

# cronica

SĂPTĂMÎNAL POLITIC-SOCIAL-CULTURAL • ANUL V • Nr. 23 (226) • SIMBĂTĂ 6 VI 1970 • 12 PAGINI 1 LEU



NICOLAE MATYUS :

.Cerbi\*

## ZILE ȘI NOPTI, ORE ȘI CLIPE...

Orașe sub apă... sate sub apă... imense deșerturi de apă înaintind pustiitoare peste mari întinderi, purtând cu ele poduri, acoperișuri, trupuri omenești... Ape trecind de pragul ușilor, de tocul ferestrelor, de streșina acoperișurilor, așezări întregi scufundându-se văzind cu ochii și lăsând în urmă picături de oameni pe creste, pe case, pe insule răzlețe de pământ care se micșorau continuu, devorate de furia nesățioasă, bestială, a apelor.

Sînt tablouri greu de imaginat de cei care nu le-au văzut, pentru că ele țin nu de rațiunea umană, ci de coșmar, fiind fără sens și, după cum spun bunicii, bizuindu-se pe spusele bunicilor, bunicilor lor, fără precedent în istoria poporului nostru. Pentru că nimeni nu numai că nu a mai văzut, dar nici nu și-a imaginat vreodată milioane de tone de apă revărsindu-se besmetice peste malurile râurilor și fluviilor și trecind, prin ucigătoare pară a unor imense, reci și umede incendii, locuințe, așezări, uzine, pămînturi, mii și mii de hectare, zeci de mii de hectare ce purtau în ele semințe care nu vor mai rodi.

Vom pune, firește, alte semințe. Vom construi, firește, alte case. Uzinele își vor relua munca în ritmul lor solemn și spornic. Vor fi astfel șterse, prin efortul uriaș al unui întreg popor, urmele nefaste ale acestor inegalabile și tragice calamități. Dar amintirea lor va rămîne în memoria generațiilor, în care s-a grefat adînc și dureros în acele zile și nopți ale nesomnului, zburcîmului, supraomeneștilor încordări eroice — și, în cele din urmă, ale biruinței.

Pentru că, dincolo de prăbușirea unora dintre zidurile durate pentru a înfrunta timpul și a consolida tihna și bunăstarea oamenilor — ziduri pe care am și început să le ridicăm la loc, cu tot cu metereze, și mai trainice, și mai frumoase! — apare azi, cu limpezimea unei vibrante, tonifiante revelații, monumentalitatea de neclintit a acelei spirituale ziduri pe care o constituie unitatea unui neam. Unitate împlinită în luptă, în bucurii, dar și în înfruntarea unor asemenea vremuri de restriște. Cu un calm și o impresionantă disciplină, cu exemplară voință și abnegație, oamenii au venit în sprijinul semenilor lor, gestul purtînd nu numai pecetea tragediei, dar și amplitudinea apoteotică afirmării a umanismului militant. Umanism pilduitor demontsrat de șirul lung al faptelor din aceste nesfîrșit de lungi și grele zile și nopți, ore și clipe.

Ștîma cu care țările lumii înconjoară patria noastră s-a însoțit, în aceste dramatice zile, de un sentiment de compasiune pentru cumplitele momente prin care trece poporul nostru, solidaritatea umană concretizîndu-se în telegrame trimise din toate colțurile globului pămîntesc, în daruri — bani, medicamente, corturi etc. — oferite de numeroase țări, personalități, societăți de cruce roșie, diverse asociații.

Expresie a unei angajate participări la destinul patriei, numeroase declarații — apărute în presă, difuzate la radio sau televiziune — semnate de oameni de știință, scriitori, artiști, personalități ale vieții politice, culturale, sociale, au

CRONICA

(Continuare în pag. a 2-a)

## TOT CE-AM VĂZUT

Incremenită-n globul ocular  
această înclăștare de destine :

pămînt umflat și dincolo de griu  
adevărata neștiință a firii,  
nemernicia nesfîrșitei ploii  
se zvîrcolea în spasme plutitoare  
și nici un braț spre zorii altei zile.

Retine prefăcute-n împietrire  
veneau spre indoliatale căderi :

Iacome ape răsucite-n trupuri,  
noi respirînd printr-un plămîn de groază  
miasmele acelei vijelii,  
dar dincolo de marginea durerii  
un foc lăuntric neîncetat suia  
spre gloria stăvilarelor din noi.

Am fost de față, am văzut cîmpia  
împotrîvindu-se și am văzut  
luminile cum se smulgeau orbirii.

Din miezul încercatului pămînt  
depunem mărturie și inscripție.

Tot ce-am văzut trecu apoi în cronici.

MIHAIL SABIN

## MOMENT EDITORIAL IBRĂILEANU

Noua editură ieșeană „Junimea” și-a început activitatea tipărint, printre alte lucrări, *Spiritul critic în cultura românească*, operă fundamentală a lui G. Ibrăileanu. Ediția, prima după aproape cincizeci de ani de la ultima apariție a cărții, beneficiază de îngrijirea exemplară a lui Const. Ciopraga, autor, în același timp, al unui amplu și comprehensiv studiu introductiv, precum și al notelor și al tabelului cronologic. Studiul introductiv pune în lumină aspectele valabile și cele lovite de caducitate ale operei, lărgind, totodată, perspectiva judecării ei, prin invocarea acelor scrieri ale criticului de la *Viața românească*, în care temele sînt reluate într-o optică similară sau modificată.

*Spiritul critic în cultura românească* polarizează principalele direcții ale scrisului lui Ibrăileanu de pînă la 1920. Oricîte puncte amenda-

bile și-ar dezvălui această operă astăzi, ea rămîne o mărturie a puternicei vocații pentru idei generale, specifică autorului, a însușirilor sale analitice și speculative a fortei cu care știa să reconstruiască o întreagă epocă de cultură, cu frămîntările și contradicțiile ei. Prin aspectul conflictual al dezbaterii, prin risipa spectaculoasă a argumentației, prin abilitatea punerii în scenă a faptelor, lucrarea se constituie într-o adevărată dramă a spiritului public din secolul al XIX-lea, înverșunat în lupta pentru adevăr. Cum unghiul discuției e inspirat de principii materialismului istoric și dialectic, viitoarea istorie marxistă a culturii românești va găsi în aceste pagini sugestii fecunde.

Ibrăileanu își propune aici studiarea factorilor care au prezidat la formarea culturii românești moderne. Criticul ia drept material demonstra-

tiv opera scriitorilor din epoca 1840—1880 — văzută prin prisma confruntării permanente dintre spiritul novator, reprezentat de influențele culturale apusene, și spiritul critic, care presupune asimilarea lor atentă, potrivit cu nevoile reale ale spațiului cultural românesc. În această confruntare, care a dus, de multe ori, la exagerări dăunătoare prin supra-licitarea tendințelor novatoare, Moldova are meritul ponderațiunii, ale echilibrului, adică al *alegerii* acelor elemente de influență menite „să valorifice energia și talentul românesc”. Cauzele acestui primat moldovenesc, în ceea ce privește procesul de regenerare spirituală, se află, după Ibrăileanu, în tradiția culturală a Moldovei, mai puternică decît aceea a Munteniei, în absența unei clase mijlocii, revoluționare, moldovene (constatare infirmată, ulte-

rior, de documente) și în temperamentul inhibitiv, înclinat spre contemplație al moldovenilor, în opoziție cu temperamentul expansiv, orientat spre viața practică al muntenilor. Deosebiri ale acestea, care-și au, în parte, o anume justificare, apar prea îngroșate pe parcursul demonstrației criticului, care nu se poate sustrage tentației unei pledoarii *pro domo*: mișcarea de la *Viața românească* era, în momentul definitivării *Spiritului critic...*, în etapa ei incipientă, și Ibrăileanu simțea nevoia să-i acorde o aură de prestigiu — cucerită, cu timpul, firește altfel decît prin cultivarea criteriilor regionaliste.

Odată fixate aceste premise ale studiului, se trece la prezentarea evoluției spiritului critic, la a cărui constituire și dezvoltare Moldova a adus,

I. SIRBU

(Continuare în pag. a 7-a)







## discuții

## UMANISMUL ȘTIINȚEI

Dezvoltarea fără precedent a științei contemporane a adus cu sine profunde transformări în viața materială și spirituală a omului. Intre știința modernă, cu succesele ei extraordinare, și omul de astăzi, care este atit cauza cit și efectul tuturor mutațiilor săvârșite de știință în conținutul întregii vieți, s-au stabilit legături deosebit de complexe, unele — cele ce concurează la schimbarea calitativă a existenței — solidare cu sensul omului, altele — cele care pot fi folosite în sens distinctiv — avind

un caracter contradictoriu în raport de însăși esența umană. Meditând asupra legăturilor existente între om și știința contemporană, analizând totalitatea acestor legături în viziunea filozofiei marxiste, apar întrebări asupra cărora reflexia filozofului și omului de știință este chemată să analizeze, să discute, să contureze piste în abordarea problemelor și să concretizeze rezultate. Care este accepția afirmației că știința este o forță nemijlocită de producție? Ce factori i-au conferit

această calitate esențială? În ce măsură, avind o asemenea calitate, științei îi este caracteristic umanismul? Este suficiență știința așa cum se prezintă ea azi, sau trebuie să vorbim și de știința de a folosi știința? În ce sens, vizată în raport de artă și de filozofie, științei îi este immanent umanismul? Aceste câteva întrebări, și încă multe altele, în esență, converg de fapt în miezul unei singure întrebări sintetizatoare: **ÎN CE RELATIE CU ȘTIINȚA CONTEMPORANĂ SE AFLĂ OMUL ȘI CE PERSPECTIVĂ ÎI DESCHIDE**

**ACEASTĂ RELATIE OMULUI ÎNTELES CA AFIRMARE ȘI CONFIRMARE VALORICĂ.**

O confruntare a ideilor în acest sens apare necesară și fertilă. Revista noastră inițiază o asemenea confruntare menită să pună față în față opiniile oamenilor de știință din întreaga țară care lucrează în domeniile științei și filozofiei. La discuția din acest număr participă: acad. Iuliu Nițulescu, acad. Mendel Haimovici, prof. dr. Petre Botezatu și conf. dr. Ion Grigoraș.

## Acad. IULIU NIȚULESCU



Tot mai des întâlnim în ultimul timp afirmația că dezvoltarea actuală a științei și a tehnicii tinde să se opună ansamblului de preocupări și de valori emoționale pe care le cuprindem de obicei în noțiunea, nu tocmai clar definită, de Umanism. Această părere mi se pare însă lipsită de temel. Progresele științei și ale tehnicii, care au ușurat în chip așa de impresionant viața oamenilor și care au sporit orele de răgaz ale muncitorilor, ar trebui să contribuie, prin aceasta, la crearea unei atmosfere tot mai prielnice preocupărilor pentru cultură și artă. Dacă progresul științei aduce anularea vechilor interpretări mitice ale lumii, aceasta nu înseamnă că el aduce și o secare a însăși cerințelor ideale ale sufletului omenesc care nu încetează să doarească și să se bucure de frumos, să aspire la înțelepciune, la dreptate la dragoste de oameni, la toate calitățile ce constituiesc esența Umanismului. Dezvăluind în locul vechilor himere și esuri o imagine cît mai reală a lumii, știința trebuie să modeleze o omenie mai fericită, să creeze o cultură mai temeinică, tocmai pentru că se întemeiază pe adevăr.

