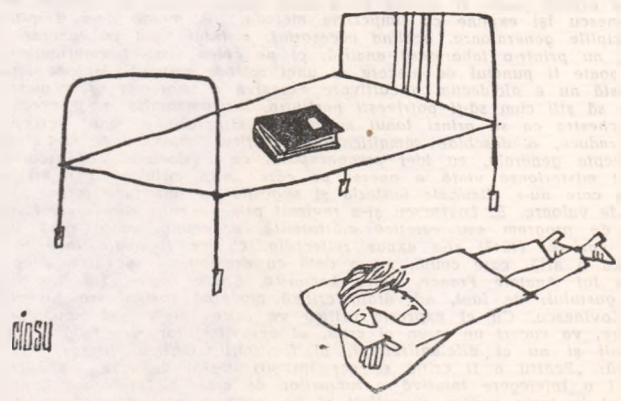
Eftam Elisav : *„Vol mai trimite alte poezii cu a căror artă vreau să o ridic (pe revista „Cronica" n. n.) în slăvitele înălțimi ale cerului". Promisiunea dv. nu ne ispitește. Preferăm să rămînem pe pămînt. Iar pentru că ne-ați criticat „în pastel" (!) vă scuzăm, n-aveți nici o grijă".*

Viorel Grigoraș : *Mimați o sensibilitate bacoviană, deși sînteți structural un optimist. O spun din plin aceste versuri : „Iubește-mă, vom suferi curînd / De boală". Și, dintr-o dată, inspirat : „Dar vom avea oaspeți. Spală-te". Mai trimiteți. Ne-ați amuzat.*

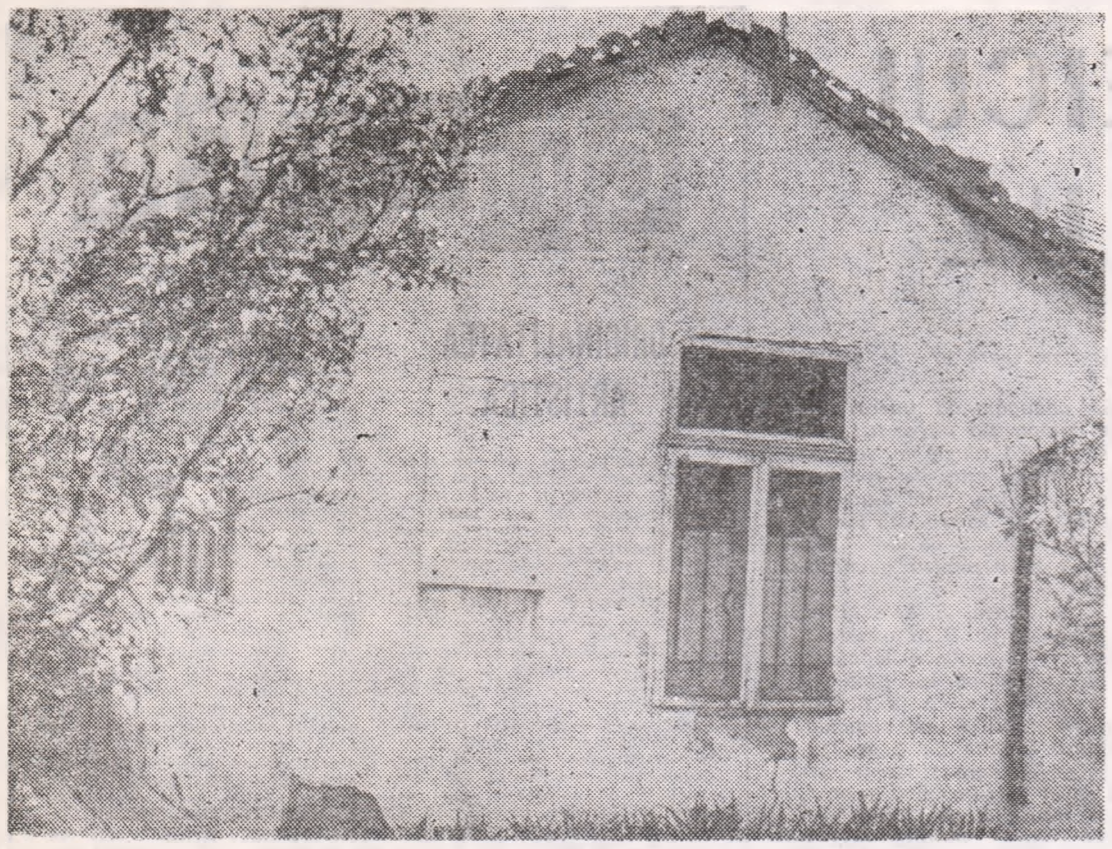
Miron Blaga : *Versuri cu totul modeste, năpădite de clișee. Ceva mai realizat,* Poem pentru venirea vremii. *Atenție la dezacorduri.*

Moncea Valeriu : *Înregistrăm de data aceasta un regres. Se pare că vă amenință seducția sonorității cuvintelor, a discursurilor goale* (Vis alb). *Schiță în rosu ar fi publicabilă dacă ați face un efort spre densitate. Vă așteptăm cu o nouă variantă.*

I. C.



desen de Const. CIOSU



Casa Topîrceanu de pe strada Ralet (Iași)

G. TOPÎRCEANU și ARTA SCRISULUI

Ne-am obișnuit să echivalăm noțiunea de „luciditate", aplicată lui G. Topîrceanu, cu „spiritul autoironic" și „cenzura intelectuală", cu dizolvarea lirismului în umor și chiar cu „răceala" de frumoasă și împietrită dioramă. Ideea, emisă de G. Ibrăileanu, a făcut carieră, primind ratificarea mai tuturor comentatorilor, dar modificîndu-și uneori substanțial conținutul: din elogiu ea s-a transformat nu o dată în acuză. Luciditatea ca atitudine, să-i zicem antilirică, se îmbina la G. Topîrceanu cu luciditatea artistică, tehnică, semnalată și ea în repetate rînduri, însă mai puțin demonstrată, dacă e să ne referim la domeniul prozei. Manuscrisele, deși păstrate fragmentar, ne aduc, alături de paginile de admirabilă finețe ale romanului **Minunile Sfîntului Sisoe**, mărturia unei permamente preocupări a lui G. Topîrceanu pentru arta scrisului. Observațiile lui de reală intuiție privind funcția estetică a timpurilor verbale prefigurează cercetările sistematice ale lui Tudor Vianu, iar însemnările pe marginea unor schițe de Caragiale sau romane de Sadoveanu atestă nu simpla „conștiinciozitate" artistică, ci inteligența analitică și disociativă a unui scriitor, care dobîndise din variate experiențe o tehnică, asupra căreia meditează neîncetat.

G. Topîrceanu avea ca nimeni la **Viața românească**, după Sadoveanu, instinctul viu al limbii (a rescris o carte de debut a Hortensiei Papadat-Bengescu), dar nu se bizuia numai pe această dăruire naturală. Și-o cultiva, o educa în mijlocul unui adevărat laborator, punîndu-și probleme, ce sînt lăsate de obicei pe seama criticilor și a profesorilor. Funcția estetică a verbului îi dă poate cel mai mult de gîndit, considerînd-o profund caracterizantă pentru diversele specii și stiluri ale prozei. In semnificația stilistică a timpurilor și în alternanța lor ce se supune unor legi interne ale scrisului, el vede cum se structurează o operă, cel puțin la un anume nivel, ajungînd să-i depisteze procedeele „secrete" de meșteșug. Astfel, **prezentul** sau **prezentul narativ** este timpul schiței, întrucît „îți îngăduie să relatezi actele dintr-un moment dat, care compun o acțiune ce formează un tot de sine stătător". (B.A.R., Arh. G. Topîrceanu, II, Mss. 8) „Cînd e vorba de **suită**, de acțiuni principale legate între ele ca **părți ale unui tot** de mare anvergură ale unui **subiect** (cum sunt capitolele unui roman), atunci prezentul nu se potrivește, nu sună natural". „Verbul la prezent nu te angajează să povestești cine știe ce fapte atrăgătoare, excepționale, ciudate (care au avut loc), ci numai să zugrăvești, să relatezi ceva mărunt. Accentul nu cade asupra întîmplării, ci asupra personajului și decorului". (Ibidem). Prezentul îndeplinește funcția de a construi un tablou care se desfășoară în fața noastră, așa cum sînt momentele și schițele lui Caragiale. El este un timp al autorului dramatic, al indicațiilor de regie, sugerînd o dinamică rapidă în plină desfășurare. Pe marginea schiței **Boris Sarafoff**, G. Topîrceanu înscrie următoarea observație, ajungînd la o concluzie perfect valabilă: „De aici se vede mai bine rostul și explicația întrebuințării acestui timp în schițe. Schița nu-i atît o povestire, cît o „scenă", sau o „scenetă" teatrală, relatările autorului fiind simple **indicații** (subl. G. T.) ale autorului dramatic, doar că mai ample decît într-o piesă de teatru. Și firește, indicațiile acestea se dau întrebuințînd numai **prezentul** (subl. G. T.), ca și în cele dintr-o piesă de teatru" (cf. C. Jalbă. **Observații de stil făcute de G. Topîrceanu la proza lui Caragiale** în „Limba română", 1962, nr. 2, articol merituos care abordează cel dintîi problema în discuție).

Perfectul compus, ca timp al poveștii și povestirii, îndeplinește funcția de relatare pură. El îți îngăduie, observă cu finețe G. Topîrceanu „să relatezi numai faptele mari, **acțiunile principale**, nedescompuse în **actele** mărunte care le compun". (B.A.R., Arh. G. Topîrceanu, II, Mss. 9). Dacă perfectul compus e timpul personajului-povestitor și al subiectivității, iar imperfectul „timpul melancoliei și al poeziei amintirii" (B.A.R., Arh. G. T., Mss. 27 b.), **perfectul simplu**, asupra căruia scriitorul se oprește mai îndelung, este timpul romanului (Ibid.), al momentului cînd „vorbitorul se trage în umbră, lăsînd în primul plan al atenției noastre cursul vieții". (cf. **Observații de stil făcute de G. T.**, art. cit.) el ar fi timpul obiectivității: „Perfectul simplu relatează gestul, acte mărunte, nu acțiuni mari, practice. El analizează, descompune, „rezolvă" o acțiune globală, în componentele ei mărunte. El zugrăvește, cinematografiază. El nu prea poate să alterneze în povestire cu „prezentul narativ" — pentru că el nu narează, nu povestește — și autorul care se folosește de acest timp nu e un povestitor, nu se pune în această ipostază, **nu pastișează tonul unui persanagiu-povestitor închipuit**, presupus... Nu e **om**, ci aparat de înregistrare... Nu „se pune pe povestit" **o întîmplare** (care deci trebuie să fie neobișnuită, tragică sau comică), să aștepte un deznodămînt. Intrebuințînd perfectul simplu, autorul nu are aerul că dă informații preliminare cititorului, pentru ca acesta să înțeleagă mai bine apoi o întîmplare principală.

a) Ascultătorul trebuie pregătit (inconștient) întotdeauna, cum e și în viața reală, prin aceste mijloace imperceptibile, de amănunt.

b) Ca să stabilești clar regula, călăuzește-te necontenit după felul cum se petrec lucrurile în viața adevărată de toate zilele. „A fost odată"... arată de la început că nu-i vorba de o relatare cu caracter practic". (B.A.R., Arh. G. Topîrceanu, I, Mss. 9).

Că observațiile lui G. Topîrceanu se confirmă în cea mai mare parte ne-o dovedesc chiar scrierile lui în proză. Astfel în schița de factură caragialească **O aventură** constatăm predominanța masivă a prezentului narativ, ca timp al dramaturgului, al „scenetei", și absența totală a perfectului simplu. In romanul **Minunile Sfîntului Sisoe** (cap. I pe care l-am sondat din acest punct de vedere), toate acțiunile eroului principal sînt comentate prin intermediul perfectului simplu (timpul autorului obiectiv); iar ceea ce se petrece în rai, o permanență, denotînd repetabilitatea infinită, ni se comunică prin imperfect și prezentul etern.

Folosirea timpurilor verbale este, cum notează G. Topîrceanu cu dreptate, o chestiune de „instinct artistic infailibil", dar ca poate forma și obiectul unor reguli menite să-i ajute pe autorii mai nesiguri, spre a evita stîngăciile stilistice și monotonia. Accentul cade aici pe latura strict tehnică a meșteșugului ce trebuie învățat și dobîndit. Ideea mai era susținută cu autoritate în epocă de Paul Zarifopol, care dorea o **specializare** a scriitorului de talent (așa cum o au pictorii și muzicienii) spre a se detașa și mai net de masa imposturii și diletantismului. Dar iată ce gîndea G. Topîrceanu:

„In cursul unei povestiri, întrebuințarea verbelor la cutare sau cutare timp are o deosebită însemnătate artistică. Dintre toate „timpurile" cutărui verb, posibile în cutare loc al povestirii, este totuși unul care e cel mai bun din punct de vedere artistic, fiind cel mai exact și mai natural.

Un povestitor înzestrat cu un instinct artistic infailibil — găsește inconștient, în fiecare loc, „timpul" exact la care trebuie să pună verbul. Fiind stăpîn pe acest simț, el poate să satisfacă apoi nu numai cerința specială, momentană, de a pune în frază „timpul" potrivit (vorbesc de „timpul verbului" în sens strict gramatical); el e în măsură să satisfacă și necesitatea permanentă, mai generală, de a varia cînd trebuie „timpurile", spre a evita monotonia debitului.

Un povestitor cu instinct mai șovăielnic are nevoie uneori de un îndreptar, de două — trei reguli cît de generale, care să-i indice măcar direcția în care să apuce, conștient, ca să aibă șansa de a descoperi: la ce „timp" gramatical trebuie să întrebuințeze verbele, în cutare sau cutare moment al povestirii? Căci folosind mereu numai perfectul simplu, sau prezentul, sau perfectul compus, ar deveni prea monoton..." (**Despre „timpurile" verbului într-o povestire**, B.A.R., Arh. G. Topîrceanu, Mss. 12 a).

Marea lecție de artă a scrisului pentru G. Topîrceanu a constituit-o proza lui Caragiale, din familia spirituală a căruia făcea parte. A deprins de acolo concizia, proprietatea cuvîntului, acea știință a stilului indirect — liber pe care îl comentează cu perspicacitate, atunci cînd observă că autorul se exprimă în „indicațiile regizorale", mimîndu-și eroii: „Madam Georgescu este pe deplin stabilită asupra toaletei sale: **bluza vert-mousse**, jupa **fraise-écrasée** și pălăria asortată: umbreluța a roșie". Sau: „Cît despre puiul nici nu mai încape discuție". Limbajul acesta savuros folosit de autor e în fond al lui Madam Georgescu și al mamiței.

Adoptînd tehnica relatării „obiective" în romanul **Minunile Sfîntului Sisoe**, autorul va interveni totuși din cînd în cînd, intrînd în pielea eroului cam în același fel cu I. L. Caragiale: „A doua zi dimineață, Sisoe se pogorî cu hîrzobul din cer, pe vîrful unui munte înalt. De acolo ar fi putut cuprinde cu ochii toate întinderile lumii, dacă piscul acelui munte n-ar fi fost pururi ascuns în nouri, ca să nu poată vedea nimeni de jos cele ce se întîmplă pe-acolo, pe sus: mai joacă o horă de iele, mai pogoară din cer cîte un sfînt... ce nevoie să știe oamenii tot?" Sau, și mai evident, prin sentimentul de uimire și de plăcere, prin contrastul care se creează între imaginea femeii reale, pămîntene, și aceea stilizată în spirit ascetic:

„Rîul trecea limpede pe sub sălcii, ca o adiere de vînt. Nimeni nu se vedea în preajmă.

Dar după ce făcu un cot, în lumina mare, sfînția sa rămase cu ochii ațintiți și cu gura căscată...

Mai jos, pe malul dimpotrivă, înălbea pînza la marginea apei — o femeie.

O femeie adevărată, în carne și oase, nu o arătare străvezie de pe cealaltă lume; o femeie tînără cu ochi și cu sprîncene... și cu toate cele cîte trebuie la o femeie, nu o vedenie uscată și firavă, tunsă ca vai de capul ei și vîrîtă într-un sac pînă la gît, ca arătăniile cele fioroase din sfîntul rai".

Proza lui G. Topîrceanu, mai cu seamă, **Pîrîn-Planina** și **Minunile Sfîntului Sisoe**, este opera unui bijutier, piesele fiind lucrate separat, șlefuite cu migală, montate și demontate în repetate rînduri, studiate, verificate cu legile comicului și ale stilului. Meditația scriitorului pe marginea esteticii timpurilor n-a fost cîtuși de puțin sterilă. Dacă poezia poate lăsa uneori impresia de „lucrat", de „elaborat", cele două scrieri în proză amintite sînt de o naturalețe și o simplitate pe care autorul le-a cîștigat în urma unui lung și chinuitor travaliu. Romanul lui G. Topîrceanu se înaltă (mai exact, începea să se înalțe) pe o temelie foarte solidă de materiale pregătitoare, reflecții și confruntări, printre care se situează și revelatoarele însemnări despre arta scrisului. Spontaneitatea umoristului trecea printr-o adevărată probă de foc pînă să ajungă literă tipărită.

Al. Săndulescu

E. LOVINESCU: „SCRIERI" (I)

Reeditarea lui E. Lovinescu e un act de revalorificare prin care se restituie un critic de mare suprafață analitică, un spirit cu o conștiință a vocației, a adevărului și a sacrificiului moral și social rar întîlnită. E. Lovinescu e criticul prin excelență, adică cu intuiție, gust, sensibilitate, talent literar, capacitate de analiză și sinteză. E creatorul neînțărcat al emoției critice în literatura noastră. Analiza critică a unor texte incluse de Eugen Simion în primul volum de Scrieri duce la cîteva concluzii de mare actualitate: valoarea perenă a unei concepții critice bine precizate, fundamentată pe un principiu estetic, o expresie critică modernă, valabilitatea judecăților critice. E de remarcat apoi studiul introductiv o sinteză elaborată sub impulsul unei prețuiri nemijlocite, a unei pasiuni adevărate pentru operă.

Concepția critică lovinesciană ar putea fi redusă, sintetic vorbind, la cîteva fraze: critica e o artă, o creație care concurează literatura, o operă ce presupune vocație, spirit de analiză și de sinteză; e o mare conștiință morală, o înfrîngere, prin asceză, a prejudecăților, a oscilațiilor subiective, străine și dăunătoare operei ca realitate estetică. Toate aceste idei le reîntîlnim în studii ca Critica și istoria literară (1910), Impresionismul ca metodă critică (1925) Douăzeci de ani de critică (1914—1923), Cariera mea de critic (1942) și altele care nu și-au pierdut nimic din actualitatea lor. Ce este impresionismul critic în concepția lui E. Lovinescu? Nu e numai „relativism estetic", ci și o „metodă critică". Relativismul e lectura infidelă care intră în relație directă cu mutația valorilor estetice. Impresionismul critic nu e un sentiment al valorilor, neraționalizat, un dialog lipsit de finalitate precisă. Expresia critică poate fi redusă la o idee fundamentală, la esențial și E. Lovinescu își expune cu limpezime metoda: „A merge de-a dreptul la principiile generatoare, ocolind accesoriul, a intui totul cu ignorarea părților, nu printr-o laborioasă analiză, ci pe calea simplei emoțiuni estetice, poate fi punctul de plecare al unei metode critice". Metoda impresionistă nu e nicidecum o cultivare excesivă a impresiei brute, nude. Totul e să știi cum să-ți potrivești partitura, instrumentația, să-ți pregătești orchestra ca să prinzi tonul muzical al structurii pe care percepția o traduce, o deschide semnificațiilor. Criticul impresionist nu vine cu concepte generale, cu idei preconcepute, cu o doctrină, ci ascultă neliniștit misterioasa viață a operei pe care „prin mijloace pur artistice din care nu-s eliminate fantezia și sugestia" o introduce într-o judecată de valoare. E. Lovinescu și-a revizuit prin reveniri succesive, fără intenții de program sau estetică mărturisită, concepția, adică pînă la sfîrșitul carierei (1943) și-a expus reflecțiile. Critica îi apare însă tot timpul ca o artă, care caută, nu o dată cu dramatism, adevărul. Frecventarea lui Anatole France, Jules Lemaître, Emile Faguet l-a dus la finețea gustului; de fapt, adevărata critică modernă românească începe cu E. Lovinescu. Cu el expresia critică va intra într-o fază nouă de dezvoltare, va cuceri un teren al artei, al aproximațiilor, dar hotărît, al profesiunii și nu al diletantismului, al facilității. Criticul literar e o conștiință: „Pentru a fi critic se cer însușiri destul de rare. Se cere mai întîi o înțelegere intuitivă a lucrurilor de artă, o înțelegere luminată apoi la facla multor cunoștințe și pe urmă o neatîrnare de spirit, o deosebită îndrăzneală de cuget pentru a inchega, cel dintîi, o părere și a o apăra cu înverșunare împotriva tuturor". Criticul e „un semănător de idei".

E. Lovinescu e preocupat mai în toate studiile sale de definirea impresionismului. El vrea cu orice preț să fie înțeles exact și nu răstălmăcit. De aceea va reveni permanent asupra acestui concept, completîndu-l, meditînd asupra esenței lui. In Douăzeci de ani de critică, ideile s-au limpezit mai mult, experiența l-a dus la alte reflecții: „Impresionismul răspunde unei nevoi de unitate fundamentală minții omenești, tinde spre simplificare și spre sinteză. Dintre impresii alegem pe cele mai caracteristice; le reducem chiar la una singură. Impresionismul este, deci, căutarea principiului dominator din orice operă de artă". Ideile lovinesciene despre critică vor fi sintetizate în conferința Cariera mea de critic (1942), unde se refuză didacticismul critic care e în afara creației fiindcă el elimină, „intuiția, imaginația, fantezia din exercițiu". Critica e creație și acest principiu este fundamental pentru înțelegerea operei critice lovinesciene, a analizelor sale care rămîn modele ale genului: „Critica modernă nu este o disecție pe cadavre, fără relații cu viața, nu e o scolastică uscată și o compilație de texte, ci este străbătută și de un spirit creator însuflețind viața cărților în raporturile lor multiple, la fel cu acțiunea scriitorului asupra vieții însăși: pentru a fi un bun judecător în materie de artă, nici una din formele artei nu trebuie să-i fie străină criticului din experiență proprie; nu poate fi judecător de poezie cel ce n-a avut în tinerețea lui o experiență poetică, cel ce n-are și o sensibilitate estetică și o inițiere tehnică; un critic nu e cu adevărat critic, dacă el însuși nu ere o expresie personală, adică dacă nu are talent"

E. Lovinescu n-a teoretizat în gol și cine recitește analizele sale de poezie rămîne sincer entuziasmat de expresie, de stilul modern, de intuiție, de judecățile drepte. Criticul n-a făcut compromisuri și textele sale pot fi un exemplu de conștiință de obiectivitate. Și, dacă privim în actualitate, la criticii de azi, observăm un fenomen inexplicabil: un E. Lovinescu a avut curajul unei critici nepărtinitoare în fața operei lui Ion Barbu, Tudor Arghezi, Camil Petrescu, G. Bacovia, iar azi la orice scriitor cu 2—3 volume, în oricare analiză, rezervele, respingerea este exclusă. E. Lovinescu și-a respectat ideile și nu a căzut în compromisuri sau exagerări. Conștiința lui critică e exemplară. Analizele de poezie sînt o ingenioasă partitură în care elementul hotărîtor în receptare este de natură estetică. Poezia lui Octavian Goga este surprinsă în tot ceea ce are specific: „Noutatea lui Octavian Goga este tocmai de a fi creat, aproape pe de-a-ntregul, poezia națională specific ardeleană ... „Poetul „s-a dovedit a fi expresia cea mai tipică a unei sensibilități colective ...". De la aceste judecăți și încă multe altele, va pleca critica noastră contemporană. Lui Al. Macedonski, criticul îi deschide dosarul prin examinarea omului și a operei într-o deplină sinceritate. Și în acest text găsim idei critice care au fost preluate automat de unii și de alții fără să li se indice uneori sursa. Astfel găsim concluzia, exploatată pînă la limită că „omul avea o mare forță de iluzie", iar Macedonski a fost „și el un erou al iluziei" Rezervele sale asupra poeziei macedoniene sînt reale, căci poetul n-a avut „un suflet organic, o concepție și o atitudine hotărîtă, într-un cuvînt, o „filozofie". Macedonski n-a fost, cu siguranță, un mare poet și s-ar ridica chiar îndoielii și asupra calității lui poetice privită numai în esența ei". Toate aceste idei sînt demonstrate cu o mare pricepere și cu texte care le completează strălucit. Necruțător și totodată drept e cu Al. Vlahuță. Analiza este așa de pătrunzătoare, de exactă încît cu greu s-ar mai putea spune altceva despre operă. Analizînd, criticul e pătruns de o satisfacție imensă cînd începe să descopere mecanismul poeziei și nu se mulțumește cu ceea ce demontează, cu ceea ce notează fragmentar, decît atunci cînd a ajuns să tragă ultima concluzie. Tratamentul estetic e nepărtinitor și judecata de valoare nu s-a perimat nici azi: „Tablouri trase cu reală cunoaștere a meșteșugului teatral, cu eleste și suspensiuni căutate de cugetare, cu locuri comune filozofante și cu intenții moralizatoare, dar mai ales cu pătrundere psihologică — iată adevăratul aspect al poeziei lui Vlahuță, căruia îi lipsește doar lirismul". Exact a definit E. Lovinescu esența simbolismului: „adîncirea lirismului în subconștient prin exprimarea pe cale mai mult de sugestie a fondului muzical al sufletului omenesc", poezia lui Ion Minulescu: exotism, noutate, sonoritate, muzicalitate exterioară, revoluție prozodică aparentă și tipografică, dar mai ales lexicală, neologisme cu sonorități de alămuri etc. Mai puțin înțeles e G. Bacovia căruia îi găsește în poezie o atmosferă proprie. Dacă E Lovinescu ar fi descoperit doar pe Ion Barbu și Hortensia Papadat-Bengescu și l-ar fi „lansat" numai pe Liviu Rebreanu, cariera sa critică ar fi justificată.