De aceea, neplăcerile inerente dezvoltării oarecum neordonate ale tehnicii mecanizate actuale trebuie considerate numai ca un rău trecător, care nu poate fi remediat prin întoarcerea la modul de viață trecut. Erau oare vremurile așa patriarhale ale comunei primitive, ale muncilor grele „cu sudoarea frunții”, ale molimelor ucigătoare, mai prielnice umanității și umanismului? Putem spune că vechile mituri aveau în adevăr o putere moralizatoare mai mare decît știința modernă? Că scepticismul, disperarea, egoismul sînt caractere proprii epocii actuale? E adevărat că în etapa de astăzi a dezvoltării omenirii întîmpinăm încă multe suferințe și grave primejdii. Multe din ele ne devin evidente grație cercetărilor științei și cu siguranță că tot știința le va găsi remediul. Aș compara aceste rele actuale cu ceea ce numim „boala de creștere” a adolescenților. Și una și alta sînt caracterizate prin dezechilibre de dezvoltare materială și prin dezechilibre sufletești. Știința e copilul minții omenesti. Ca și un copil, ea aduce și bucurii și satisfacții, dar și multe griji și osteneli, mereu altele în toate etapele creșterii. Cu toată exuberanța dezvoltării sale, știința e departe de a ajunge la maturitatea deplină care liberează pe oameni de griji și de responsabilități. Criza de azi, așa de evidentă în comportarea unor tineri din țările capitaliste cele mai civilizate, pare a se manifesta și în unele aspecte ale dezvoltării științei contemporane, care iau un caracter antiuman și se pun în slujba distrugerii și a nedreptății.

Știința a fost totdeauna un factor de producție esențial și fiecare progres al ei a însemnat un spor al randamentului muncii omenesti. Prelucrarea metalelor, arta țesutului, mai recent descoperirea puterii aburului, a electricității, plugul de fier, războiul de țesut mecanic, praful de pușcă, avionul etc. au reprezentat momente de progres ale științei și de schimbări radicale în producția umană. Dacă acest progres a devenit astăzi mai impresionant, aceasta se datorește mulțimii și vitezei tot mai mari cu care se succed descoperirile științei moderne și pe care producția le poate folosi din plin. Aș crede însă că afirmația de care e vorba poate căpăta un înțeles actual mai particular. În zilele noastre producția nu se mai mulțumește să folosească descoperirile pe care le fac oamenii de știință în cercetările pe care le urmăresc în laboratoarele lor, ci ea însăși folosește tot mai mult metoda științifică, își dezvoltă propriile laboratoare și își multiplică necontenit forțele creatoare. Am putea spune că în etapa actuală dezvoltarea cantitativă a cuceririlor științei tinde să se transforme într-un salt calitativ care implică dirijarea științifică a întregii vieți omenesti, a producției cît și a conviețuirii sociale. Modul nostru de trai, conținutul gândirii noastre se dezvoltă azi sub imperiul metodelor și roadelor științei. Întreaga noastră civilizație e pătrunsă adînc de raționalismul științific.

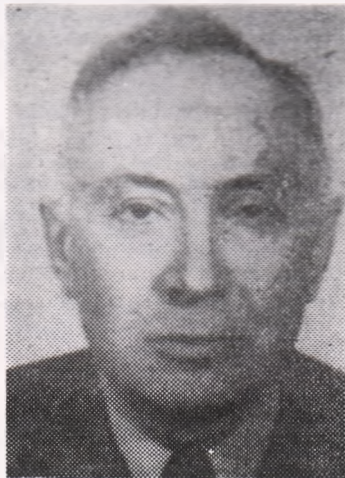
Am comparat mai înainte evoluția științei cu aceea a creșterii unui copil. Tot mai evidentă devine azi nevoia unei conduceri înțelepte a acestei evoluții. Am putea continua această comparație, identificînd Știința, adică știința de a organiza dezvoltarea științei, cu o sarcină de educație și a o numi deci **pedagogia creațiilor științifice**. Dar aceasta, ca și oricare altă disciplină pedagogică sau etică, presupune grave responsabilități și cere multă înțelepciune. Iată problema pe care o avem astăzi de rezolvat și care implică viitorul omenirii.

Viitorul atîrnă în mare măsură de înțelepciunea educatorilor, de idealurile pe care vor ști să le însușească copiii ca

și slujitorilor științei, și care nu pot fi altele decît cele ale Umanismului. Știința binefăcătoare nu se poate dezvolta în lipsa unor idealuri și nici un Umanism rodnic nu poate fi conceput fără temelul științei.

Știința nu se poate lipsi de Umanism. Știința rodnică cere neapărat și Conștiință.

## Acad. MENDEL HAIMOVICI



*Idealul de om educat științific vine din timpul renașterii: un om care cunoaște tot, controlează riguros informațiile, face deducții raționale riguroase.*

Știința modernă a început atunci cînd, într-o primă fază, s-au introdus ca obligatorii observația directă (în locul autorității unui maestru), deducția rațională riguroasă, verificarea riguroasă a concluziilor prin alte observații și prin experiențele și obligativitatea de a înlătura orice ipoteză pe care faptele nu o confirmă, iar apoi într-o fază următoare, s-au pus drept principii că elementele utilizate de tehnică trebuie studiate prin metodele precizate mai sus și dezvoltate pe baza rezultatelor deduse prin aceste metode. Astăzi toate acestea par pentru noi banalități, dar cînd Galileu invită pe filosofi să observe petele solare sau sateliții lui Jupiter, aceștia refuzau: „nu e nevoie, de vreme ce nu se vorbește despre ele în cartea magistrului”.

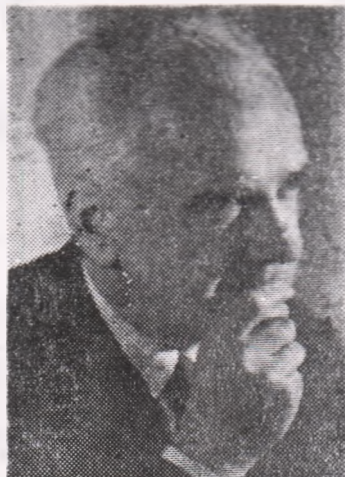
Cercetarea științifică prezintă două faze distincte. Prima urmărește doar cunoașterea „desinteresată” a fenomenelor și a legilor lor, sau, altfel zis, explicația faptelor. A doua urmărește utilizarea cunoștințelor pentru îmbunătățirea și înfrumusețarea vieții.

Din nefericire, nu fiecare poate cunoaște tot. Nu fiecare poate să facă o călătorie în lună, sau în fundul oceanului, nu fiecare poate privi prin marile telescoape sau prin microscopul. Și chiar dacă ar privi o dată, n-ar putea vedea mare lucru, pentru că ar trebui înții să-și „formeze ochiul”.

Educația științifică trebuie să-i dea omului discernămintul pentru ce trebuie să creadă, ce poate să creadă, ce nu trebuie să creadă din noianul de informații pe care se primește. La acest ideal nu s-a ajuns. Omul primitiv se conducea după un șel manevrat de vrăjitori sau de un mare preot, care știa (și știința lui era secretă) cînd trebuia să iasă la vînat sau la pescuit, cînd trebuia să înceapă munca cîmpului. Mutatis mutandis mulți sînt azi în fața specialiștilor cam în aceeași situație.

Școala de cultură generală a ajuns la 12 ani. Dar nu este suficient, înții pentru că omul nu se educă numai în școală, în al doilea rînd pentru că școala de cultură generală are rolul de a pregăti pe viitorul cetățean pentru profesiunea lui și trebuie să se ocupe în mare parte de chestiuni tehnice, în al treilea rînd pentru că această școală este încă nouă, nu s-a rodat, nu și-a găsit încă pe deplin drumul potrivit.

## Prof. dr. PETRE BOTEZATU



Discutîndu-se despre umanismul artei sau al științei sau al filozofiei, credem că se pornește de la o confuzie. Se presupune, anume, că umanismul ar fi însăși natura obiectului, că ar exista preocupări care, prin esența lor, generează umanismul, pe cînd altora li se refuză această capacitate. O asemenea perspectivă înșelătoare constituie desigur o reminiscență a concepției renaștentiste, care identifica umanismul cu revenirea la valorile literare ale antichității, cu studiul „umanităților”. Conform acestei delimitări — care persistă încă — cine cultivă literele este

eo ipso un umanist, pe cînd cercetătorul devotat științelor exacte se vede exclus din această citadelă.

Ni se pare că este timpul să înfrîngem această prejudecată și să privim lucrurile în complexitatea lor reală. Fi-rește, nu vom nega că anumite preocupări antrenează prin însăși natura lor, mai mult decît altele, meditații în jurul valorilor umane și propensiunea de a le realiza. Contemplanrea artistică este desigur mai aproape de sufletul omului decît demonstrația geometrică. Totuși, mai important decît natura actului, mi se pare **spiritul** în care se săvîrșeste. Omul poate pune pecetea omenescului pe toate faptele sale, oricît ar fi acestea de abstracte, sau, dimpotrivă poate să o refuze oricărei acțiuni. Dacă este un om complet, ca Leonardo da Vinci, toate creațiile sale, fie artistice, fie științifice, vor străluci de omenie. Iar de este un arhivar de mărunțșuri culturale, va rămîne un monstru, un mecanism sterp, orice ar săvîrși.

După sufletul pe care-l sădîm în lucruri, ființele pot deveni numere, dar și numerele pot deveni ființe. Oare nu vedem în jurul nostru încercări literare și artistice a căror deviză pare să fie tocmai înstrăinarea de om, izgonirea umanului? La cealaltă extremă ne impresionează marile teorii științifice — teoria relativității, mecanica cuantică, teoria structurilor, teoria sistemelor — care ne smulg admirația prin armonia și măreția construcției. Știința conține în substanța sa, pentru cine știe să-l imprime și să-l vadă, un elogiul al omului.

Omul devine uman, precizează Sartre, nu întorcîndu-se în el însuși, ci liberîndu-se prin realizări. Adăugăm că o poate face egal de bine prin orice fel de realizări: artă sau știință, filozofie sau faptă. Cu o condiție: să risipească sufletul, să se dăruiească. Numai atunci se naște o vibrație interioară și aceasta este contagioasă.

Omul ca făuritor, dacă se dezvoltă ca atare, constituie puntea de legătură dintre variatele sale intruchipări. Astfel umanul face unitatea omului. Atunci pricepem că „poezia este o prelungire a geometriei”, așa cum simțea Ion Barbu. Dispar compartimentele și omul apare în magnificența purtătorului de umanism.

## Conf. dr. ION GRIGORAȘ



Omul și știința se află într-o relație organică, în care știința constituie afirmarea omului, adică realizarea capacității sale de cunoaștere. Firește, această capacitate, potențială în orice om, se caracterizează în mod condițional și diferențial. De aici rezultă că știința reprezintă o anumită treaptă în realizarea omului, o etapă superioară a afirmării sale, prin care ajunge să-și apropie sîși universul, să-și îmbogățească lumea sa interioară și, totodată, să se raporteze la lumea exterioară ca om. O asemenea raportare, evident, este rațională și practică.