Studiul introductiv al lui Eugen Simion (LXXXI pag.) este tot ce s-a scris la noi mai exact, mai profund, mai cu înțelegere despre E Lovinescu. El constituie o sinteză originală asupra concepției critice lovinesciene, o introducere excepțională în opera autorului Istoriei civilizației române moderne. A descrie, demonta această construcție critică și a o reface din nou, la altă scară, nu e locul și nici momentul. Ea face parte din monografia E. Lovinescu pe care o așteptăm cu nerăbdare căci putem spune cu satisfacție și bucurie că E. Lovinescu și-a găsit interpretul, adevăratul interpret. Eugen Simion își mărturisește astfel călinescianismul structural printr-un text ... lovinescian, explorat în toate supraetele posibile. El e, fără îndoială, cel mai reprezentativ critic al generației sale. Concluziile la care a ajuns în finalul sintezei invită la meditație și experiențe noi: „Lovinescianismul e, așadar, un triumf al spiritului de moderație și echitate, al pasiunii pure pentru artă și al vocației pentru adevăr. El reprezintă momentul de sincronizare cu mișcarea critică europeană, clipa în care critica română intră în faza ei modernă de evoluție".

Zaharia Sângeorzan

CRONICA LITERARĂ

schițe din LITERATURA UNIVERSALĂ

DANIEL BOULANGER

O VOCE

Louis-Philippe Sangledanne avea mintea ascuțită și reușea să înțeleagă lucrurile dintr-o privire, ca un medic care vede imediat bolnavul incurabil sau ca o femeie care ghicește fără cuvinte rătăcirile iubitului. De aceea, lumea îi apărea mai limpede, cu toate catastrofele sale. Sangledanne prevedea totul și ierta nebuniile. Ar fi putut să se ocupe, ca și tatăl său, de afacerea cu îngrășăminte, care hrănise familia de patru generații. Un sfert din sfecla care creștea în Picardia își datora robustețea și numărul Casei Sangledane. Totuși, Louis Philippe preferase să devină actor și să-și incerce gloria. Aspectul său de sparanghel și vocea profundă îi foloseau în rolurile de valet de comedie sau în cele de trădător din melodrame. Își făcu repede un nume și cinematograful îi făcu propuneri. Sesiza textul ca nimeni altul și adulmeca succesul fără greșeală. Sangledanne atrăgea publicul dincolo de rampă și era una din valorile sigure la bursa actorilor. Totuși, niciodată n-a vrut să-și facă prieteni, deși primea cum se cuvine pe tinerii care veneau să-i ceară părerea despre calitățile lor, și nici să-și întemeieze un cămin, deși pretendentele nu lipseau.

O reputație de corectitudine și fermitate, de ținută artistică și morală, de înțelepciune și de simplitate îi aduse titlul de Prinț al Scenei, iar o ceremonie oficială retransmisă pe calea undelor îi făcu cunoscută în cel mai îndepărtat colțișor vocea de bas pe care Stentor i-ar fi invidiat-o.

Tatăl său îmbătrînea înăcrit de jocul nenorocit de la Bursă, care îl ruina, în ciuda împrumuturilor pe care Louis-Philippe i le trimitea mereu pentru a-l echilibra, și într-o zi muri. Cu un pasiv enorm.

Louis-Philippe rămîne, astfel, singur cu mama lui, care nu mai părăsea fotoliul de plajă din nuiele, la capătul grădinii de iarnă. Luise își vîndu proprietățile, acțiunile unei case de difuzare a filmelor, partea dintr-un consorțiu de carne conservată, își reglă moștenirea, lichidă afacerea îngrășămintelor și reveni în casa părintească, repară acoperișurile, mări grădina de iarnă și rămase acolo cu mama, care suridea mereu deși nu auzea nimic.

Ca s-o distreze, Louis-Philippe devenea mim. O distra în fiecare seară, modificînd intensitatea luminii și improvizînd în salon o mică scenă de care nu știa nimeni. O vreme, continuară să-l solicite. I se trimiteau scrisori și primea vizite, îl copleșeau cu întrebări, insistau să revină în public, dar Sangledanne refuza să se întoarcă la Paris, să joace în vreun rol, deși gloria îi rămînea intactă. I se oferiră sume mai mari decît înainte. Degeaba. În curînd, nu mai ieși de loc din casă, iar aprovizionarea o făceau negustorii din două în două zile. Uitarea este adesea pe măsura celebrității, – la fel de bruscă, de completă. În doi ani, numele nu i se mai întîlnea decît în cîteva memorii, întîmplător, ici și colo, cam așa: „Cum se numea lunganul acela așa de nostim?" El însuși părea să nu-și mai amintească de piesele pe care le făcuse să triumfe, nici de cei care-i dăduseră replica. Împodobit cu bucăți de stofă lucitoare pe care le tăia din costumele bătrînului, nu mai juca decît piese stranii, fără cuvinte, în fața bătrînei care acum stătea chiar lîngă scenă, cu o lupă enormă lipită de ochi. Rideau amîndoi nebunește și niciodată nu avusese Sangledanne atîta geniu.

O mare tristețe îi întunecă însă zilele. Mama își pierdea vederea și el îi simțea sfîrșitul aproape. Dacă ar fi putut s-o facă să moară de rîs! Ea însă îi urmărea din ce în ce mai greu grimasele și jongleriile. Cîteodată, se întîmpla să-și regăsească vocea formidabilă și clama în fața bătrînei cuvinte de dragoste pe care nu știuse să i le spună niciodată, îi povestea despre viața lui glorioasă, despre femeile care i se ofereau și pe care le refuzase, despre ropotele din sala cufundată în întuneric, despre viețile de slugi și de regi pe care le trăise sub candelabre și care formau o altă existență, inepuizabilă. Într-o seară, în timp ce o saluta înainte de a se retrage după draperie, o văzu nemișcată în fotoliu. Pentru prima oară nu-l aplauda. Se apropie și îi închise ochii.

După doliu, vîndu ospiciului casa pe care o primise ca zestre. Duminica, în corul dirijat de un călugăr, nu se auzea decît vocea lui, din ce în ce mai groasă și mai falsă. Era fericit.

trad. **Constantin Pavel**

GRIGORI GORIN

PANSAMENTUL

Odată, cînd mă aflam într-o societate, cei de față m-au rugat să le spun ceva amuzant și le-am zis anecdota aia cu omul bandajat la picior, care se duce la doctor.

— „Ce vă doare?", întreabă doctorul.

— „Capul".

— „Și dece sînteți pansat la picior?"

— „Mi-a căzut..."

Toți izbucniră în rîs numai unul mai bătrîn mă privi cumva ciudat, gînditor. Se aplecă peste scaun și-mi spuse:

— „Scuzați-mă, cred că n-am prins totul... Ce-l durea pe pacientul acela?"

— „Capul."

— „Și de ce era pansat la picior?"

— „I-a căzut..."

— „Aha!", făcu bărbatul și căzu din nou pe gînduri. „Nu înțeleg", spuse după cîteva minute. „Nu văd unde-i poanta. S-o luăm logic: bolnavul avea dureri de cap, așa-i?"

— „Da, de cap."

— „Atunci de ce era pansat la picior?"

— „I-a alunecat".

— „Ciudat", spuse bătrînul și se ridică de pe scaun. Se duse lîngă fereastră, își aprinse o țigară, apoi încă una. Privea gînditor la întunericul de afară. Se apropie apoi și-mi spuse încet:

— „Dacă m-ați omorî și tot n-aș înțelege care-i poanta. Dacă pe cineva îl doare capul de ce se pansează la picior?"

— „Bine, dar el nu și-a pus bandajul la picior", îi spun eu, „ci la cap".

— „Și cum de i-a ajuns la picior?"

— „I-a alunecat."

Se ridică și mă privi cercetător.

— „Așa, să mergem puțin afară", spuse deodată pe un ton categoric, „trebuie să discutăm ceva amîndoi".

Am ieșit în vestibul.

— „Ascultați", spuse și-mi puse mîna pe umăr, „i-un banc?"

— „Eu cred că-i banc."

— „Și în ce constă umorul?"

— „Nu știu", i-am răspuns, „i-un banc pur și simplu."

— „N-ați sărit cumva peste un amănunt important?"

— „Ce fel de amănunt important?"

— „Știu eu... că pacientul acela avea un singur picior, de exemplu."

— „De ce?"

— „Dacă acceptăm că pansamentul i-a alunecat pe lîngă corp, atunci trebuia să-i înfășoare ambele picioare, altfel trebuie să fie un invalid cărula îi lipsește un picior..."

— „Nu" am respins categoric această părere, „nu era invalid."

— „Atunci cum s-a pomenit cu pansamentul pe picior?"

— „I-a căzut", am șoptit eu. Mă trecură fiori reci.

— „Și nu era cumva doctorul Kohn?", întreabă el pe neașteptate.

— „Cum adică? În ce sens?"

— „Ei, în ce sens se spune despre cineva că-i doctorul Kohn?"

— „Nu", refuz eu, „nu era Kohn în sensul ăsta."

— „Dar ce era?"

— „Nu știu, poate englez sau chirchiz..."

— „De ce chirchiz?"

— „Pentru că mama și tatăl lui erau chirchizi."

— „Ei, dacă părinții lui erau chirchizi, atunci..

— „Excelent", m-am bucurat eu. „Acum înseamnă că vă sînt toate clare..."

— „Nu prea mi-e clar ce-l durea..."

— „Rămîneți atunci cu bine", i-am spus. Mi-am luat paltonul și am plecat acasă.

La unu noaptea mă trezește telefonul.

— „Vă deranjez în legătură cu anecdota aia", aud eu în receptor. „Pur și simplu nu pot să închid ochii. Piciorul ăla nu-mi iese din cap. Spuneți-mi, are o poantă?"

— „Are", l-am asigurat.

— „Înțeleg... Nu-s nici eu chiar așa de prost... am școală... I-am spus și soției anecdota — a rîs și ea, dar de ce a rîs, uite, asta n-o pot înțelege. Nu cumva se așteaptă un răspuns de la..."

— „Nu."

— „Atunci nu mai știu ce să mai fac."

— „Să dormiți!", am strigat și am închis telefonul.

Seara următoare a sunat din nou.

(Continuare în pag. a 12-a)

PROTEICUL URMUZ

(Urmare din pag. 7-a)

cîndu-l să plesnească ridicol: eroul, în circumstanțele date (citatul continuă): „...se sui într-un copac".

De două ori doar este Urmuz explicit — neobișnuit de explicit — în cele 5 pagini ale acestui singular și inefabil roman „în patru părți" care este Pilnia și Stamate. Prima oară — cînd mărturisește că a scris un „roman"; a doua oară — atunci cînd scrie: „Pentru Stamate, pilnia deveni de atunci un simbol" (s.n.). Intențiile originare ale lui Urmuz sînt aceste două puncte mai vulnerabile.

Cum s-a observat, titlul parodiază titlurile romanelor sentimentale gen Paul et Virginie. La Urmuz, elementul feminin primează.

Titlul este primul pas al parodiei. Intreagă partea I-a e o mimare, o exacerbare pînă la absurd a ticurilor descriptiviste balzaciene (de notat că la Urmuz lucrurile trăiesc). Este „expozițiunea", prezentarea „locului acțiunii", fără de care un roman care se respectă nu poate și nu trebuie să înceapă; o expozițiune lentă, tradițională, răbdurie, exhaustivă. Aparatul de filmat trece cu minuție (lent à la Colpi) dintr-o încăpere în alta, și abia în ultimul rînd anunță pe locatari, personajele romanului.

Partea a doua, în același mod clasicizant (Balzac, Tolstoi ș.a.), inventariază caracterologic și tipologic personajele. Unde psihologia „nu ține", este introdus comportamentismul. Cine sînt creaturile care joacă rolul de personaje ale acestui text care pozează în roman? O familie tihnit-fericită compusă din tată (cu trecut încărcat și preocupări filozoficești), mamă (cu înclinațiuni muzicale ca amatoare) și fiu (care trage după el nu o mașinuță, nu un ursuleț, ci doar o targă, și are avere personală). Un trio cît se poate de cunoscut. Ce urmează să se întîmple aici? După toate regulile artei, desigur un adulter. Tatăl să-și „neglijeze sacrele îndatoriri de tată și soț și să încerce o evadare. Exact așa se și petrec lucrurile. In timpul lucrului, Stamate e „distras de o voce femelească". După cîteva ulisiace peripeții, Stamate aduce lîngă domiciliul său pilnia, al doilea personaj feminin al micro-romanului. (Micro, ca și ale lui Beckett). Urmează tăierea legăturilor ce-l „țineau atașat de țăruș" (sacrul liant, pivotul familiei) și evadarea propriu-zisă în simbolicul adulter. Stamate „dă frîu liber dragostei sale nețărmurite".

Să urmăm analogia cu romanul-roman. Pot continua astfel lucrurile? In viață, poate; dar în literatură sînt imperios necesare un punct culminant și un deznodămînt. Le avem pe amîndouă în ultima parte, a IV-a. „Fericirile mari sînt totdeauna de scurtă durată". Incepe, sentențios, acest epilog. „Miroase" deja a punct culminant. Stamate se descoperă (cu groaza de rigoare) rivalul fiului său Bufty. Situația e demnă de o tragedie antică sau măcar de o dramă cu implicații freudiene. Ieșirea din impasul tragic,? Nevasta e, bineînțeles, „cusută într-un sac impermeabil", iar pilnia trădătoare, împreună cu ingratul fiu Bufty (o ființă cu acest nume nu poate fi decît ingrată) trimiși printr-un tramcar în ținutul de dincolo al Nirvanei.

Se apropie oripilantul final. Stamate aruncă o ultimă privire Kosmosului, după care la „direcția spre capul misterios al canalului (...), cu scopul de a putea odată pătrunde și dispărea în infinitul mic". Cortina cade peste trei ipotetice cadavre.

Enigmaticul canal are, după cum cu o savantă tehnică a suspensului ni se revelă abia la urmă, două extremități. Una conduce spre Eros, cealaltă spre Thanatos. Intre acestea a pendulat Stamate. Și nu numai el.

*După cum s-a putut probabil observa din această „tendențioasă" reconstituire a romanului, pe tot parcursul său doar de două ori Urmuz încetează a fi Urmuz. Mărturisind — **oferind deci cheia** — că a scris un roman, și declarînd — comentîndu-se deci singur — că pilnia este un simbol. Ambiguitatea capătă două hiaturi.*

Lăsînd însă aceste amănunte la o parte, să observăm autenticul tragism (eliberat de parodie) al finalului. Urmuz e absurd în formă, tragic în fond. El intră în tiparele romanului ca un incendiator, pentru a-l submina, pentru a-l arunca în aer. Urmuz nu face literatura, ci o des-face. Desigur, mai în „spiritul vremii" ar fi să vorbim la Urmuz de „anti-literatură", dar această sintagmă pare a fi un mare fals dacă acceptăm că nu poți fi dușman al literaturii, făcînd-o.

Urmuz a procedat, în lupta sa cu cuvîntul, după metode homerice. A pătruns în literatură și a dislocat-o dinlăuntru. Proza lui Urmuz este calul troian intrat în cetatea literelor.

curier

GRUPUL 63

Starea civilă a literaturii contemporane italiene al cărei dinamism reclamă cam o dată pe deceniu o restructurare de valori, consemna în octombrie 1963 nașterea legitimă — fiind concretizarea formulei „industria culturală" — a unui grup de vreo patruzeci de scriitori și critici, venit să preia puterea literară cu forțe care ar putea parea suspect de proaspete dacă am omite referirea la gestul contestatar.

„Ceea ce-i lega pe acești autori — notează Alfredo Giuliani— era rigoarea anarhiei și faptul că fiecare dintre noi era conștient că face, pe măsura propriilor puteri, o tentativă extremă pentru a da un sens nonsensului cotidian".

Dezamăgită, generația Rezistenței lăsase locul unei restaurații a cărei încoronare a fost triumful „Gheparduluí", exaltînd, după expresia lui U. E. Torrigiani, valori „eterne" și delicios-ambigue, dar funciar reacționare.

I. Novissimi (numiți astfel după antologia care în 1961 reunea semnăturile lui Edoardo Sanguineti, Giuliani, Nanni Balestrini, Antonio Porta și Elio Pagliarani) polarizează treptat condeiele celor care se considerau „mai contemporani decît ceilalți" printre care și criticii Umberto Eco, Anceschi, Barilli. Intr-un text recent, Eco afirmă că la origine a fost de fapt un compromis: grupul nu exprima rebeliunea unor tineri scriitori rămași în afara sistemului, o mare parte dintre ei dirijînd deja colecții literare sau emisiuni televizate, colaborînd la ziare și reviste, infiltrați fiind deci în instrumentele fundamentale ale „civilizației industriei culturale": televiziune, edituri, presă.

Printre obiective figura nu numai minarea nodurilor tradiționale ale comunicării ci și punerea în cauză a „marelui sistem" al societății burgheze printr-o critică a dimensiunii suprastructurale. Orientarea politico—culturală avea să cavete o formă mai precisă o dată cu apariția în 1967 a revistei Quindici care la poziție față de problemele revoluției în lume și în Italia prin publicarea unor documente despre Vietnam sau mișcarea protestatară studențească. Totuși absența unui mesaj, facilitatea unei angajări care riscă să rămînă superficială, riscul de a nu rezista diverselor „mode" revoluționare cît și ambiguitatea fundamentală a apartenenței sale de fapt la puterea literară „neocapitalistă", sînt tot atîtea pericole cărora caracterul artificios al omogenității și așa precare a grupului n-ar ști să-i reziste: ultima antologie „polemică" a lui E. Sanguineti (Poezia del Novecento) pare să confirme schisma dintre poezia nouă de ieri și de azi, I. Novissimi fiind deja depășit de I. „Pin" Novissimi, care la rîndul lor...

Rămîne un merit al grupului faptul de a fi pus problema raportului literatură-politică; aducînd în dezbatere nu numai argumente ținînd de reflecție, ci și opere literare.

U. M.

ENIGMĂ ȘI LITERATURĂ

Printre excelentele colecții lansate în ultimul timp de E.L.U., care atestă (în sfîrșit!) un gust sigur și o intuiție „editorială" deosebită, seria „Enigma" a constituit o revelație. *Antologia Enigma* (2 vol.) e un exemplu caracteristic. Literatura polițistă—literatură „minoră"? Chiar atunci cînd e scrisă de Balzac, Borgès, Gorki, Apollinaire? Am indicat doar cîteva din marile nume ce onorează această remarcabilă selecție. Să adăugăm pe specialiștii necontestați ai genului: Agatha Christie — cu minuțioasa reconstituire a crimelor și cu spectaculara revelație din final, Ray Bradbury — analist al fricii demențiale, Roy Vickers — sec și imperturbabil, ca un grefier constiincios, R. Chandler — savuros și de un „cinism" mimat la perfecție. Altcerl însă, interesul stîrnit de enigma propriu-zisă pălește în fața interesului strict literar: gustăm cu delicii romantismul tenebros și frazarea amplă, catifelată a lui Villiers de l'Isle—Adam, umorul reținut al lui Arthur Lundkvist, fantasticul demonic al lui Borgès. Și, ca să mai respirăm nițel după atîta emoție și mister, alcătuitorii antologiei ne oferă cîteva bune bucăți false polițiste, parodice, de un umor negru de cea mai bună calitate, semnate de Camy și J. Richepin. Tot în seria *Enigma* vor fi tipăriți— după R. Chandler, J. M. Chase, P. Cheyney și D. Hammett — alți „clasici" ai genului (pe care, nu de mult, într-o revistă, cineva care a citit probabil doar trei cărți polițiste în viața lui, și pe acelea în tren, îi socotește niște cvasi-necunoscuți): Ellery Queen, G. Leroux, Boileau —Narcejac, J. Skvorecky. Să sperăm că această colecție, începută atît de promițător, nu ne va înșela așteptările.

AL. C.

ANCHETA CRONICII

SOCIOLOGIA ÎN ACTUALITATE

Prof. dr. V. Pavelcu: „Explozia" ştiinţifică a erei noastre cosmice nu are numai un aspect cantitativ, ci, prin repercusiunile ei, are şi o deosebită importanţă calitativă: apariţia unor noi discipline ştiinţifice şi a unei noi viziuni asupra relaţiilor dintre ele, elaborarea de noi structuri, sisteme explicative şi moduri de cercetare, transformarea unor semnificaţii, elaborarea şi folosirea unui nou limbaj şi altele.

Caracterul cosmic al erei noastre ştiinţifice nu are numai o dimensiune spaţială, ci şi una temporală. **Actualitatea** unei cunoştinţe sau descoperiri întrece sensul prezentului. Ea se dezvăluie din depistarea şi restructurarea atentă a unui trecut real şi valoros, precum şi din anticiparea, previziunea unui viitor probabil. Cunoaşterea omului — în lume devine o problemă majoră; ea nu se reduce la o înţelegere în sine şi pentru sine, ci capătă funcţia de busolă în orientarea acţiunii umane, în reglarea şi autoreglarea destinului uman. Nici o acţiune fără cunoaşterea precisă a efectelor ei, nici un scop fără ideea mijloacelor adecvate, nici o decizie fără un cuantum de informaţii necesare, nici un plan fără examen lucid al probabilităţilor de reuşită.

Astfel, sociologia devine o disciplină din cele mai actuale. Aşa se explică apropierea pînă la sudură a teoriei de practică, cînd putem spune că nu există ceva mai practic decît o teorie bine gîndită sau ceva mai teoretic decît o practică bine efectuată; eficienţa teoriei şi teoria eficienţei. Ştiinţa fundamentală devine soră geamănă a ştiinţei aplicative; faptul concret se purifică în aerul rarefiat al teoriei, teoria se maturizează în contact cu densitatea realităţii concrete. Alt aspect al actualităţii ştiinţifice: cercetarea multidisciplinară; munca în echipă. Este caracteristic faptul că majoritatea studiilor actuale apar în colaborare, cercetarea se face în echipe, iar rolul coordonatorului investigaţiei şi al rezultatelor acesteia devine indispensabil.

Se înţelege de ce cercetările centrelor noastre sociologice merită toată atenţia. Investigaţiile iniţiate de catedra şi Laboratorul sociologic al Învăţămîntului, sub îndrumarea directă a prof. univ. Miron Constantinescu, reprezintă un nou mod de lucru. Procesul de urbanizare în România Socialistă, cu toate repercusiunile lui, devine obiectiv principal al cercetărilor de teren întreprinse acum în cîteva localităţi din ţară (Slatina, Braşov şi Vaslui).

Ultimele două lucrări („**Sociologia generală**" — **1968** şi „**Integrarea socială a tineretului**" — **1969**, ambele în Ed. ştiinţifică), îmbrăţişează cele mai importante ramuri ale sociologiei, răspunzînd unui interes deosebit atît prin varietatea de informaţii, cît şi prin interpretarea atentă şi judicioasă a acestora. Volumele se deschid şi se încheie cu studiile prof. univ. Miron Constantinescu, coordonator al lucrărilor. Aceasta uşurează cititorului interpretarea unitară a operei ca întreg. Început promiţător şi demn de preţuire.