Prin urmare, umanismul științei trebuie înțeles într-un dublu sens: știința să servească umanității prin înlesnirea succesului ființei umane în raportul practic al acesteia cu lumea înconjurătoare (în acest sens fiind inumană ignoranța sau menținerea oamenilor și popoarelor în ignoranță); știința să-și concretizeze, prin slujitorii ei, adevărurile valorilor ca mijloace în perspectiva realizării omului ca scop, în esență, aceste valori fiind concentrate în ideea de bine, de împlinire, de frumos, de dreptate și fericitate. Se impune, așadar, o permanență a relației necesare dintre adevăr, bine, dreptate și frumos la care, încă din antichitate, o dată cu impunerea problemelor omului, au gândit marile personalități ale culturii. Știința înseamnă deci realizare a omului și ea poate deveni inumană doar atunci cînd folosirea adevărurilor sale deservește non-valori, adică atunci cînd ajunge să contrazică binele, dreptatea și fericitatea umanității.

Știința contemporană, care este foarte strîns legată de tehnică, are implicații directe în sfera producției. Relația științei cu producția este foarte complexă, știința însăși fiind o forță nemijlocită de producție. În ce accepție trebuie înțeles acest fapt și ce sens îi circumscrie omului? Faptul, desigur, se delințește prin aceea că știința întărește forța de muncă a omului, iar adevărurile sale devin valori productive. Avînd în vedere că producția modernă este de neconceput fără știință și că omul este acela care valorifică datele științei în producție (și nu numai în producție), rezultă că știința circumscrie omului sensul responsabilității față de ceea ce el trebuie să facă și să devină în planul cunoașterii. Cert este că în însăși dimensiunea științei de forță nemijlocită de producție — în înțelesul precizat —, consistă, de altfel, și dimensiunea esenței sale în ordinea umanismului. Realizarea acestui fapt, în esență este determinat de un complex de factori: nevoile actuale ale existenței umane, care se satisfac prin produse extrem de variate și diverse prelucrate, pot fi realizate numai prin valorificarea intensă a datelor științei; tehnica și tehnologia complexă cu ajutorul căreia se obțin aceste produse cît și folosirea produselor respective este de neconceput fără știință, astfel încît relația dintre știință, instrumentele și procesele producției contemporane este condiționată de revoluția tehnico-științifică; polivalența personalității umane, a factorului uman, omul imbinînd armonios în personalitatea sa pregătirea științifică cu valorile culturii fructificate în activitatea și în relația cu semenii săi. Așadar, în conținutul relației dintre acești factori, care trebuie să finalizeze în sensul afirmării omului se dimensionează și esența umanismului.

Filozofia marxistă a respins și respinge concepțiile care autonomizează știința în sensul că aceasta și-ar limita valoarea la simpla utilitate tehnică și productivă a adevărurilor ei, neagă teoriile care ignoră consecințele sociale ale științei și responsabilitățile morale ale omului de știință, precum și teoriile care rup adevărul de valoare și știința de etică, politică etc. Marxismul conștientizează în relațiile ei complexe cu practica, în dimensiunile ei sociale, în rolul ei progresist și deci în relațiile ei concordante dintre adevăr și valoare. Filozofia marxistă, în esență este o concepție militantă pentru umanismul profund al științei.



## PUBLIC, REPERTORIU, ACTORI

Puțini din cei care consumă condei critic își dau seama că sînt, în definitiv, delegații publicului. Imputernicirea este, firește, tacită. Ea încetează la un moment dat, deși cronicarul continuă să scrie și are impresia că mai este citit. Lucrurile se petrec fără acte, fără ștampile. Dar cu semnătură.

Avem impresia că micile noastre combinații sau marile noastre mișcări trec neobservate. Publicul însă, nu iartă. La un moment dat întoarce pagina cînd ne întilnește semnătura, și e foarte greu, dacă nu imposibil, să-l recuștigăm.

Imi îngădui să scriu aceste lucruri pe temeiul experienței personale și a bunului simț. Obiecțiile noastre nu se referă exclusiv la unii confrăți, care își imaginează că sarcina de a da seama despre fenomenul teatral se reduce, fie la dreptul de a lăuda pe prieteni, fie la satisfacția de a injura pe dușmani.

Un critic, înainte de orice, înțelege și explică. El nu este exponentul unei categorii, purtătorul de cuvînt al unor interese. El are obligații față de propria lui conștiință, și față de adevăr. Știu prea bine că sînt unii care fac abstracție de asemenea valori, însă ei nu vor cîștiga niciodată încrederea cititorului. Ei nu vor influența soarta piesei și a spectacolului...

De multe ori, amatorul de teatru citește opinii care îi violentează convingerile. Aceste opinii îl pot indigna sau îl pot cliinti. Totul depinde de autoritatea aceluia care scrie. În publicistică sînt unii care izbutesc să-și facă un nume, alții care beneficiază de oarecare notorietate. Cîțiva, foarte puțini, parvin să-și agonisească o semnătură. Această semnătură se cîștigă, de obicei, cu timpul, și este rezultatul multor renunțări, multor verificări și... multor erori.

Notațiile noastre — destul de banale de altfel — au iz-

vorit din scrisoarea unui cititor. A unui cititor care nici mai mult nici mai puțin, ne face răspunzători de „asentiment tacit la transformarea teatrului finisat în teatru de experiență”. Îi mulțumim acestui lector impetuos pentru exagerata, deși implicată încredere pe care o are în eficiența scrisurii noastre dar amica veritas, ne obligă să nu-i refuzăm principial dreptatea.

„Aș vrea să vin la teatru, să văd și eu o piesă de Shakespeare, de Goethe, de Molière, de Ibsen, de Pirandello — dar o piesă pe care spectacolul să nu o trădeze” — ne scrie candidul nostru cititor. — Sînt prea tînăr ca să fi avut „prilejul să asist la spectacole cu Hamlet, cu Faust, cu Avarul, cu Brand sau cu Șase personaje”. Dar cînd, întimplător, văd pe afiș o capodoperă, cumpăr biletul cu teamă: să fie din nou o parodie nemărturisită, să fie iar o evadare în grotesc — adică o experiență?”

„De ce numai la teatru să fim obligați să plătim ucenicile, cînd în toate celelalte meserii nimeni n-ar îndrăzni să ne servească haine experimentale, pantofi groțosti sau mincare trăznită?”

„Nu e destul că statul asigură plata lefurilor și a materialelor? Trebuie să plătească și „experiențele”, toate experiențele? De la un timp, laboratorul s-a generalizat.

Nu există teatru de provincie, oricît de nepropos, care să nu-și fi creat un „studio experimental”. Etc., etc.”

Vă cruț de lectura pasagiilor finale. Nu vă vine greu să le imaginați.

Concluzia? Avem ultimul public din Europa care continuă, în ciuda sportului, a cinematografului, a muzicii ușoare, să iubească teatrul.

Dar noi ne dăm osîneala să-l descurajăm. O facem uneori din inconștiență, alții

din supraestetism rău înțeles, și cîteodată din incultură...

Care ar fi soluțiile? Ele mi se par simple, dar anevoie de urmat. Întîi să reducem numărul „laboratoarelor”, și să deschidem publicului doar experiențele care ar purta girul unei competențe verificate. Este inutil să încercăm la Birlad, la Reșița sau la Petroșani granițele unei arte care de la Sofocle și pînă la Brecht nu s-a modificat substanțial. În al doilea rînd, să nu strîmbăm din nas la unele așa zise concesiile de repertoriu. Un teatru, oricare ar fi el, trebuie să-și păstreze contactul cu publicul, ba chiar să-și sporească, pe cît posibil fără concesiile grave, audiența în mase. Generațiile noi, furate de alte spectacole mai puțin pretențioase, trebuie cîștigate și reținute de arta scenei. Acest lucru se poate obține cu spectacole gen Heidelberg de altă dată” sau „O femeie cu bani”, ca să nu cităm decît două exemple care ne-au venit întimplător în memorie. Sistemul de a degrada pe clasici pentru a-i face accesibili, este în schimb inestetic și anticultural; creăm astfel în sufletul spectatorului receptiv, false imagini despre marii scriitori români și străini. Una este să jucăm cinstit „Dama cu camelii” sau „Curierul din Lyon” pentru a pătrunde în noi zone de public, altminteri inaccesibile, și alta să falsificăm pe Shakespeare, pe Beaumarchais sau pe Caragiale reducîndu-i la nivelul celor mai simpliste înțelegeri.

În al treilea rînd, teatrul ar trebui scos de sub tirania unor agramatisme regizorale. Să fim bine înțeleși: Există o serie de regizori care își cunosc meseria și care urmăresc, cu modestia adevăraților intelectuali, să servească marile texte în mari spectacole. Dar există și alții care, beneficiind de complicități variate, creează

periculoase confuzii în lumea creatorilor și a fortiori în public. N-am auzit pînă astăzi ca Uniunea Scriitorilor, de pildă, să intervină în apărarea unor texte clasice românești sau străine, deși în ultimii cinci ani prilejuri au fost destule. Fiindcă unul din paradoxurile momentului nostru cultural este desigur spectacolul oferit de scriitorii care asistă pasiv (dacă nu își dau concursul lor expres) — la subordonarea Cuvîntului față de Mișcare. Înțelegem perfect punctul de vedere al regizorului dotat cu mai multă îndărătnicie decît cultură, care păstrează spectacolarului cu orice pret, „par-tea leului”. Dar acceptăm mai greu pasivitatea autorului sau a delegatului său firesc, neîncrederea celui care scrie în funcțiunea scrisurii!

În al patrulea, dar nu în ultimul rînd, ar trebui să ne străduim cu toții în vederea reconsiderării actorului. Nu pentru a-l transforma în director, în scriitor sau în regizor, ci pentru a-i reda încredere în arta pe care o practică, pentru a-i reda mîndria de a fi mesager de lumină și de nobleță. Publicul are nevoie de idoli, chiar cînd detestă vedetele.

Pentru generațiile noastre, teatrul a fost Sofocle, Shakespeare, Molière, Ibsen, Caragiale, — dar a fost și Nottara, Mămoara Voiculescu, Aristide Demetriad, Ion Brezeanu, Tony Bulandra. Vina marilor actori români nu a secat. Să-i căutăm pe scenele Capitalei și ale provinciilor. Să nu ne mire și să nu ne descurajeze faptul că îi vom descoperi adesea încadrați în false ierarhii...

Și iată cum, dorința noastră de a sări în apărarea publicului sfîrșește cu apărarea actorului.

Legătura ni s-a părut firească.

N. CARANDINO

## CONCERTE

Cel de-al doilea concert simfonic pregătit de orchestra Liceului de muzică din Iași a dovedit din nou temeinica pregătire tehnică și interpretativă a elevilor, instrumentiști și mai ales competența pedagogică și muzicală a dirijorului-profesor N. Vulpăreanu.