Nu putem trece cu vederea şi o fericită coincidenţă (?) în persoana coordonatorului: sociologul, omul de ştiinţă, este şi şeful unui important departament, cu menirea de a lua, în cadrul conducerii colective, decizii de seamă într-un sector al vieţii sociale în care se pregătesc specialişti pentru toate celelalte ramuri de activitate socială. Informaţia şi decizia, comanda şi realizarea acţiunea şi controlul colaborează şi se determină astfel reciproc în condiţii optime. Responsabilitatea morală la nivelul responsabilităţii ştiinţifice.

În discuţia de faţă nu ne-am propus o analiză a celor două lucrări amintite, ci doar încercarea unor tinere cadre didactice de la Universitatea ieseană de a servi pentru marele public ca interpreţi ai unei etape importante de investigaţie sociologică.

Spre o sociologie teoretică marxistă

Conf. dr. I. Grigoraş: În ultimii ani s-a discutat mult despre posibilitatea unei sociologii teoretice marxiste şi despre raportul acesteia cu materialismul istoric. Poate că şi sub influenţa exigenţelor ştiinţifice ale progresului cercetărilor sociologice concrete, începe să se contureze necesitatea şi utilitatea acestei teorii sociologice marxiste. Valoarea ei e impusă de necesitatea unor instrumente teoretice corespunzătoare pentru cunoaşterea societăţii contemporane şi pentru fundamentarea ştiinţifică a datelor rezultate din cercetarea socială concretă. „**Sociologia generală**" — lucrare elaborată de colectivul condus de prof. Miron Constantinescu, se distinge înainte de toate prin identificarea şi abordarea unor probleme care încep să defineasc̆ă conturul sociologiei teoretice marxiste. Căci asemenea categorii ca aceea a faptului, fenomenului, relaţiei sociale etc. au o însemnătate nemijlocită pentru explicarea principială şi ştiinţifică, în spiritul concepţiei generale marxiste despre societate, a ansamblului de date şi observaţii obţinute din cercetarea concretă. Asemenea noţiuni, neabordate pînă acum în lucrările de materialism istoric, se definesc cu precădere în sociologia generală prin implicaţiile lor deosebite pentru cunoaşterea complexă a vieţii sociale. Cercetările sociologice nu pot face abstracţie de coordonarea materialului empiric în funcţie de faptul, fenomenul, **relaţia socială** etc., categorii căreia prof. M. Constantinescu le consacră primul capitol din lucrarea mai sus amintită. Fireşte, este o lucrare de început dar valoroasă şi, prin aceasta, promiţătoare pentru succesul în continuare al efortului teoretic inaugurat de prof. M. Constantinescu şi colaboratorii săi. În acest sens apreciem ca fiind deosebit de sugestive pentru programul de viitor al teoriei sociologice marxiste ultimul capitol al lucrării intitulat „Marx şi societatea socialistă" care îndeamnă la o tratare complexă a problemelor de sociologie generală marxistă.

*

Lector T. Prună: Sociologii români au abordat în ultimii ani variate aspecte ale sociologiei industriale, dintre care amintim: integrarea profesională a muncitorilor, structura şi fluctuaţia forţei de muncă, adaptarea la munca industrială a cadrelor provenite din mediul rural. „Sociologia generală" cuprinde şi un studiu de sociologie industrială semnat de Ovidiu Bădină („Aspecte ale teoriei" „societăţii industriale"), prin care autorul urmăreşte să-şi informeze cititorii asupra teoriei „societăţii industriale" şi astfel prezintă în mod critic ideile unor sociologi occidentali de marcă (R. Aron, Parsons, G. Gurvitch etc.), după care îşi exprimă opiniile proprii cu privire la obiectul sociologiei industriale. Referitor la aceste opinii, desigur că unele suscită încă discuţii. De pildă, O. Bădină consideră că în obiectul sociologiei industriale nu ar intra aspectele sociale privind activitatea din întreprinderile industriale, acestea constituind obiectul sociologiei întreprinderii. Credem că nu atît locul unde se produce faptul social, cît felul acestui act este esenţial.

Dar cum afirmaţiile autorului constituie doar o opinie, ele nu diminuează valoarea de ansamblu a studiului, care reprezintă un bun cîştigat pentru teoria sociologică.

Urbanizarea ruralului

Asist. Adrian Neculau: Se pare că unele criterii au devenit inoperante în marcarea diferenţei dintre oraş şi sat şi că cele două concepte se impun a fi regîndite. Încercînd să desluşească evoluţia procesului de urbanizare a mediului rural, Ioan Matei găseşte existenţa unui proces în dublu sens (feed—back): o iradiere în rural a caracteristicilor urbanului, iar ca un proces complementar, o frecventă **proliferare în urban a unor elemente** de tip rural. Condiţiile minimale ale acestui proces ar consta în realizarea unor mărimi demografice optime şi în remodelarea vetrelor. Măsurile ulterioare de creştere a gradului urbanizării s-ar materializa în restructurarea activilor pe ocupaţii, creşterea ponderii elementelor de deservire, concentrarea şi dirijarea investiţiilor.

Apare, deci, evidentă necesitatea unor investigaţii sistematice, pluridisciplinare, pentru a putea sesiza şi înrîuri o serie de tendinţe caracteristice. Sugerăm că rolul psihologiei în depistarea noii orientări a intereselor şi în cercetarea suportului motivaţional al unor trebuinţe va creşte considerabil.

Virgil Constantinescu încearcă să desprindă elementele sociale ale receptării noului, procesul de sensibilizare a grupului faţă de factorii novatori. O dată cu transferarea dreptului de proprietate privată, observă el — săteanul — îşi transferă o sumă de atribute şi, îndeosebi, riscul unor investiţii ce ar putea fi nerentabile sau chiar dăunătoare gospodăriei sale individuale. Se produce astfel un „act mutaţional de preocupări" cu o restructurare adecvată a comportamentelor în funcţie de acestea. Credem însă că nu se poate vorbi de un „comportament de grup", de o unificare a tendinţelor individuale într-o finalitate confluentă (chiar în condiţiile unui „simbol" ce acţionează ca un „numitor comun") ca o caracteristică a ţărănimii noastre, ca o trăsătură specifică — mai ales în etapa actuală. Comportamentele diferenţiate, căile proprii în găsirea drumului — departe de a constitui „segmentări individuale" — marchează, în fond, un nivel spiritual propriu.

Integrarea socială a tineretului

Lector V. Miftode: Integrarea tinerilor în procesul muncii şi al vieţii sociale constituie una din temele centrale ale celor două volume. Fiind vorba de tineri care sînt în cea mai mare parte cuprinşi în diferite forme de învăţămînt, studiile examinează multiplele corelaţii care se stabilesc între şcoală, familie şi mediul social, diversele laturi ale activităţii educative, factorii şi formele integrării sociale. Studiul „Probleme ale integrării sociale a tineretului în România" (M. Constantinescu) trasează cadrul general al dezbaterii din acest domeniu, îndeplinind un rol de orientare şi coordonare a problematicii. Noi l-am numi un studiu de **direcţie**.

Complexa împletire de acţiuni speciale, discordanţele existente încă între coordonatele familiei în care se dezvoltă tinerii, ale şcolii în care învaţă, ale mediului social specific în care trăiesc, la care se adaugă multiplele relaţii educative, toate acestea exercită o influenţă puternică asupra integrării sociale a tinerilor. De aceea, autorii volumelor amintite abordează integrarea socială ca un proces dinamic, multiplu, în continuă adaptare şi evoluţie.

Lector C. Logofătu: Dacă am face apelul factorilor angajaţi în realizarea educaţiei tinerii generaţii am constata că îşi au geneza în social şi operează tot pentru social. Nu este o noutate cînd spunem acest lucru, dar obligă la o permanentă conştientizare a responsabilităţii asumate de cei ce fac operă de educaţie.

Depăşirea fazei de tatonări privind modul de organizare a unui sistem educaţional necesită relevarea factorilor ce dau o **stabilitate de perspectivă**. Or, aceasta reclamă o prospectare multilaterală care să conducă la o modelare eficace a sistemului educaţional, în conformitate cu exigenţele dinamicii sociale.

În acest sens studiul prof. univ. Miron Constantinescu „Probleme ale integrării sociale a tineretului în România" ne oferă posibilitatea înţelegerii dimensiunilor reale ale modului cum trebuie să privim sarcinile şcolii şi ale educaţiei în general. Ideea **rentabilităţii** învăţămîntului promovată de studiul menţionat deschide adevărata perspectivă care trebuie să însoţească orice efort în educaţie. Investigarea diverşilor factori ce pot influenţa educaţia şi instrucţia este realizată în strînsă interdependenţă cu structura socială din care fac parte. Aceasta permite surprinderea semnificativului evitîndu-se unilateralitatea, dezvăluind adevărata direcţie pe care trebuie să se meargă în cercetarea pedagogică.

Efortul de optimizare, a educaţiei şi instrucţiei poate avea succes în măsura în care ştim să proiectăm acel specific al fenomenului studiat pe fundalul preocupărilor societăţii noastre.

Efortul de optimizare

Asist. Gh. Bourceanu: În ambele volume, un loc important îl ocupă studiile consacrate problematicii personalităţii. Unii autori ne prezintă rezultatele unor cercetări concrete şi tehnicile de investigare a personalităţii umane în formare. Deşi diverse ca preocupări şi anvergură, toate aceste studii au în comun, ca punct de plecare, înţelegerea concret-istorică a noţiunii de personalitate. Această viziune dialectică pleacă de la afirmaţia lui Marx, după care „esenţa umană nu este o abstracţie inerentă individului izolat. În realitatea ei, ea este ansamblul relaţiilor sociale" (Teze asupra lui Feuerbach). Această abordare evită eroarea săvîrşită de sociologia şi psihologia socială nemarxistă de a postula fie primatul individului, fie al societăţii. Individul şi societatea se prezintă nu ca două entităţi opuse una alteia, ci ca două aspecte, două laturi ale aceleiaşi realităţi, niciodată reductibile una la alta, niciodată desprinse una de alta. Asta nu înseamnă că individul şi societatea se situează pe acelaşi plan. Pentru fiecare individ luat în parte, societatea apare ca o realitate anterioară lui, la care el se raportează ca la un mediu al său. De la naştere şi pînă la maturitate el trece printr-un proces de **umanizare şi socializare**. (A. Roth, „Individ, colectivitate, societate").

Toate studiile amintite aduc precizări esenţiale unei înţelegeri adecvate a personalităţii umane ca procesualitate, deschizînd piste fertile unei analize dialectice a acestei problematici extrem de complexe.

*

Concluzia noastră, după înregistrarea acestor opinii, e că cele două volume de sociologie actualizează realitatea socială în toată complexitatea ei, ridicînd faptul pe treapta de înţelegere ştiinţifică şi proiectînd în faţa deciziei şi acţiunii un model practic de eficienţă maximă.

Al. Arbore

---

probleme de estetică

RELAŢIA ARTĂ-PUBLIC

(Urmare din pag. 1-a)

Ar fi de subliniat, mai întîi, permanenţa raporturilor artei cu propria sa istorie. E vorba însă de o permanenţă care nu poate fi înţeleasă ca permanentizare a vechilor idealuri estetice, fără să ne retragem în sfera idealizărilor anacronice, aşa cum opiniile amintite dau de înţeles. Permanenţa raporturilor artei cu propria sa istorie circumscrie un permanent proces de selecţie în sfera valorilor formale şi axiologice. Structura şi dialectica acestui proces constituie dovada incontestabilă — nu mai evocăm aici istoria — că arta construieşte, în permanenţă, noi idealuri estetice şi umane. Dacă raporturile artei cu propria sa istorie sînt transferate într-un registru mai acut, aşa cum s-a întîmplat la sfîrşitul secolului al 19 lea — faptul nu face decît să subliniezе amploarea, complexitatea şi structura noilor idealuri umane care se construiesc în secolul nostru.