Sînt demne de relevant referitor, la acest concert (care a cuprins: Achim Stoica Trei jocuri din Ardeal, Händel — Concerto grosso nr. 12, Mozart — Simfonia concertantă, partea I și Schubert — Simfonia V-a) disciplina prezentării scenice, acuratețea stilistică, frazarea logică, inteligent urmărită, alegerea judicioasă a tempo-ului în afara oricărei concesi, fapt care, e sigur, a cerut un serios efort de depășire a multor dificultăți.

Deosebit de reușită a fost execuția Simfoniei de Schubert, plină de vervă tinerească, robust conturată și mai ales a Concertului de Händel care s-a remarcat prin consistența sonoră și noblețea gravă a coloritului instrumental ca și prin acel legato păsător pe care îl poartă în celălalt într-o tensiune unică ce nu slăbește decît în capătul de trază, legato susținut în special de corzi, prin sunete generoase, pulpoase, strălucitoare, în care se folosește mult arcuș, într-o mișcare amplă a brațului, degajată fizic-muscular dar încordată psihic. La acestea trebuie adăugate detaliile grijulie a execuției grupului concertino și sobrietatea expresivă a interpretării în general.

Roadele activității didactico-artistice desfășurate în cadrul liceului muzical ieșean s-au

vădit și cu prilejul prezentării ca soliști, acompaniați fiind de orchestra lilarmonică, dirijată de Ion Baciu, a elevilor Rodica Epelbaum — pian (Concertul nr. 2 de Saint-Saens) Mihai Dumnică — oboi (Concert de Haydn partea I) și Petru Grigoraș — clarinet (Concert de Mozart — partea I), talentați, bine pregătiți și cu perspective de iru-moasă evoluție în viitor.

★

Personalitate muzicală de prim rang, dirijorul italian Carlo Zecchi a realizat la pupitrul orchestrei simfonice ieșene un concert ce poate fi considerat ca unul dintre evenimentele artistice ale stagiunii.

Deosebit, a fost, în primul rînd, programul alcătuit numai din lucrări de Haydn și Mozart, în general din cele mai puțin cunoscute. Există în muzica acestor compozitori niște rezerve de energie vitală, concretizată sonor, o luminozitate a percepției senzuale, o plinătate a trăirii interioare, care fac din ea o veritabilă sursă de regenerare sufletească, de tonificare nervoasă.

Muzician și om întreg, în același timp, îndrăgostit de frumos, modelînd valurile sonore cu căldură și adîncă înțelegere, Carlo Zecchi a dat efectiv viață muzicii celor doi clasici vienezi (reprezențați în program astfel: Haydn, cu Simfonia nr. 16 în Re major „Miracolul” și Concertul pentru violoncel și orchestră, iar Mozart, cu Divertimentul nr. 11 în Re major K. V. 251 și

Șase dansuri germane K.V. 509) cu gestica sa de o rară sugestivitate plastică, artistul italian determină o iparicipare directă și a publicului și a instrumentiștilor care captivați au reușit să dea parcă tot ce aveau mai bun. (Merită a li subliniată, în această ordine de idei, printre multele meritorii contribuții solistice, cea a oboistului Constantin Scurtu, instrumentist deosebit de valoros și nu întotdeauna indevajunos de stimulat.

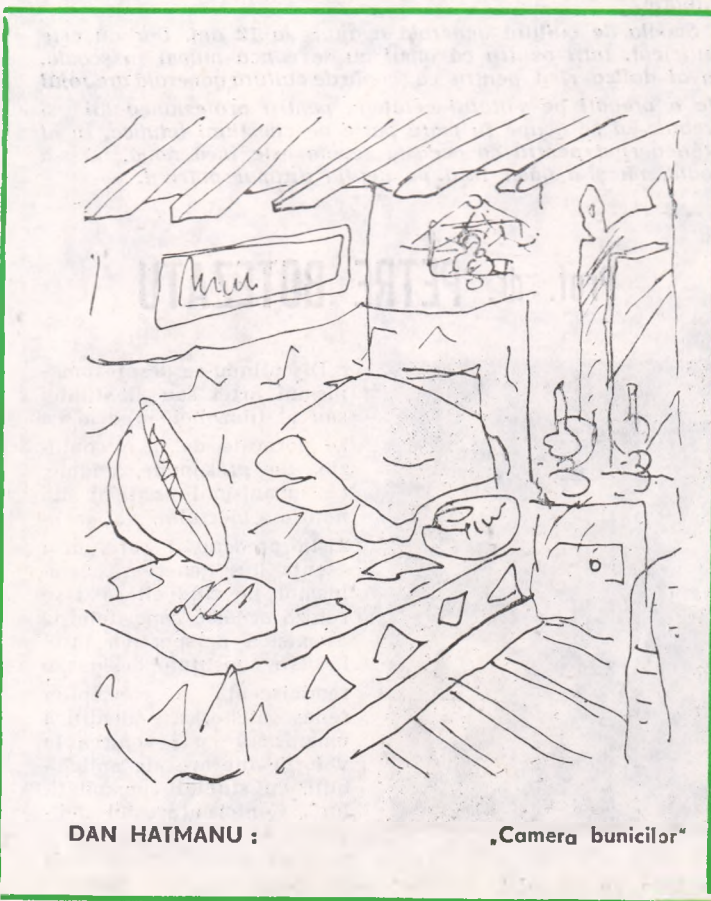
Muzica te înglobează astfel și pe tine, ca ascultător, transformîndu-te dintr-un spectator mai mult sau mai puțin

activ. Într-un participant entuziasmat pînă la uitarea de sine. A fost, explozie de forță și lumină, o bucurie de a cînta, de a vibra la unison, de a te ridica pe cele mai înalte culmi ale trăirii artistice.

Prezența violoncelistului Radu Aldulescu, ca solist în programul concertului, s-a constituit ca un corolar al acestei manifestări muzicale.

Vechi colaboratori, cei doi mari artiști se alină într-o intimă comuniune spirituală, care ajunge pînă în straturile cele mai profunde.

LILIANA GHERMAN



DAN HATMANU :

„Camera bunicilor”

## SPECTACOL DE DIVERTISMENT?

Ar putea fi considerată comedia Bărbați fără nevastă (titlul original: Un cuplu ciudat) pe care o reprezintă Teatrul „Nottara” piesă de divertisment? Dar, mai întîi, ce este piesa sau spectacolul de divertisment? Nu-i vorba de o specie aprate, pentru că ideea de divertisment, la diverse niveluri, este implicată de orice operă artistică. Evident, un divertisment îi constituie și comedia molierescă și spectacolul de operă, o lucrare de Bernard Shaw ca și un spectacol de revistă sau unul sportiv.

În acest din urmă caz s-ar putea, însă vorbi mai degrabă de o destindere, descărcare, sau — cu un termen care se bucură de vogă deconectare. Să nu confundăm, însă deconectarea cu divertismentul ale cărui trepte pot atinge, de la caz la caz, veritabile zone ale artei. Nu aici se p'asează, însă, comedia la care ne referim și care a cunoscut acum cîțiva ani un relativ succes la un teatru de pe Broadway. Doi bărbați, separați pentru evidente nepotriviri „de caracter”, de nevestele lor, ajung să ducă un soi de menaj împreună. Fiecare își manifestă, însă, în alt chip bucuriile vieții de interior: Oscar este un „bon viveur”, mai degajat, mai neglijent, caută mici satisfacții cu prietenii comuni, în casă, uneori în afară „căminului”. Felix, în schimb are toate ticurile unei soții cicălitoare și pedante. După o serie de peripeții, „menajul” acesta neliresc trebuie să se deslăcă. Insistența asupra preocupărilor prea feminine ale lui Felix duce uneori la echivoc, și pe drept cuvînt te întrebă ce vrea să ne comunice autorul recte Neil Simon? Întrebarea nu este nici pe departe rezultantă unui automatism analitic specific criticii cu prejudecăți reiteritoare la temă, subiect, idee etc. ci expresia unei simple curiozități. Pentru că situațiile sînt atît de mărunte și de sărace — și piesa se bizuie mai mult pe situații, poantele relevă plicticoase banalități, fără nici o deschidere de spirit, înclt eforturile chinuitoare ale actorilor de a reține atenția publicului apar, la un moment dat, penibile. În special, eforturile lui Ștefan Radof de a justifica pasiunile domestice strict femeiești ale lui Felix, apar cu atît mai chinuitoare, greoaie, și cît rolului îi lipsește alt suport logic și actorul apasă asupra unor trăsături care definesc cel mult, imbecilitatea personajului. Regia lui George Ratael, cu toată intenția unei unități de ton și finută, nu a reușit să salveze spectacolul din platitudinea. La fel nici decorul (remarcabil), cu un huda mirific de zgîrie-nori, semnat de Traian Nișescu, nu a putut aduce un plus de greutate. Anda Carolop și Ioana Manolescu (pe care am auzit-o din păcate cînd era handicapată de glas) au realizat două apariții în adevăr... deconectante. În rest, mai cităm contribuția lui Ion Siminiei și a lui Dorin Moga.

Discuțiile interpretelor oferă însă pilda acelei afectări a degajării, obișnuite mai ales în spectacolele care vor să reflecte, fie cît de sumar, realității și preocupări americane.

În concluzie — dacă mai este nevoie de așa ceva — o reprezentație plată și greoaie, lipsită de verva, strălucirea, vivacitatea unui bun spectacol de divertisment. Vina este a textului, în primul rînd, dar și a teatrului care l-a selecționat. Dacă, iată de numărul poate exagerat de mare al spectacolelor grave, cu texte mai mult sau mai puțin pretențioase, se simte acum nevoia unei dozări mai judicioase în repertoriile teatrelor, prin introducerea unor spectacole care să atragă și să înveselească, — nu cred că spiritul de selecție, spiritul critic poate fi trimis în concediu. Mai ales că divertismentul nu exclude ci, dimpotrivă, presupune inteligența, rafinamentul, savoarea comică, în legătură cu situații sau personaje care să aibă măcar o brumă de contingență cu noi, cei de aici. Iată de ce, putem prefera... Gaițele sau... un Baranga.

N. BARBU

## EMIGRANTUL DIN BRISBANE

de GEORGES SCHEHADÉ

Trama piesei e simplă și s-ar putea rezuma în cîteva cuvinte. S-ar putea rezuma, dacă poezia însăși s-ar lăsa rezumată sau relatată, dacă unicitatea ei n-ar exclude orice parafrază, orice intenție de echivalare. Căci piesa lui Schehadé, — autor de excepție al unui „teatru poetic” sau „teatru-poezie”, în a cărui putere de revitalizare crede cu pasiune — nu este poetică doar în sensul lirismului, al încărcăturii emoționale sau al filonului poetic pe care-l descoperim destul de frecvent animînd piesa de teatru. Piesa este ea însăși poezie, în structura sa intimă, în trama de care vorbeam, în construcția, dispunerea și opoziția personajelor, în alternanța planurilor reale cu cele imaginare, în pitorescul permanent, dublat de un dramatism dens.

Alături de Corina Constantinescu și Ion Cosma, Sandu Sticlaru și Maria Potra, de Olga Tudorache Tatiana Iekel și Vasile Nițulescu, spectacolul ne propune o distribuție numeroasă, dar omogenă, din care ar trebui să mai menționăm pe Florin Vasiliu, pe Dumitru Furdui sau pe Jean Lorin Florescu, atît rolurile de întindere cît și cele mici, sau numai aparițiile episodice fiind servite cu o certă profesionalitate, cu o evidentă pasiune și credință, care fac cu atît mai puțin concludentă, de fapt inexplicabilă, apariția unei tinere interprete — balerine în rolul „fetei”. Ar fi trebuit să începem însă nu prin a menționa, ci prin a omagia creația maestrului Neamțu Ottonel, în bătrînul Benefico, fostul portar al hotelurilor din Neapole; umorul și verva de joc, știința gadației insinuante, precizie și exactitatea tonurilor, minuțiozitatea șlefuirii fiecărui detaliu din fragmentele în care apare împreună cu Ion Ciprian, interpretul lui Ciccio.

Reprezentînd împlinirea unei dorințe mai vechi, dar și o continuitate a preocupărilor pentru poezia textului dramatic, pentru poezia expresiei spectaculare, spectacolul regizorului Valeriu Moisescu, reușește să nu diminueze esența textului, să nu trădeze originalitatea facturii sale, căci piesa — după cum declară într-un interviu autorul ei — „risca să pară foarte realistă, prizonieră a mediului pitoresc și exotic”. Dacă nu s-a întimplat așa, meritul principal cred că revine decorurilor lui Liviu Ciulei, care resping platitudinea transcripției naturaliste în favoarea unei sugestii metaforice dintre cele mai generoase. Ariditatea peisajului și chiar, poezia aspră a oamenilor și locurilor, duritatea și dramatismul înfruntărilor, interferența planurilor reale cu lumea de vis și poezia miracolului, toate se regăsesc în simplitatea acestor schelete de calcar aflate sub zodia posibilului. În afara acelei inconsecvențe de distribuție, i se mai pot reproșa spectacolului destule lungimi — de pildă, scena visului — care riscă să creeze o discontinuitate în dialogul cu publicul spectator.

Finalul, în interpretarea lui Florin Vasiliu și Jean Lorin Florescu, condensează în replicile birjarului — prin al cărui capriciu, sau al sorții, emigrantul ajunsese într-un alt sat — bogăția unor sensuri și semnificații care redimensionează întreg universul piesei, cu o stranie gravitate.

VICTOR PARHON



## CE FEL DE MUZICĂ ASCULTĂM?

Nu este o noutate afirmația că, astăzi, cultura muzicală a înregistrat o mare deschidere și diversificare, determinând totodată un sensibil progres al gustului muzical, chiar o ascuțire a sensibilității față de muzică, implicit, a posibilităților de a discerne valoarea unei lucrări muzicale, indiferent de gen și stil. Am ajuns la acest stadiu pentru că dispunem de mijloace tehnice pe care iubitorul de artă de acum un secol nici nu și le putea imagina. Prin intermediul discului, al benzii de magnetofon, al radio-ului și al televiziunii, ascultăm în prezent, conștienți sau nu, într-o singură zi, mai multă muzică și mai variată decât ascultau străbunicii sau bunicii noștri într-un an. (Să ne considerăm, oare, mai fericiți...?)

Uimiți și fermecați de progresul spectaculos al mijloacelor tehnice în înregistrare și transmitere, uităm însă, uneori, că orice act de perfecționare poartă în sine, datorită abuzului, și atributele unor efecte negative. Acestea, cel puțin în domeniul culturii muzicale, își fac simțită prezența printr-o uniformizare stilistică și o unilateralizare a gustului. Constatăm, de fapt, o situație contradictorie: pe de o parte, mijloacele tehnice au determinat, printr-o largă acțiune de difuzare, o creștere la nivel de masă a culturii muzicale și totodată, o mai ușoară familiarizare a ascultătorilor cu lucrări aparținând unor genuri și epoci diferite pe de altă parte însă, datorită unor cauze — de cele mai multe ori subiective — radio-ul și mai ales televiziunea au contribuit și continuă să contribuie intens la popularizarea unui anumit repertoriu și a unor stiluri muzicale anumite (muzica populară și „ușoară” de o factură care poate fi uneori discutabilă). Și atunci, poate, mai mult decât gustul muzical, nevoia apărării de această avalanșă sonoră sub presunea căreia omul se află zilnic, determină în masa auditorilor un proces de polarizare spre un gen sau altul, spre o etapă a culturii muzicale sau chiar spre opera unui număr restrâns de compozitori, orice creație ce nu se încadrează în genul și stilul familiar fiind etichetată drept inaccesibil și neinteresantă.

Am simplificat în mod intenționat dinamica gustului muzical. În realitate, chiar și atunci când, didactic, împărțim auditorii în iubitori ai muzicii populare și „ușoare” și ai muzicii pe care prin opoziție o numim „grea”, avem de-a face cu grupuri umane care, la nivelul practicii muzicale de un anumit tip, realizează — individual — un proces de filtrare, de

alegere și valorificare, preferințe deosebite, alegându-se a fi de o mare diversitate. Alegem însă întotdeauna valorile? Și, în sensul acestei întrebări, monogamia în materie de gust, cultivarea unilaterală și excesivă chiar a muzicii „distractive” sau a muzicii culte, nu reprezintă un pericol pentru dezvoltarea spirituală armonioasă a omului?

Preferința pentru un gen muzical sau altul este explicabilă și, într-un anumit fel, firească. Mulți, foarte mulți, aleg cu un entuziasm ce atinge uneori irenezia repertoriul muzicii „ușoare”. De ce? Pentru că este muzica unei reacții emoționale imediate, pentru că nu pune probleme de înțelegere și poate, în primul rând, pentru că exprimă direct și de multe ori turburător setea de lirism sau vigoarea omului ciocotind de energie și dragoste de viață. Evident, ne referim la lucrările de valoare ale genului și nu la nenumăratele (din păcate) producții de duzină, obsedate de ritm și combinații vocal-instrumentale care tind să emancipeze zgomotul, sau la așa-zisele piese lirice pe texte de o „sublimă” valoare literară parodiate pe drept cuvânt de poetul Marin Sorescu. Semnificativ ni se pare faptul că alegerea este determinată, în cazul acestui gen muzical, de cele mai multe ori sub influența calității programelor oferite zilnic de radio și televiziune. Dar aceasta este o altă problemă.

Pentru alții, preferințele se îndreaptă către marea muzică a trecutului, interesul fiind circumscris uneori doar la creația unui compozitor (Mozart, Chopin) sau a unei epoci (clasicismul vienez, romantismul). Atitudinea este determinată de o educație realizată prin frecvența a acestei muzici și răspunde, probabil, nevoii de echilibru și de transparență în sfera unor stări emoționale-afectuale inobolabile în timp și purtătoare a eternului uman. Nu trebuie să uităm, scria G. Opreșcu, „...că literaturile sînt de două categorii diferite: cele care îndeamnă la meditație, și cele care oferă oarecum o distracție, fără să atingă, bineînțeles, nivelul celorlalte”. Dincolo de satisfacția unor emoții primare sau de consumul unui surplus energetic pe care îl presupune — de cele mai multe ori — muzica „distractivă”, omul uman tinde către o viață spirituală elevată, implicată în contactul cu opera marilor creativi. În multe cazuri, gustul pentru meditație și vis în compania și sub influența binefăcătoare a „oamenilor iluș-

tri”, a celor care „au fost mari prin sufletele lor” — cum scria R. Rolland, trebuie provocat și îndrumat. Dacă epoca noastră a determinat „completa emancipare a tuturor simțurilor și însușirilor omenesci” (Marx), avem datoria să stimulăm încrederea oamenilor în forța lor creatoare, în puterea lor de înțelegere, să stimulăm curajul de a medita despre și în raport cu marile valori ale muzicii. Și aceasta, este o altă problemă. Ea se pune însă cu aceeași acuitate și în privința dezvoltării gustului pentru muzica zilelor noastre.

Curiozitatea, setea de creație, nevoia autodepășirii și a unei tot mai intime comunicări cu lumea privity în ansamblul ei, a determinat o perfecționare și o înnoire fără precedent a mijloacelor de exprimare muzicală. Preocupăți tot mai mult de ordine și logică, de construirea rațională a viitorului, înconștienți de structuri noi, îmbogățite arhitectural și plastic, simțim nevoia unei muzici care să se încadreze firesc în peisajul material, social și spiritual contemporan. Lumea muzicii a devenit, astfel, o lume a culorilor instrumentale, a construcțiilor sonore de o rigurozitate și abstractizare ce încalcă domeniul matematicii și arhitecturii. Definindu-și noi-le trăsături, muzica epocii noastre și-a impus valorile și își lărgeste an de an sfera de influență. Vrem sau nu să recunoaștem, această nouă artă muzicală contradictorie și derutantă, poartă cu ea semne reprezentative ale culturii secolului nostru. Ea propune noi modalități de meditație asupra condiției umane, exprimând nevoia de cunoaștere și elanul creator al omului de astăzi. A o ignora înseamnă, ca și în cazul limitării la sfera muzicii distractive, a demonstra unilateralitate.

Alegerea în favoarea unui gen muzical, sau a culturii muzicale dintr-o anumită epocă, este problema virstei spirituale a fiecărui om în parte. Evoluția socială prezintă ne obligă însă la o deschidere spre multilateralitate, la o amplă cuprindere a fenomenului muzical — de la muzica „ușoară”, la muzica „grea”. Insistând asupra observației că preferințele trebuie să vizeze totuși valorile autentice, amintim cuvintele pline de semnificație ale lui Lenin: „Muncitorii și țărani noștri merită într-adevăr mai mult decât circenses, ei au dreptul la arta adevărată, la marea artă”.

MIHAI COZMEI

## CURIER



AUREL CIUTE:

„Peisaj din Saint-Tropez”

### OMAGIU

Măestrul Aurel Ciute a împlinit vîrsta de 70 de ani. Clujul a sărbătorit evenimentul așa cum o merită opera și personalitatea acestui vîrșos cîntăreț cu penelul al frumuseților românești.

Lugojanul Aurel Ciute își începe studiile artistice la Paris, dar și le termină la Iași, ca elev al lui Gh. Popovici și Octav Băncilă, rămînînd pentru totdeauna atașat sufleteste de climatul spiritual al Moldovei. Activitatea sa didactică și artistică, desfășurată mult ani, a adăugat Clujului un spor de prestigiu și l-a urcat pe Ciute în preajura noastră unanimă. Peisajele lui au o forță de

expresie singulară și o anume solemnitate care-l impune drept cel mai reprezentativ peisagist al speciilor transilvane.

Așa cum remarcă și acad. G. Opreșcu, „Ciute, cu aria sa ieșită dintr-un temperament optimist și încrezător în sine, și cu o formă serioasă și îngrijită, dar cu puternice legături cu buna noastră tradiție națională, ne conduce într-o atmosferă calmă, sigură și oricînd învîntă”.

Aurel Ciute, la 70 de ani, e un talent găsit pînă la cele mai insesizabile nuanțe prin muncă asiduă și dăruire totală, un artist cu care pictura românească se mîndrește.