Ar mai fi de insistat, în al doilea rînd, asupra falsei alarme pe care o lansează expresia: „ruptura artei cu publicul". S-a spus şi s-a repetat că arta este asociată structural omului. În afara omului arta nu-şi justifică existenţa. Numai că arta nu-şi poate justifica existenţa rămînînd în permanentă legătură cu omul situat la nivelul pasteluri'or clasice sau chiar la nivelul poeziei dintre cele două războaie mondiale. Şi este evident că nu din vina Poeziei se instituie „neînţelegerea", ci din neînţelegerea modalităţilor specifice de evoluţie estetică a artei în general şi a poeziei în special. Trebuie să afirmăm, pe de altă parte, că arta nu-şi poate justifica existenţa, ca forţă de acţiune şi iniţiativă spirituală, decît prin „rupturi" cu formele de sensibilitate estetică depăşite şi cu structurile formale care le susţin. Aceasta nu înseamnă o ruptură în cîmpul valorilor, ci în cîmpul criteriilor de evaluare estetică a realului. Şi nu înseamnă o ruptură cu omul, ci cu un anumit stadiu de sensibilitate estetică al omului. (Bine înţeles că avem în vedere nu falsurile, nu copierea unor modele, ci arta autentică). Arta este asociată structural omului numai întrucît întregeşte structura spirituală a acestuia. Şi dacă arta rupe cu anumite structuri spirituale umane, îndepărtîndu-se la distanţe care acuză deruta şi „neînţelegerea", n-o face decît pentru a cîştiga omul de partea unor noi principii de valorificare estetică. Interpretarea insuficient controlată a relaţiei dintre receptivitatea artei şi problematica omului aduce, după cum s-a putut vedea, argumentul „insatisfacţiei" sau al „neînţelegerii". Vom mai nota aici — urmînd să revenim cu un alt prilej — că receptivitatea artei şi problematica omului sînt termenii unei relaţii indestructibile. Arta aşează omul — prin mijlocirea unor „rupturi" şi „distanţări" — în atmosfera noilor sale idealuri estetice şi umane numai întrucît problematica omului (de neconceput fără problematica artei) reclamă, în cîmpul sensibilităţii estetice, fundamentale restructurări.

TRADIȚII PROGRESISTE

Participarea României la diferite manifestări științifice internaționale — participare ce constituie un bun prilej de afirmare a potențialului intelectual și a preocupărilor poporului nostru pe tărîmul promovării progresului social — are vechi tradiții. Astfel se împlinesc 100 de ani de cînd țara noastră a participat la Congresul internațional de statistică de la Haga.

În calitate de sol al științei economice românești — fiind delegatul oficial al guvernului român la Congresul internațional de statistică de la Haga în septembrie 1869 — Ion Ionescu de la Brad a făcut parte din secția financiară și a fost numit membru în comisia pentru simplificarea tabelelor cadastrale. Tot cu această ocazie, Newmarch, președintele Societății Statistice din Londra, îi face propunerea de a fi ales membru corespondent al acestei societăți, propunere pe care Ion Ionescu o acceptă.

Propunînd ca fiecare delegat oficial să fie invitat a prezenta Congresului un scurt raport asupra progreselor obținute în dezvoltarea statisticii în țara respectivă, Ion Ionescu de la Brad a prezentat raportul: „Progresele statistice împlinite în România de la cel din urmă Congres de la Florența (1867) și pînă la cel de la Haga".

Ion Ionescu de la Brad argumenta necesitatea și utilitatea prezentării realizărilor obținute de fiecare țară în dezvoltarea statisticii, prin premiza legăturii dintre teorie și practică, practica fiind criteriul principal de verificare a consistenței teoriilor. „Cred — arăta el — că o expunere scurtă a lucrărilor statistice care au fost făcute în fiecare țară... este o lucrare... tot atît de utilă cît și necesară. Utilă, căci trebuie ca oamenii care lucrează la progresarea științei sau la răspîndirea ei să se oprească din cînd în cînd și... să privească înapoi drumul ce ideile sau lucrările lor au făcut; pentru a cunoaște ideile care au produs efecte utile, cum și acelea care plutesc aicea în regia înaltă a teoriei. Necesară căci numai de această cunoșcință depinde programa sforțelor ce congresul trebuie să facă ei pentru a susține teoriile care au intrat în domeniul practicei... căci în fine pentru a împinge înainte pe acelea care au intrînd sau care omenirea e le pune la regia [illegible]".

Totodată, [illegible] — [illegible] — [illegible] de la Brad subliniază ideea colaborării internaționale, a [illegible] ideea [illegible] de la [illegible] contemporane și pentru care [illegible] de parte și de [illegible]. „Schimbul de idei este ceea ce unul din ce'e mai mari binefaceri ale reuniunilor și mai cu seamă aceste reuniuni ale congresului?..."

Și, în lumina acestei concepții evident înaintată, despre utilitatea congreselor internaționale, Ion Ionescu de la Brad a prezentat aspecte semnificative în dezvoltarea statisticii din România care încă în urmă cu un secol se angaja pe drumul progresului. El remarca faptul că în România se foloseau — desigur adecvat cerințelor noastre de dezvoltare — principiile fundamentale elaborate la congresele internaționale de statistică, aducînd în acest sens, ca exemplu, proiectul de lege privind organizarea serviciului statistic general al țării, proiect elaborat în linii generale în 1866 de membrii Comisiei Centrale de Statistică, din care făcea parte și Ion Ionescu de la Brad, ca președinte.

O parte pozitivă a raportului expus de către Ion Ionescu de la Brad la Congresul internațional de statistică de la Haga, o constituie faptul că au fost prezentate principalele lucrări de statistică, elaborate pînă atunci în România, aceasta constituind un mijloc de afirmare pe plan mondial a științei românești.

Au fost prezentate lucrările statistice ale lui Nicolae Șuțu (Notions statistiques sur la Moldavie), Cîteva observații asupra statisticii României (publicată în 1868), lucrările care cuprindeau rezultatele recensămîntului general din Moldova din 1859, tipărite prin grija lui Negruzzi și Gusti și anume: Statistica teritoriilor, statistica populației și Statistica agriculturii; colecția completă a Analelor de statistică, în care Dionisie Pop Marțian publicase rezultatele recensămîntului general din Muntenia; un caiet de statistică oficială apărut în 1869 care cuprindea mișcarea populației, producția agricolă, importurile și exporturile României în perioada respectivă; două monografii de județe, Dorohoi și Mehedinți, tipărite în 1866 respectiv 1868 de către Ion Ionescu de la Brad.

Consemnînd participarea României la Congresul internațional de statistică de la Haga, relevăm un moment marcant în istoria colaborării internaționale a științelor economice românești.

Continuînd tradițiile progresiste din patria noastră privind colaborarea internațională în domeniul științific, lărgind sfera acestor colaborări în lumina principiului participării active a țării noastre la diviziunea internațională a muncii, Partidul și statul nostru — subliniază tovarășul Nicolae Ceaușescu — la Congresul al X-lea — vor promova larg politica de cooperare și cooperare economică și tehnico-științifică cu țările socialiste și celelalte țări ale lumii, pornind de la considerentul că aceasta slujește nu numai progresului țării noastre, intereselor civilizației generale, ci și cauzei înțelegerii și colaborării între popoare, păcii și securității internaționale".

C. Niculicioiu

dreptul la replică

PRECIZĂRI NECESARE *)

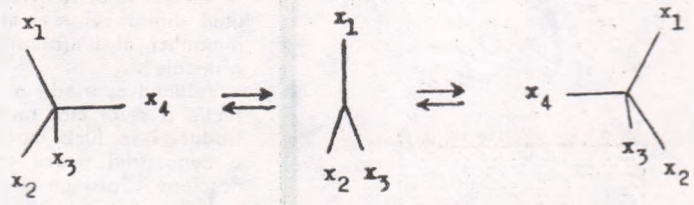
Contemporanul a publicat în al său nr. 45/1969, un „studiu" semnat de Călin Popovici. Prin acest „studiu", rod pîrguit al unei îndelungate meditații și elaborări (numai de la apariția articolului nostru din **Familia** a trecut un an), s-a urmărit înmormîntarea teoriei noastre cosmologice. Dar, ne vine greu ca tocmai noi să o spunem, teoria în discuție continuă a fi perfect sănătoasă și se străduiește să facă față invitațiilor de onoare primite din partea cercurilor de specialitate de peste hotare.

C. Popovici ține să sublinieze că teoria noastră cosmologică, precum și discuția ce s-a purtat pe marginea acestei teorii au apărut în „reviste literare" — nu e vorba de o simplă lunecare a condeiului, această subliniere revenind în „studiul" său de **cinci** ori. Dar **Familia** și **Cronica**, publicațiile de prestigiu și circulație la care se referă preopinentul nostru, nu sînt reviste literare, ci social-politic-culturale, care acordă un spațiu larg problemelor de știință.

C. Popovici ține să-și informeze cititorii că teoria noastră cosmologică a fost respinsă de „un for științific calificat". Preopinentul nostru se referă la **unul** dintre forurile științifice **din țară**, și cum de respingerea de către **acest** for a teoriei noastre d-sa nu este cu totul străin, „argumentul" folosit este și inelegant și ineficace. **(Consiliul Național al Cercetării Științifice**, for cel puțin tot atît de competent ca acela la care se referă C. Popovici, a recomandat călduros publicarea în țară a teoriei noastre). Dar preopinentul nostru ține să adauge: „Există... și peste hotare numeroase reviste științifice și societăți științifice care pot promova noile descoperiri fără a păgîni sau persecuta pe cineva". Pasajul se încheie cu nedumerirea — care în „studiul său revine ca un laitmotiv — provocată de faptul că s-a recurs la „revistele noastre literare". Dacă ar fi fost obișnuit să urmărească revistele de specialitate din străinătate, C. Popovici ar fi aflat, cu ușurință și la timp, că teoria noastră cosmologică a apărut în 1967, în publicația de largă circulație **Revue générale des Sciences** (vol. 75, pag. 249–253), iar în 1968 a fost prezentată Societății de Astronomie a Franței (în ședința din 21 februarie). Dar cel mai ciudat rămîne faptul că precizările mai sus menționate se găsesc în numerele 20 și 38 din 1969 ale revistei **„Cronica"**, iar d-sa ne-a asigurat că a luat cunoștință de respectivele pagini „literare".

Pentru a se putea sesiza cît mai ușor punctul de la care s-a pornit pe un drum complet greșit în cosmologie, dădeam în articolul din Cronica nr. 20/1969, un exemplu extrem de simplu, din care reieșea pînă la evidență că neaplicarea corectă a unei teoreme fundamentale, universal valabile, pe care o cunoaște orice student din primul an de matematici, poate duce la erori capitale, de genul... 2 or fi egal cu 3,14. Deși a luat cunoștință de argumentarea din articolul nostru, prof. univ. dr. doc. C. Popovici subscrie totuși cu seninătate la o eroare de calibrul: 2=3,14 !. Și pentru a arăta că nu e de loc vorba de o lacună cu totul izolată, vom mai da un singur exemplu. Cu ocazia lansării de către Uniunea Sovietică, cu ajutorul unei rachete purtătoare, a aparaturii ce a fotografiat pentru prima dată partea invizibilă a Lunii, prof. etc. C. Popovici, a acordat ziarului **Scînteia** un interviu în care preciza că pentru stația ce fusese lansată sînt posibile două — și numai două — traiectorii. Or, orice student din primul an de matematici vede imediat că problema are trei soluții. Și, simplă întîmplare, traiectoria urmată de stația sovietică a corespuns tocmai celei de a treia soluții, pe care specialistul nostru nu o întrevăzuse. Nu e cazul să se mai insiste asupra acestei **simple întîmplări**, redacția ziarului **Scînteia** făcînd la timp, ironia cuvenită.