### TRADIȚII PRELUATE

Incontestabil că una din mineriile lașului nu tocmai de altădată a constituit-o Școala normală „Vasile Lupu”. Vestită în sud-estul Europei prin organizarea ei și prin formația completă dată viitorilor învățători, această școală prețuită mult de Mihail Sadoveanu și Spiru Haret și luată ca model de numeroase țări (au venit delegații pînă și din Japonia să-i studieze profilul) a fost multe decenii pepiniera de bază a elitei învățătorimii moldovene.

Și cum astăzi ne facem un punct de onoare din reinvierea bunelor noastre tradiții, iată că Liceul pedagogic „Vasile Lupu” din Iași, o dată cu titulatura tinde a prelua și o serie de activități artistice care au făcut faima vechii școli normale: cor, orchestră, revistă școlară etc. — bineînțeles, toate la nivelul cerințelor actuale.

O primă și mai mult decât plăcută surpriză ne-a prilejuit-o — de pildă concertul coral de muzică românească susținut recent în sala Filarmonicii din Iași, concert dat în sprijinul sinistraților din recentele inundații.

Sub bagheta profesorilor Florica Bart și Viorel Birleanu, elevii au executat bucăți clasice, oferind un florilegiu de melodii ce se confundă cu însăși istoria muzicii noastre corale: Ciprian Porumbescu, G. Musicescu, G. Galinescu, I. Chirescu, D. G. Kiriac, C. Constantinescu, C. Baciu, A. Bena, N. Oancea, Sabin Drăgoi, Achim Stola și V. Popovici.

Programul a îmbinat florul liric cu aînșia melosului popular și

cu accentele grave ale frazei imn patriotice. Rotunjirea lui s-a oglindit atît în dozarea sonorităților cit și în funcționalitatea tematică. Perfecta omogenizare a vocilor și degajarea baghetelor au condus spre acel firesc solicitat de fondul în general folcloric al pieselor, adică duioșie autentică, sonoritate și patos, aleși și chiot — toate îmbinate subtil, armonios.

Concertul acesta a constituit și o omagiu pentru compozitori aproape uitați și pentru piese fără de moarte ca „Aoleu, frate pe linie” al lui Const. Baciu, „Morăru” lui D. Kiriac sau „Are mama fată mare” de N. Oancea. O notă aparte pentru dulceața timbrului solistei Virginia Flămînzeanu și în general pentru prezentarea scenică a ansamblului.

Iată, deci, atîtea calități ce impun în atenția specialiștilor corul Liceului pedagogic „Vasile Lupu” ca pe o forță promițătoare și care pledează pentru repetarea concertului măcar în orașele județului (Pascani, Hîrlău, Tg. Frumos). Popularizarea unei asemenea reușite, e utilă atît pentru ca realizatorii să câștige un plus de încredere, cit și pentru dezvoltarea în rîndurile celui mai variat public a gustului pentru melodicitate. Aceasta conduce, implicit, spre permanentizarea auditiilor publice, și lărgirea repertoriului, înnoind astfel firul rupt o vreme al unei tradiții de aur.

ARB.

### EXPOZIȚIA TUDOR ȘNICA

Foarte tîndrul artist birădean, înainte de a intra într-un institut de arte frumoase, debutează la Casa universitarilor din Iași cu o expoziție interesantă, care demonstrează, pe lîngă talent, pe de o parte înaltele sale ambiții estetice, iar pe de altă muncă depusă solitar pentru acumularea cunoștințelor tehnice.

Tudor Șnica este un vizionar, în sensul imaginării unor spații posibile, în care făptura umană poate hălădui în voie, dar nu haotic, ci în virtutea unor destinații filozofice dintr-o lume mai diversă. Corpurile umane, în dansuri spațiale fantasticale ca dimensiuni, aspiră spre desăvîșire, spre creație, spre lumină, spre concordanță. Zborul artistului însuși se arată a fi înalt încă de la

debut, iar neîmplinirile tehnice prezente stau sub zodia momentului, urmînd a fi biruite, în vreme, printr-o muncă de care debutantul pare a nu se teme.

Deocamdată, ambițiile sînt extrem de ample, neputînd găsi temeluri solide în egalodajul tehnic încă sumar: o oarecare superficialitate în tratarea picturală a pinzel, o anume tenă scenografică supără încă, dar...

G. V.

## PROBLEMATICA SOLIȘTILOR

În procesul complex al eficienței artistice și economice compartimentul „soliști” deține un rol precumpănitor. Formarea soliștilor devine astăzi o importantă problemă de producție artistică pe plan republican, implicațiile ei vizînd variate domenii din sfera largă a activităților și manifestărilor muzicale: învățămînt, teatre muzicale, orchestre de toate genurile, concursurile naționale și internaționale, etc.

Din sfera mare a acestei probleme dorim să punem în discuție doar aspectele legate de învățămînt și calitatea producției artistice.

În țara noastră există o bază largă de creștere și formare a viitorilor soliști. Condițiile materiale oferite de către stat nu sînt însă valorificate în această privință, ritmul de selecționare și promovare a talentelor solistice nu reprezintă indicii superiori. Lipsa unei legături organice între cele trei cicluri de învățămînt muzical-elementar, mediu și superior — care dăinuie inexplicabil de atîta timp, constituie prima mare frînă în crearea unui sistem de creștere și selecționare a soliștilor. Tratarea nediferențiată a talentelor și împingerea artificială spre solistică a unor „talente” la care nivelul muzical nu concordă suficient cu capacitățile intelectuale sau cu materialul muzical ce trebuie însușit în diferite etape de studiu sînt fenomene des întîlnite în școlile noastre de muzică, necontrolate profesional de nici un for tutelar.

În ceea ce privește antrenarea

și programarea în viața de concert a talentelor care s-au înscris deja în rîndul tinerilor soliști, problema are aspecte deficitare specifice.

Inițiativa Orchestrei Simfonice a Radioteleviziunii din București, de promovare și programare a elementelor talentate la „Tribuna tinerilor soliști” nu a constituit din nefericire un model de acțiune pentru multe orchestre simfonice din țară. Un sistem de promovare pe scară republicană, a elevilor, studenților și absolvenților talentați, pe podiumurile solistice ale orchestrelor simfonice din țară se impune cu mare necesitate. În acest sens în orașele unde funcționează conservatoare și licee de muzică sînt necesare impulsivități și orientări noi care să ducă la adevărate „contracte” între Instituțiile muzicale cu activitate de concert și conducerea școlilor și conservatoarelor de muzică. Desigur că toate acestea necesită organizări speciale: audi-eri-periodice a talentelor vizate pentru podiumul solistic, urmărirea repertoriilor date în studiu, formarea unor comisii mobile, competente care să viziteze școlile și liceele de muzică etc. În aceeași ordine de idei s-ar putea vorbi de înființarea unor cursuri de vară de perfecționare și interpretare, la care să participe cei mai talentați tineri instrumentiști.

Televiziunea și-ar putea aduce indiscutabil aportul în rezolvarea acestei probleme. De ce nu s-ar putea iniția un concurs „Tele” pe etape, a ti-

nerilor soliști de muzică clasică și modernă (instrumentiști și soliști vocali) de felul celui care există în genul muzicii ușoare? Pe lîngă efectul scontat în promovarea soliștilor, mijloacele de educație muzicală a publicului, ar primi un plus de energie de care sălile noastre de concert și de operă au mare nevoie.

Formarea cîntăreților de operă este la noi o sarcină exclusivă a conservatoarelor. Apar însă cazuri cînd elemente foarte talentate, fără studii superioare (absolvenți ai școlilor populare de artă, sau pur și simplu, cîntăreți formați în particular de către diferiți maeștri), ajung cîntăreți (coriști) sau soliști de operă. (Cazul sopranei, Sara Butiu de la Opera Română din Cluj care are deja în repertoriul ei solistic Lucia de Lammermoor, Gilda din Rigoletto și Lakmé este edificator). Credem că în această privință unele teatre de operă ar putea să aducă o contribuție originală, creînd după exemplul Teatrului liric din Parma (Italia) o adevărată școală pentru viitorii soliști de operă. Vrem să sugerăm prin aceasta înființarea unor cursuri de canto și măiestrie actoricească în care experiența vie a marilor cîntăreți și actori de operă să poată fi exploatată în variate forme, fie chiar ca și studiul supra universitar a tinerilor absolvenți ai conservatoarelor.

O delicată problemă în acest complex de stări de lucruri este aceea a rulajului soliștilor lirici. Frecvența redusă a unor soliști de operă pe scenă, nu le justifică în su-

ficientă măsură locul ocupat în schema de funcțiuni, a teatrelor respective. Acțiunea de normare a activității soliștilor la locul de bază în producție cit și contractele pe termen limitat s-au dovedit a fi practici nu de ajuns de eficiente, acestea rezolvînd situația doar „scriptic” și nicidecum artistic. Decalajul de forțe artistice de mina întîi ce există la teatrele noastre de operă, neputința de a completa unele compartimente solistice sau încărcarea nemotivată a altor compartimente, sunt grăitoare în acest sens. Este necesar credem, găsirea și experimentare unor noi formule de angajare a soliștilor cerință ce persistă de prea multă vreme. Sistemul de contracte a soliștilor la două sau mai multe teatre lirice (fără a-și pierde funcția de bază) în funcție de repertoriul dinainte planificat și coordonat, pare a fi demn de luat în seamă. Experimentarea lui ar prileji studiarea efectului impropăzării distribuțiilor asupra participării la spectacole a publicului, frecvența lui la varietatea sporită a distribuțiilor; s-ar crea premisele studierii folosirii mai raționale a corpului solistic de operă.

Ansamblul de probleme privind creșterea și formarea soliștilor trebuie pus în studiu și rezolvat în funcție de menținerea la un înalt nivel a artei noastre interpretative, condiție principală a atragerii publicului spectator spre sălile de concert și spectacol.

EMILIU DRAGEA



## DEIMOS ȘI PHOBOS

Voi, aurori ale mele,  
voi mă-nsoțiți ca două găuri în fundul corăbiei,  
O, bogățiile ușoare de soare tuns, o, ademenirea!  
Și vă credeam două scoici, două fete bătrâne  
în sideful lor nepătruns!

Viclenii,  
ceară în urechea noastră de argonauți,  
Căci luam trosnetul coastelor corăbiei  
ca pe un cîntec de sirene împletite în lire de ape verzi,

Și catargul ce-ncepea să se-ncline  
ca pe un vînt pizmaș pe soarta noastră.  
(soarta noastră de cărăuși de cuvinte  
prin această fascie de lumină orbitoare)

Visle ale omului (om ca propriul lui căpitan și ochean),  
visle sau miini ce lovesc apa, tot una-i!  
Și aceste mi de degete virstnice  
ca melcii pe legume uscate  
nu ni se mai supun.

Phobos, sora ta Deimos se întinde  
ca sarea în apele dulci,  
Deimos, sora ta Phobos se lărgește  
ca fabula peste țări fără pine.

## ALCHIMIE

Sunați din corn să vină hermelina!  
Alai, hăitași, ogari atît de lași în salturi,  
Madona-de-faianță vrea țîntă vie,  
vrea gilgiiri de singe!  
«Călăuz, destunecă ochiului meu țînta!»  
Și mina ce  
dantele mai fragile ca un hymen poartă  
e gata, gata să doboare,  
«Să vină-n raza ochiului meu rece  
jivinele de care îmi vorbeai  
căci strania-mi făptură  
în vase scumpe s-a născut din voința  
păstrării heraldicii, Nu din ovul!»

OVIDIU GENARU



## OCHII

Tu cum te prefaci  
Mereu altfel venind  
Colind printre arbori  
La vremea serii!

Albe, prelungi  
Miinele tale și pleoapele  
Și singura ta mingiere  
Ochii.

Dar privirea aici se oprește  
Și nu știu cînd  
Se vor închide pentru somn  
Visele.

Cîte sînt umbrele noaptea  
Și tu ca o făclie  
Umblî pe străzi  
Cu lumina din dragoste.

Să ne apropiem o clipă  
Și iar departe  
Iată! ne pierdem  
Și ne aflăm.

Altfel venind, miine  
Se va sfîrși, sau poate  
Va mai fi o zi  
Cine știe!

## S-A DUS

Sfîrșitul iată un început  
Cîntecul mut al lebedei  
Ce se duce.

Invenția aceasta fatală;  
Cîntecul rar pe buza urîtă,  
Strigătul ultim.

Ploaie de jar peste case  
Supuse incendiului  
Spre inoie.

Și ivirea vieții prin ferestre —  
Noaptea de nașteri  
Zarea o curmă în virful de munte.

Cine să știe unde din nou  
S-or auzi, valuri, și iară  
Lebede mute.

ION HURJUI

**D**e fapt, ceea ce se în-  
umplase în după-amlaza  
aceea era deosebit de  
grav. Era îngrozitor și  
demonstra noi dimensi-  
unii ale puterii tehnice a te-  
roriștilor.

Se spunea că, în timpul unei  
emisiuni la principalul post  
de televiziune care deschisese  
campania împotriva atentate-  
lor, se primiseră mai multe  
telefoane prin care redactorii  
erau somați să înceteze trans-  
miterea de proteste și apeluri.  
Emisiunea, totuși, a continuat.  
Au luat cuvîntul cîteva per-  
sonalități ale vieții publice  
care și-au exprimat opoziția,  
și cîteva persoane oficiale care  
au dat amănunte despre  
modul cum continuă investiga-  
țiile. Un alt telefon, mult  
mai amenințător decît celelalte,  
a cerut să se pună imediat  
căpăt relatărilor. Redactorul,  
care se afla în emisie împreună  
cu persoanele oficiale, le-a  
rugat să-și întrerupă pentru o  
clipă relatarea și a anunțat:  
"stimați ascultători și telespec-  
tatori, de mai bine de patru-  
zeci de minute cineva ne amenință  
în permanență somându-ne să  
încetăm emisiunea. Vă aducem  
aceasta la cunoștință, ca și faptul  
că noi sîntem hotărîți să nu încetăm  
emisiunea"... și a rugat per-  
soanele oficiale să continue  
a relata rezultatele investiga-  
țiilor. Au mai urmat circa pa-  
tru minute în care s-au arătat  
într-adevăr niște piste spre  
care mergeau cercetările și  
care duceau spre concluzia că  
nu poate fi vorba decît de o  
organizare pe o finanțare foarte  
serioasă, pe care nu o putea  
asigura decît, ori un stat  
puternic ce manevrează totul  
din umbră, ori o înțelegere  
între cîteva dintre marile con-  
cerne ale lumii.

În clipa aceea, în toate a-  
paratele care urmăreau emisi-  
unea s-a auzit un rîs sinistru  
și, o voce rea, amenințătoare,  
distorsionată printr-un aparat  
care-o metaliza făcînd-o im-  
personală, a spus:

— Stați la aparatele voas-  
tre și ascultați-ne!... Aveți  
dreptate să vă temeți de noi  
și de puterea noastră. Remar-  
cați că am putut intra peste  
voi în emisie și că vorbim  
pe canalul vostru. V-am aver-  
tizat, acum urmează pedeap-  
sa. În clipa asta decolăm spre  
voi. Ascultați-ne vîietul mo-  
toarelor noastre!... Vă vom  
bombarda numai emițătorul.  
Dacă vrea să scape cu viață,  
tehnicianul care se află în el,  
să fugă. Vom folosi bombe  
mici, cu țîntă precisă, care  
distrug exact ceea ce vrem  
noi să distrugem și nimic mai  
mult. După emițător vom dis-  
truge depozitul vostru de fil-  
me și vom lansa o a treia  
bombă în havuzul din fața  
clădirii administrative ca să  
vă dați seama de precizia  
noastră... Atențiune! Peste  
douăsprezece secunde începem  
cu emițătorul!...

Vocea s-a stins, imaginea  
continua să-i arate pe cei  
patru din studio — redactorul  
și persoanele oficiale, figuri  
stupefiate din momentul în  
care și-au dat seama că peste  
glasurile lor se așează alt  
glas. Milioanele de spectatori  
care urmăreau emisiunea au  
intrat în panică auzind pentru  
prima oară o voce necunos-  
cută intervenind peste ce ur-  
măreau ei. O alarmă generală  
s-a răspîndit. Atentatorii pă-  
reau prezenți peste tot, amenin-  
țarea lor devenise concretă  
prin glasul acela metalic și  
impersonal care a început e-  
misiunea și s-a așezat deasupra  
ei. Deveneau prezenți, amenin-  
țarea căpăta concretețe.

Panica s-a generalizat, oa-

menii au lăsat totul și-au ie-  
șit în stradă. Cei din locali-  
tatea unde se afla emițătorul  
și postul de televiziune au  
văzut coborînd din cer, cu  
mare viteză, trei avioane de-o  
formă ciudată — elipsoidală,  
aproape rotundă. Cei ce s-au  
desmeticit după aceea, și-au  
amintit că aveau culoarea  
neagră și le-au asemănat cu  
celebrele farfurii zburătoare  
despre care se tot vorbea și  
pe care nimeni pînă atunci  
nu le văzuse.

Una dintre ele (sau unul  
dintre ele) s-a desprins de  
grup, a coborît mai mult sco-  
țînd brusc niște aripi care a-  
jutau la planat și, în clipa  
următoare, emițătorul postului  
de televiziune sărea în aer.

fiat în biroul directorului, a  
țîșnit deodată și s-a răzburat  
într-o turuială de fraze scurte:

— Sigur că da. Trăim clipe  
dramatice. Cum au bombar-  
dat un post mare, pot să bom-  
bardeze și unul mic. Ne amenin-  
ță teroarea. Sîntem atrași în  
valul de victime. Iar dumnea-  
ta bei cu cine știe ce nenor-  
ocită!...

Am tresărit. Parcă eram ră-  
nită. Am tresărit și m-am uitat  
la Gib, ca și cum i-aș fi  
cerut să mă aperse.

El însă nici nu s-a întors  
spre mine. L-a privit pe Agaton  
pieziș și i-a spus dojenitor:

— Șefule, știi că am de a  
face numai cu femeii bine!  
Apoi, batjocoritor, nemaiă-

de urmărirea avioanelor su-  
personice. Era Gib, eroul meu,  
personajul meu drag, care se  
ridica deodată în mijlocul ca-  
fenelei, printre expresiile îngro-  
zite de pe fețele cutate, chi-  
nuite, îmbătrînite și înăsprite  
de viață, ale oamenilor mo-  
dești de la mese.

Trebuia să poarte o haină  
suplă, pe jumătate foarte mo-  
dernă, pe jumătate heraldică  
și să treacă fără teamă prin  
multimea scîrboasă a pescăru-  
șilor.

Apoi, îl vedeam, sau l-aș  
fi pus ca, în ciuda marelui  
pericol de a fi sufocat de nă-  
vala lor, să ia inițiativa să-i  
împingă pe cîțiva cu piciorul  
și lumea să rămînă îngrozită  
de ceea ce putuse să face: de-

## FRUMOASA CU OCHI ALBAȘTRI

fragment de roman

Acesta a fost ultimul zgomot  
a cărui primă jumătate s-a  
auzit în receptoarele de te-  
leviziune.

În clipa următoare, o esca-  
drilă de vîntătoare se ridica  
vertiginos de pe pămînt, nă-  
vălînd spre cele trei obiecte  
negre. Asta nu le-a împiedicat  
să rămînă la fel de calme.

Primul, strîngîndu-și aripile,  
a început să se ridice. Cele-  
lalte două, cu aripile desfăcu-  
te, au coborît distanțîndu-se  
puțin. Unul a bombardat de-  
pozitul de filme care a înce-  
put să ardă. Celălalt a lansat  
bomba care a căzut exact în  
mijlocul havuzului, pe imensa  
broască țestoasă de bronz care  
scuipa apă, și a făcut o ex-  
plozie atît cît a distrus mar-  
ginile havuzului; nici o palmă  
mai departe.

Avioanele de urmărire deco-  
lau vertiginos cu viteză su-  
personică. Cele trei obiecte  
negre s-au realiniat, au stat  
o clipă-n cumpănă pe cerul  
albastru, ca și cum ar fi vrut  
să ia o hotărîre, și, rabătî-  
du-și complet aripile, au țîș-  
nit deodată în înalt, devenind  
din ce în ce mai mici și mai  
strălucitoare și lăsînd mult în  
urmă avioanele de vîntătoare  
care deschiseseră focul.

Peste o clipă dispăreau și  
toată omenirea rămînea cu  
ființa concretă a groazei pe  
care ele o răspîndiseră. Avi-  
oanele de urmărire se întor-  
ceau la bază c-un sentiment  
de neputință, ecranele televi-  
zoarelor clipeau alb, rămase  
fără semnal, oamenii derutați  
trăiau cea mai mare groază  
și stupeoare din toată istoria.  
Amenințarea pindea de pes-  
te tot.

Lovitura fusese senzațională.  
Asasinii se dovedeau într-ade-  
văr bogați și perfect dotați.  
Toți rămăseseră perplexi. A-  
gaton care, așa cum vorbea,  
fără virgule, făcea impresia că,  
de fapt, vorbea fără gînduri,  
acum rostea ca un automat:

— Ce bine c-am trimis-o pe  
nevastă-mea. În Capitală e mai  
în siguranță. Am făcut bine  
c-am trimis-o pe nevastă-mea.  
Poate ne amenință și pe noi.  
Dacă ne somează să nu mai  
transmitem știri?!

Și totuși, așa cum stăteam  
la biroul meu de secretară, nu  
mă emuza. Îl luam în serios.  
Iar secretarul de redacție chiar  
simți nevoia să-l contrazică:

— Ei, asta-i bună!... Acuma,  
dac-au bombardat unul dintre  
cele mai importante posturi de  
televiziune din lume, crezi  
c-ajung și la noi, un nenoroc  
cit de post sezonier la mii de  
kilometri distanță!

— Cine știe! Emoția e mare.  
Eu de asta zic: Bine c-am tri-  
mis-o fiindcă ea e motivivă.

Ușa s-a deschis și, cam bo-  
fît, cam speriat, a intrat Gib.  
Cred că n-am auzit eu greșit:  
În clipa în care el închidea  
ușa, o mașină sport, cu de-  
maraj rapid, pornea.