După C. Popovici, afirmația noastră că materia se poate transforma în anti-materie ar fi cu totul gratuită. Interlocutorul nostru ocupă și importanta funcție de șef al secției de astrofizică a Observatorului astronomic al Academiei R.S.R., funcție ce presupune cunoașterea, în egală măsură, a astronomiei și a fizicii. Numai că, la viteze relative (apropiate de propagarea luminii în vid), transformarea particulelor elementare în anti-particulele corespunzătoare a fost de mult realizată; pentru această descoperire s-a și decernat premiul Nobel pentru fizică. Or, după cum se cunoaște, această înaltă distincție internațională nu se acordă pentru o lucrare de știință decît numai după ce aceasta a fost mai mult decît suficient verificată experimental. La cele cuprinse în articolul nostru din **Cronica** nr. 20/1969 nu mai adăugăm noi argumente din care să rezulte că 2 nu este și nu poate fi egal cu 3,14. Aceasta pentru că nu înțelegem să abuzăm de spațiul revistei și răbdarea cititorilor și pentru că studiile de bază ale lui C. Popovici sînt cele de matematici. Fizica, însă... Și cum articolul ce ne-a apărut în **Cronica** nr. 41/1969, articol în care mecanismul transformării reversibile particulă anti-particulă era descris clar și în amănunțime, d-sa nu l-a înțeles, ne vedem obligați să dăm și o schemă simplificată reprezentînd mecanismul acestei transformări (x_4 = ict):



În încheierea „studiului" său, pe o întreagă coloană, C. Popovici strînge într-un același buchet „farfuriile zburătoare", „omul zăpezilor", „monstrul de la Loch-Ness din Scoția", „ființele din siliciu sau numai din unde electromagnetice", teoria noastră cosmologică etc., etc., pentru ca, „sincer" revoltat, să ia atitudine hotărîtă față de „noile forme de misticism pseudoștiințific" (există și un misticism științific?). cum se face însă că atît de „principialul" nostru preopinent nu a luat o atitudine asemănătoare față de teoria net idealistă a lui Hoyle — nici atunci cînd acesteia i s-a făcut o largă propagandă la noi în țară în primul rînd și mai ales sprijinul eficace, cu generozitate acordat de revista **Contemporanul?** După cum se știe, teoria noastră cosmologică se bazează pe lucrările savanților chinezi Lee și Yang — toate amănuntele se găsesc în articolul ce ne-a apărut în **Cronica** nr. 41/1969. Ce este vulnerabil în lucrările acestor savanți — pentru a justifica atacul lui C. Popovici? Pentru remarcabilul lor aport li s-a decernat Premiul Nobel pentru fizică.

C. S. Dongorozi

**) Deși sîntem de părere că disputa între C. S. Dongorozi și preopinentul său s-a extins neobișnuit de mult, publicăm și acest articol, în virtutea dreptului la replică. Evident, cu speranța că PRECIZĂRILE de față vor contribui la stabilirea adevărului.*

CURIER

În aceste zile se desfășoară la Iași simpozionul național de pedagogie a învățămîntului superior, la care participă cadre didactice de la toate institutele de învățămînt superior din țară, precum și alți cercetători științifici de specialitate. Timp de 3 zile vor fi prezentate numai puțin de 140 de comunicări în următoarele secții: *pedagogie generală, didactică, universitară, metodică și probleme de educație*. Temele puse în dezbatere se referă la concepțiile despre universitatea modernă, metode de sociometrie în organizarea procesului de învățămînt universitar, formarea profesională a cadrelor didactice și condițiile concrete de desfășurare a activității de cercetare științifică în universitățile noastre.

Simpozionul a fost organizat de către Universitatea din Iași în colaborare cu Institutul de Științe Pedagogice din București, sub egida Ministerului Învățămîntului.

*

Expoziția cărții medicale franceze, deschisă sub auspiciile Asociației medicale balcanice în holul Bibliotecii sindicale a Institutului medico-farmaceutic din Iași, a fost primită cu un interes deosebit și de către publicul larg, dornic a cunoaște nivelul editorial atins de cea mai solicitată literatură științifică. Cadrele de specialitate au avut prilejul unui contact direct cu ultimele noutăți editoriale franceze.

PRIMELE SIGILII ALE UNIVERSITĂȚII DIN IAȘI

Universitatea din Iași, care și-a deschis oficial cursurile la 28 octombrie 1860, trebuia să cuprindă Facultățile de Drept, Filozofie, Medicină și Teologie. Cele mai numeroase și vii discuții între membrii Comisiei de redactare a „statutelor" Universității s-au dus cu privire la înființarea Facultății de Medicină, care nu funcționase mai înainte în cadrul Academiei Mihăilene. Pînă la un moment foarte apropiat de deschiderea oficială a cursurilor Universității, Ministerul Instrucțiunii Publice și membrii Consiliului Școlar erau atît de siguri că Facultatea se va înființa, încît i s-a comandat și sigiliul, o dată cu ale Facultăților de Drept, Filozofie și Teologie. Primul sigiliu al Facultății de Medicină — astăzi probabil pierdut, are în cîmp, ca emblemă, o cupă în jurul piciorului căreia este încolăcit un șarpe și un alt șarpe încolăcit în jurul unui baston așezat orizontal. Cîmpul sigiliului este înconjurat de un cerc de spice de grîu, după care urmează următoarea inscripție: Universitatea de Iassi. Facultatea de Medicină. 1860. *Dar Facultatea de medicină din Iași și-a deschis cursurile de-abia în 1879, deci după 19 ani.*

O problemă deosebită pune și primul sigiliu al Facultății de Filozofie a Universității din Iași, a cărui inscripție cuprinde următoarele: Universitatea de Iassi. Facultatea Filosofică. 1855. *Se știe însă că cea mai înaltă instituție de învățămînt superior din Iași nu s-a numit Universitate decît în anul 1860. Anul 1855 din inscripția sigiliului Facultății Filosofice nu poate semnifica decît data cînd s-a hotărît deschiderea cursurilor ei în cadrul Academiei Mihăilene. De altfel și pe steagul acestei Facultăți, ca și pe al celei de Drept este picictă data 6 octombrie 1855. Sigiliul Facultății de Drept are însă următoarea inscripție:* Universitatea de Iassi. Facultatea de Drept 1860. *Ne întrebăm de ce nu s-a pus și în această inscripție anul 1855, deoarece s-a hotărît ca și cursurile ei să înceapă în 1855, și chiar s-au deschis în semestrul al doilea al anului 1856?*

N. GRIGORAȘ

*

La Piatra Neamț are loc astăzi sărbătorirea Liceului „Petru Rareș", care a împlinit un veac de existență. Participă foști profesori, promoții de absolvenți și numeroși invitați din întreaga țară.

Manifestația e dominată de amintirea profesorului și scriitorului Calistrat Hogaș.

*

Primul concurs al revistelor școlare din liceele de cultură generală, organizat de Ministerul Învățămîntului în colaborare cu C.C. al U.T.C. și cu ziarul „Scînteia Tineretului", s-a încheiat.

Dintre revistele tipărite, premiul I a fost obținut de către liceele nr. 1 — Oradea, „Mihai Viteazu" — Turda și nr. 21 — București; premiul II, nr. 39 — București, nr. 1 — Brașov și I. L. Caragiale" — București; premiul III, nr. 10 — Cluj, Pedagogic — Arad, „George Coșbuc" — București și Darabani — Botoșani.

La categoria reviste șapirografiate, premiul I a fost atribuit liceelor Tg. Frumos — Iași și „Gh. Sincai" — Cluj; premiul II liceelor „George Coșbuc" — Năsăud și „Ștefan cel Mare" — Suceava; premiul III liceelor nr. 24 — București și „Emil Racoviță" — Cluj.

*

Preluînd metoda medicilor japonezi Akira Kasamatzu și Tomio Hirai de înregistrare pe electro-encefalograme a activității cerebrale în stare de extaz mistic (experiențe efectuate la universitatea nipoană cu preoți budiști), o echipă franco-italiană condusă de dr. Henri Gastaut și dr. Carlo Tassinari a sondat în creierul consumatorilor de halocigene. Dar în timp ce cazurile prezentate în Europa de cei doi medici japonezi au stîrnit uimire prin perfecta stare de somn hipnotic (apar undele alfa și theta) a subiecților aflați tot timpul cu ochii deschiși dar scufundați în somn profund, cercetările efectuate asupra celor drogați au stabilit stări agitate de desincronizare funcțională și tulburări organice.

Rezultatul respinge deci justificarea adepților mescalinei și altor droguri numite psihedelice că se dedau unei nevinovate stări de filozofare contemplativă, similară extazului mistic.

cronica

săptămînal politic, social, cultural

Colegiul de redacție:

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

Prezentare grafică
VALER MITRU

schiţe din LITERATURA UNIVERSALĂ

MONEDA

de MANUEL SCORZA (Peru)

Spre sfîrşitul unei după-amiezi umede, pe cînd îşi termina plimbarea, judecătorul, scufundat în cea mai adîncă din reveriile sale cosmice, pierdu o monedă de un sol.

In momentul cînd urca a treia treaptă a scărilor de ciment ce uneau parcul pustiu cu pavajul denivelat al pieţei o monedă de bronz îi căzu din buzunar şi se rostogoli zăngănind pînă pe ultima treaptă. Don Heron de los Rios, alcadele, care pîndea de o jumătate de ceas în aşteptarea ocaziei de a-l saluta, răcni pe un ton respectuos: „Don Paco, aţi pierdut o monedă!" Dar personajul interpelat nici nu-şi întoarse măcar capul. Alarmat, alcadele se apropie, urmat de doi precupeţi şi de o întreagă liotă de copii. In aurul amurgului moneda sclipea ademenitor. Alcadele o examina cu un aer sever şi atent apoi ridică un index ameninţător: „Nimeni să n-o atingă!" Vestea se răspîndi asemeni unui nor de praf. In toate casele din Yanahuanca se ştiu din acel moment că Dr. don Francisco Madrid y Salazar, judecătorul de pace al departamentului, pierduse o monedă de un sol. Pe inserate primii guracască ai satului se grăbiră s-o contemple: „E moneda doctorului!" murmurau emoţionaţi. In primele ceasuri ale dimineţii, precupeţii o devorară din priviri: „E moneda doctorului!" repetau ei impresionaţi. Cît despre copii, sever admonestaţi de către directorul şcolii — îi adunase pe toţi în curte: „Nu cumva să facă vreunul imprudenţa, le spusese, temniţa îl paşte pe taică-su!" — o admirară cu toţii la ora prînzului: moneda se lăfăia pe aceeaşi treaptă de ciment de culoarea eucaliptului ars de soare. Un strengar de vreo opt ani o atinse cu o crenguţă: a fost singura bravadă pe care şi-a permis-o întregul departament.

Nimeni n-o mai atinse în următoarele douăsprezece luni.

O dată calmată fierberea din primele săptămîni, comuna şi împrejurimile se obişnuiră cu această prezenţă fabuloasă. Piesa de bronz deveni o atracţie: oamenii luaseră obiceiul să vină s-o vadă cînd ieşeau la plimbare. Douăzeci şi şapte de zile trecură şi într-o seară, pe la zece, din cîrciuma lui Senor Maldonado se revărsă în stradă un grup de beţivani. Sub efectul unui rachiu prost sfetnic, o adevărată poşirică, Encarnacion Lopez pusese un pariu monstruos. Impleticindu-se, beţivii ajunseră în piaţă. Encarnacion îndreptă fascicolul luminos al lanternei spre monedă, o luă, o vîrî în buzunar şi se îndepărtă sub clarul de lună. A doua zi, cînd aburii alcoolului se risipiseră, ghici după buzele livide ale soţiei enormitatea acţiunii sale. Alb ca ceara luminării de 50 centime aprinse de soţie în faţa unui Crist decupat dintr-un ziar, se îndreptă cu un pas şovăielnic spre piaţă şi nu-şi regăsi culoarea naturală decît la vederea monezii umede de rouă.

Iarna cu cortegiul său de ploi, primăvara, toamna strălucitoare şi din nou anotimpul chiciurii trecură peste piesa de bronz. Un întreg departament dedat pe scară mare jafului făcu astfel dovada unei onestităţi care-i desmintea părerile.

Faima monezii de bronz ajunsese pînă-n cătunele cele mai îndepărtate, la treizeci de leghe în jur.

Temători ca nu cumva vreo imprudenţă să atragă blestemul mai rele decît deochiul, jandarmii colindară satele, intrară pe la locuitori, avertizînd oamenii că în piaţa Armelor din Yanahuanca ruginea o monedă destinată să pună la încercare probitatea cetăţenilor. Nu se ştie niciodată, unul din aceşti sărăntoci ar fi putut să vină la oraş după chibrituri şi să nimerească peste comoară! Sărbătoarea sfintei Roza, aniversarea bătăliei de la Ayacucho, cei patruzeci de sfinţi, Crăciunul, masa din noaptea de Crăciun, Pruncii nevinovaţi, Anul nou, Magii, Marţea grasă, Miercurea cenuşie, săptămîna patimilor şi, pentru a reîncepe ciclul, aniversarea independenţei naţionale toate acestea trecură ca norii peste piesa de bronz. Nimeni n-o atinse. Rarele grupuri de turişti în trecere erau avertizaţi de ghizi. Abia descinşi în piaţă şi puştimea le umplea urechile cu avertismente: „Atenţie, doamnelor şi domnilor! Atenţie la moneda doctorului!"

Străinii schiţau un zîmbet batjocoritor dar privirile încruntate ale precupeţilor nu păreau să ştie de glumă. Ca întotdeauna a existat totuşi şi un şmecher. Un comis-voiajor care se fălea că reprezintă un angrosist din Huancayo (în treacăt fie spus, n-a primit nici o comandă la Yanahuanca) întrebă cu un uşor suris: „Cum o mai duce moneda voastră?" Consagracion Mejorda îl puse la punct: „Te sfătuiesc să-ţi ţii gura dacă nu eşti de pe-aici". „Sînt de unde-mi place!", se obrăznici fanfaronul nostru şi înaintă cîţiva paşi. Consagracion — nume predestinat — îi bară drumul şi, din înaltul celor doi metri ai săi: „Încearcă atunci să te duci s-o vezi!", îi spuse el cu o voce tunătoare. Terchea-berchea păli. Consagracion, care în fond era blînd ca o oaie, bătu în retragere puţin ruşinat. La colţul străzii dădu nos în nas cu alcadele care-l felicită: „Bravo, bătrîne, eşti pe calea cea bună..." In aceeaşi seară în toate casele se ştia că bravul Consagracion (de fapt un vagabond fără nici un căpătîi, vrednic de unica ispravă de a da duşcă un litru întreg de vin) era salvatorul comunităţii. Norocul îi surîse la un colţ de stradă. A doua zi precupeţii din piaţa armelor, mîndri că un flăcău de-al lor închisese pliscul unui filfizon din Hancayo, îl angajară salahor în hale. După faptă şi răsplată!

In ajunul sărbătorii Sfînta Roza, patroana poliţiei, specialistă în mistere, cam pe la aceeaşi oră, ca şi cu un an înainte cînd o pierduse, ochii de nevăstuică ai doctorului Madrid descoperiră moneda. Cînd judecătorul se opri în faţa treptei arhicelebre, un murmur trecu ca un frison prin prăvălii. Amuzat judecătorul se aplecă şi ridică moneda. In aceeaşi seară la club el anunţă: „Am găsit azi o monedă în piaţă".

Intreg departamentul răsuflă uşurat.

trad. M. Ungureanu

PANSAMENTUL

(urmare din pag. 9)

— „M-am consultat cu specialiştii", spuse. „Toţi sînt de părere că pansamentul n-a putut aluneca..."

— „Dacă n-a putut, n-a putut, lua-l-ar dracu' de pansament", am răcnit. „Ce vreţi acum de la mine?"

— „Vreau să clarificăm problema asta", spuse el supărat, „pentru mine i-o problemă cheie. Am o muncă de răspundere şi a înţelege bancurile i-o datorie pentru mine."

Am trîntit receptorul.

Mi-a mai telefonat cîteva zile pînă cînd, în cele din urmă, m-a vizitat acasă. M am supărat şi l-am înjurat, dar nu s-a lăsat. Mă privea cu ochi mari, albaştri, şi-mi zise:

— „Înţelegeţi, este un lucru indispensabil... Merg foarte des în străinătate.... trebuie să am simţul umorului..."

M-am hotărît să scriu o povestire despre el, o povestire despre un om care nu avea simţul umorului şi care voia să prindă poantele cu ajutorul tablei înmulţirii. Povestirea am prezentat-o redactorului rubricii umoristice a unei reviste. Acesta rîse copios.

— „Credeţi că există astfel de oameni în realitate?"

— „Există, l-am văzut cu ochii mei."

— „Atunci o publicăm", spuse redactorul. Mă prinse de umăr şi-mi şopti la ureche: „Acum, că sîntem numai între noi, spuneţi-mi, ce-l durea pe pacientul acela?"

— „Capul", i am răspuns abia perceptibil.

— „Şi-atunci, de ce era pansat la picior?"

trad. N. Nicoară

CADRAN

prezenţe româneşti

OLANDA

In editura „A. J. G. Strengholt N.V." din Amsterdam a apărut zilele acestea un cuprinzător ghid „Roemenie", în redactarea lui Hans Ebeling. Asemănător ca structură este şi ghidul despre România prezent zilele acestea în vitrinele librăriilor olandeze, tipărit la J. Rijkhovek din Haga.

Insumînd mai mult de 700 pagini, cele două lucrări, de o ireproşabilă ţinută grafică, îşi propun să-i conducă pe cititorii olandezi prin cele mai pitoreşti locuri din ţara noastră, făcîndu-le cunoştinţă cu istoria, cultura, obiceiurile etc. poporului român.

ARGENTINA

„Juarez Editor S.A." din Buenos Aires a publicat recent, în traducerea lui Manuel Serrano Pérez, lucrarea acad. Athanase Joja „La Logica Dialectica y las Cioncias".

Cunoscutul filozof Carlos Astrada semnează o consistentă prefaţă în care îl prezintă pe autor în termeni dintre cei mai elogioşi.

Amintim că aceasta este cea de a doua traducere a lucrării lui Athanase Joja pe pămîntul latino-american. Prima dată această lucrare a văzut lumina tiparului în limba portugheză în Brazilia, la Editóra Fulgor Limitatda din Sao Paolo, în 1965. Versiunea portugheză era datorată lui Edoardo Sucupira Filho.

BRAZILIA

„Francezii l-au avut pe Musset, englezii pe Byron, germanii pe Heine, spaniolii pe Cervantes, portughezii pe Camoes, ruşii pe Puşkin, americanii pe Poe, brazilienii pe Castro Alves iar românii pe Eminescu". Cu aceste cuvinte îşi începe Nelson Vainer prefaţa la volumul „Eminescu", apărut la editura „A Cruz" din Rio de Janeiro.

Lucrarea la care ne referim este un ecou la comemorarea a 80 de ani de la moartea „marelui poet al lor (al românilor — n.n.) Mihai Eminescu, unul dintre cei mai mari romantici ai literaturii universale".

Volumul cuprinde o selecţie a celor mai reuşite traduceri în limbi străine a cunoscutei poezii eminesciene „Sara pe deal". In cele ce urmează vom enumera versiunile în care a fost tradusă poezia, în paranteză fiind trecute numele tălmăcitorilor: engleză (P. Grimm), franceză (D. I. Suchianu), italiană (Umberto Cianciclo), spaniolă (Maria Tereza León şi Rafael Alberti), maghiară (Jékeley Zoltan), germană (Konrad Richter), portugheză şi idiş (Nelson Vainer).

După cum ne asigură Nelson Vainer, lucrarea va fi difuzată în toate ţările în care se vorbeşte una din limbile în care a fost tradusă capodopera eminesciană.

COMENTARIU

TENDINŢE NOI ÎN POLITICA ECONOMICĂ

In timp ce Statele Unite sînt cuprinse de un impresionant şi general sentiment anti-războinic, alături de ele, America Latină cunoaşte revirimentul sentimentului demnităţii naţionale şi îşi intensifică lupta pentru o economie independentă.

Lovitura de stat din Bolivia n-a surprins multă lume: era cea de-a 105-a în ultimii 144 de ani. In schimb, măsurile adoptate rapid de noile oficialităţi ale ţării au atras brusc atenţia asupra ei, stîrnind nelinişti sau alimentînd temeri mai vechi ale celor care nu pot concepe că lumea poate evolua prin depăşirea tiparelor vechi. După exproprierea bunurilor companiei americane International Petroleum (I.P.C.) de către guvernul peruvian şi după ce autorităţile chiliene au anunţat că vor prelua începînd cu 1 ianuarie 1970, controlul asupra minelor de cupru exploatate de Societatea „Anaconda", Bolivia devine cea de a treia ţară latino-americană care naţionalizează bunurile unei companii străine, pînă atunci adînc implantată în economia ei. E vorba, după cum se ştie, de o filială a societăţii nord-americane „Bolivian Gulf Oil Comp.", care exploata bogăţiile petrolifere ale ţării.

Motivul naţionalizării e pretutindeni acelaşi: diferă numai cifrele care indică superioritatea profiturilor realizate de compania respectivă în detrimentul statului în care operează. Fireşte că asemenea măsuri au adus în discuţie şi alte aspecte. La sud de Rio Grande au loc dezbateri agitate în legătură cu îndatorarea insuportabilă a întregii Americi Latine, în prim plan aflîndu-se problema ajutorului american pentru străinătate şi investiţiile străine.

In raportul lui Rockefeller, care a vizitat în diferite etape America de Sud, raport prezentat preşedintelui Nixon, au apărut unele părţi privind aşa-numitele credite de ajutor „condiţionate". Anul trecut, latino-americanii au fost obligaţi să cheltuiască în S.U.A. 92 la sută din cele 336 de milioane de dolari acordate în cadrul ajutorului economic. Potrivit unor declaraţii, preşedintele Nixon ar intenţiona să renunţe definitiv la condiţia ca alocaţiile din cadrul ajutorului să fie cheltuite în Statele Unite. Pe baza altor informaţii, pînă acum s-a dispus doar ca dolarii acordaţi ca ajutor să poată fi folosiţi şi la cumpărături efectuate în America Latină. Deoarece însă America de Sud are nevoie în cea mai mare parte de produse industriale, care pot fi executate doar în statele dezvoltate, o modificare a clauzei în această formă ar avea o valoare redusă.

Problema cea mai urgentă, modalitatea de a achita datoriile externe ale ţărilor latino-americane — amortizările şi dobînzile — este pînă acum complet nerezolvată. Brazilia trebuie să achite anul acesta 501 de milioane de dolari, deci o sumă care o depăşeşte pe aceea oferită de S.U.A. întregii Americi Latine.

O sursă demnă de încredere ca „First National City Bank of New York" a constatat că între 1965 şi 1968 America Latină a primit 1.100.000.000 dolari capital nord-american, dar că, în acelaşi timp, 5.400.000.000 dolari au fost transferaţi din America Latină în S.U.A., rezultînd un sold negativ de 4.300.000.000 dolari. Comisia economică a O.N.U. pentru America Latină — C.E.P.A.L. — a comunicat, nu de mult, că între 1965 şi 1967 companiile americane au cîştigat anual în America Latină peste 1.000.000.000 dolari. După scăderea investiţiilor propriu-zise, veniturile nete ale companiilor nord-americane transferate din America Latină s-au ridicat la 693 de milioane de dolari în 1965, la 775 de milioane în 1966 şi la 831 de milioane în 1967.

In faţa unei asemenea situaţii, ţările Americii Latine cer din partea Washington-ului o nouă politică economică care să ţină seama, în primul rînd, de interesele acestora şi de necesităţile lor reale. Ele doresc noi relaţii bazate pe egalitate în domeniile comerţului, investiţiilor, finanţării, transportului şi al dezvoltării sociale şi tehnologice.

Traducerea în viaţă a acestor deziderate, arăta publicaţia „U. S. News Word Report" din New-York, nu poate aştepta pînă „mîine" O criză profundă este pe punctul de a izbucni. După cum a înfăţişat lucrurile ministrul de externe chilian Gabriel Valdes, resentimentele crescînde faţă de politica S.U.A. pot „să provoace în orice moment acţiuni ireparabile" la sud de Rio Grande.

In termeni generali, consensul latino-american reclamă acţiunea într-o serie de probleme majore cum sînt:

a) în domeniul comerţului. America Latină doreşte ca produsele sale manufacturate şi semimanufacturate să pătrundă pe piaţa S.U.A. la o anumită rată a tarifului preferenţial. Fără aceste tarife noi, argumentează latino-americanii, mărfurile lor, produse la un preţ atît de ridicat, nu pot fi competitive cu produsele din ţările industrializate. Cotele şi alte restricţii netarifare, impuse asupra produselor latino-americane, trebuie să fie suprimate.

b) In domeniul finanţării şi investiţiilor. Ajutorul acordat de S.U.A. trebuie să fie necondiţionat", dobînzile asupra împrumuturilor să fie mai mici, iar termenele pentru achitarea datoriilor externe să fie mai lungi. Plăţile acestor datorii înghit cea mai mare parte din venituri.

In problema investiţiilor, latino americanii doresc să aibă un cuvînt de spus în legătură cu mărimea profiturilor pe care companiile americane le obţin în ţările lor şi le transferă în S.U.A. In ultimă instanţă, ei vor o mai mare participare la fondurile de finanţare din partea companiilor străine.

Soluţii există deci. Depinde însă de S.U.A. dacă doreşte, fie să deschidă un capitol nou în istoria relaţiilor interamericane fie să facă corecturile reclamate de realitatea Americii Latine. Căci aşa cum a declarat preşedintele Columbiei, Carlos Lleros Restrepo, „Nici o naţiune nu va accepta la nesfîrşit dominaţia străină în poziţiile cheie ale economiei sale"

Radu Simionescu

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

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