Agaton, care de neliniște și  
nerăbdare se plimba prin ușile  
deschise ce dădeau din secre-

sindu-l să-i spună nimic, a tre-  
cut pe lângă el:

— ... Iartă-mă, peste cinci  
minute îmi începe emisiia; știi  
că sînt punctual...

Totuși, mie nu mi-a aruncat  
nici o privire, și asta mă con-  
traria. Iar în urechi azeau încă  
demarajul mașinii-sport.

Cînd a mai trecut o dată,  
am pîndit ca Agaton să fie  
cu plimbarea în capătul celălalt  
și l-am prins de braț.

— Unde-ai fost?  
El mi-a pus o mîna ușoară  
pe buze: — Ssst! Știi că am  
emisie.

Și mi-a făcut cu ochiul, mîn-  
gîndu-mă moale.

Mi-a plăcut. De-abia mai  
tîrziu mi-am dat seama că mi-  
na lui avea un parfum pe care  
nu-l simțisem dimineața.

Am vrut să mă ridic, dar  
l-am auzit pe Agaton strîgînd:

— Haide dă drumul! Lumea  
vrea muzică. Trebuie să dăm  
și ceva muzică pe panica asta.  
Și începui iarăși să se plim-  
be rapid:

— Muzică bună... Muzică  
mobilizatoare... Muzică rela-  
xantă... Pentru ca, la urmă,  
să strige aproape: Relaxantă!  
Că altfel înebunim toți!

— Vrei muzică, i-a spus se-  
cretarul de redacție, ca să nu  
mai dai știri!

— Poate că da! a răspuns  
Agaton ritos.

— E o tîmpenie, i-a replicat  
celălalt. Posturi ca ale noastre  
se întind cu zecile pe coasta  
Mediterraneei și a Atlanticului.  
Îți dai importanță, de asta ție-  
frică!

★

Peste două minute, în difu-  
zoare se auzea plăcută, ade-  
menitoare, alintată și alintî-  
du-se, vocea lui Gib care ne  
liniștea pe toți. Sau, în orice  
caz, pe mine.

Nu mai eram îngrozită de  
cele trei obiecte care țîș-  
niseră-n jos sfîdînd omenirea  
și țîșniseră-n sus nepăsîndu-le

desubtul lor, totul urma să  
fie ars, omorît, sufocat. Și  
iarbă, și vegetație, și viețui-  
toare. Îmi închipuiam așa, ca  
un loc rămas gol, după ce  
Gib le-a alungat sau le-a îm-  
pins mai încolo, și pe locul  
acela să se vadă moartea, ne-  
ființa, tot ce-au ars și au dis-  
trus păsările în flămînzeala lor  
sălbatică și-n instinctul lor de  
a distruge, în așa fel încît oa-  
menii să-și dea seama cîtă  
moarte și cîtă distrugere se  
află mai încolo, pe tot întin-  
sul acoperit de păsări scri-  
boase.

Și-l ridicam pe Gib în irun-  
tea oamenilor care se strîn-  
geau îngroziiți, și-l puneam să-  
mobilizeze să pornească să a-  
lunge păsările dîndu-și seama  
că pericolul rămînerii lor ar fi  
atît de mare încît merită orice  
sacrificiu.

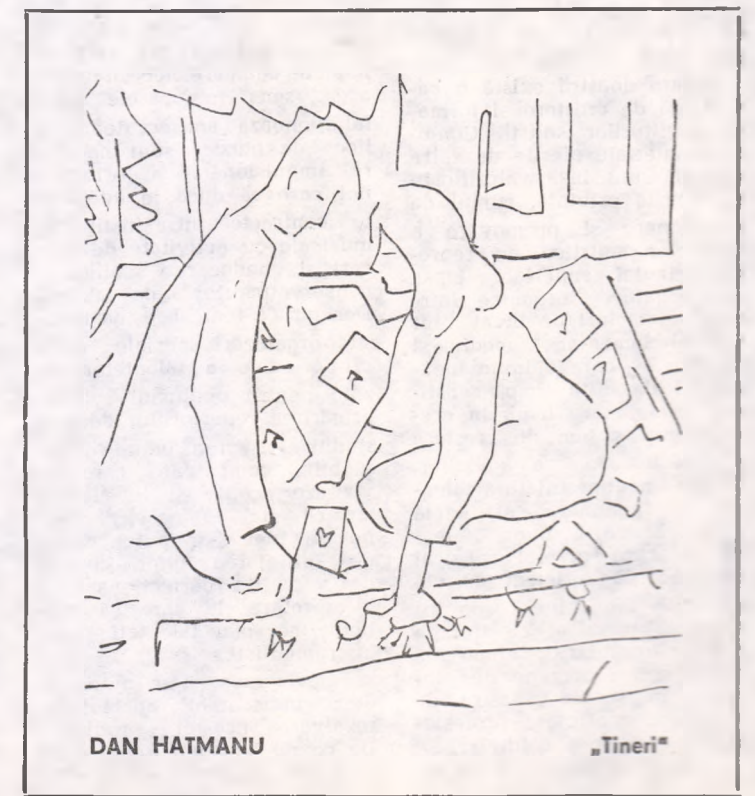
Și astfel, romanul meu de  
aventuri se transforma într-o  
carte de eroism romantic, iar  
din detectiv inteligent subtil  
și simpatice, Gib devenea un  
fel de Wilhelm Tell.

Un Wilhelm Tell pe care-l  
iubeam nespun. În fata căruia  
eram slabă și lipsită de voință  
și căruia i-aș fi făcut zece co-  
pii să-i stea drept țîntă cu  
merele pe cap.

Un singur lucru nu se prea  
potrivea simbolului meu cu  
pescărușii scriboși: cele trei  
obiecte zburătoare ultramede-  
ne care sfidaseră avioanele de  
vîntătoare supersonice. Nu a-  
veam cum să le încadrez în  
decor. La mine, păsările ace-  
tea gușate, cu ochi ager și  
neprietenos, cu pene umede  
mirosind a pește stricat, pă-  
sările astea cu instinct rapa-  
ce și teribil de perseverente,  
erau ceva primitiv.

Acum însă, apăruseră cele  
trei nave negre, cu aripi ra-  
batabile. Element deosebit de  
concret care contravenea ima-  
ginației mele.

CORNELIU LEU



DAN HATMANU

„Tineri”





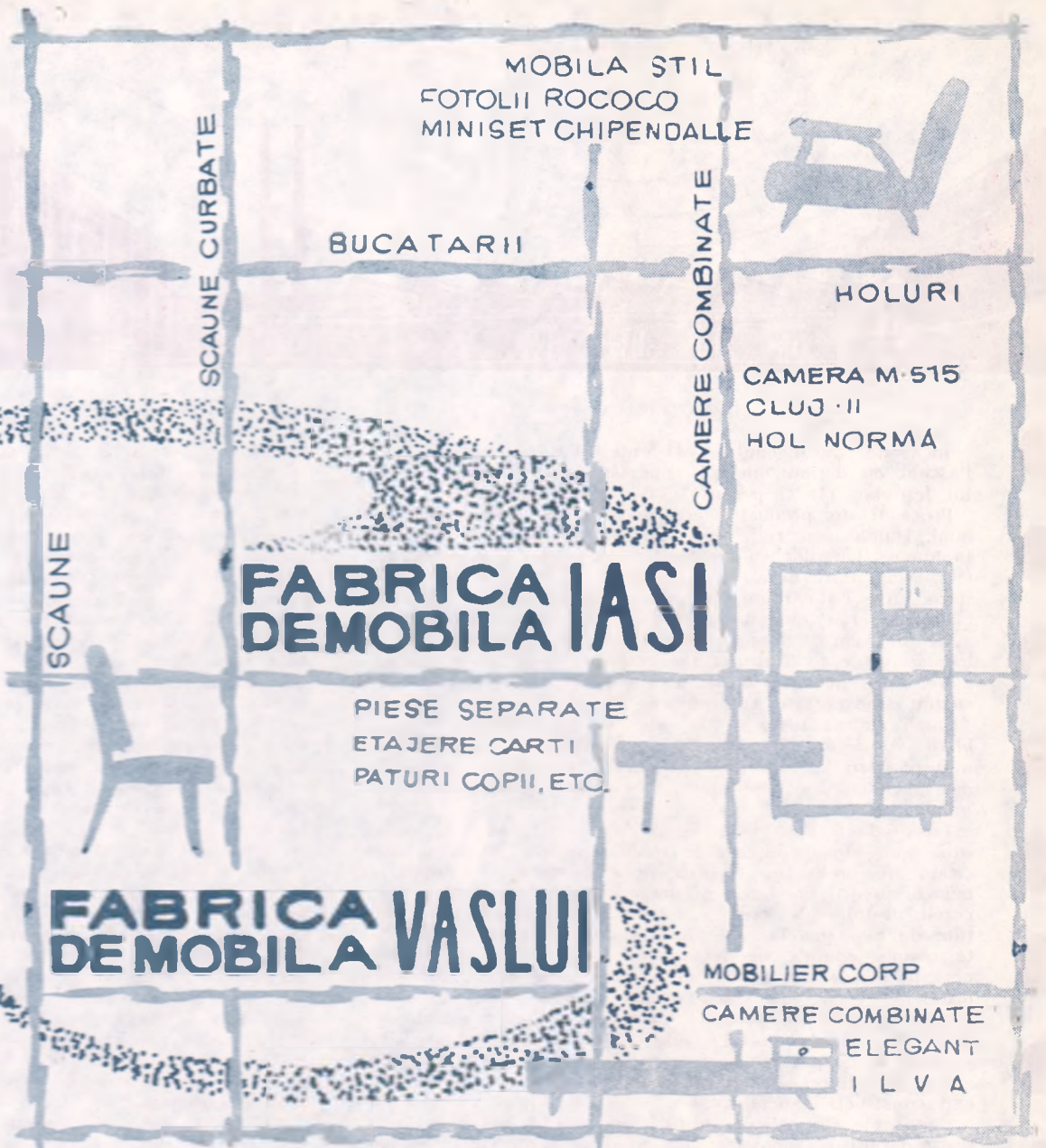
## SECTORUL EXPLOATARE

BUSTENI  
GATER, E.T.C.

## SECTORUL DE INDUSTRIALIZARE A LEMNULUI CIUREA

CHERESTEA  
FOIOASE  
FAG  
STEJAR  
CARPEN

PARCHET  
LAZI  
BUDANE  
BUTOAIE  
DOAGE



produce diferite sortimente de produse din lemn, atat pentru nevoile interne cit si pentru export, fiind considerat una din marile intreprinderi de prelucrare lemnului din tara.

Combinatul reuseste sa puna in valoare bogatia forestiera din județul Iasi și Vaslui, trimițând fabricilor socialiste: busteni pentru furnir și derulaj, busteni pentru gater, lemne de mna, stlpi, lemn pentru celuloză, lemn pentru plăci aglomerate, lemn pentru chibrituri și creioane, lemn

pentru construcții rurale etc.

Dupa ce se extrag sortimentele de lucru, acică acele sortimente care urmează a fi prelucrate în fabrici sau care vor servi șantierelor de construcție, agriculturii etc. se valorifică tot restul de lemn din parchete în lemn de foc, fasonat în steri sau grămezi.

Combinatul, prin Fabrica de mobilă Iasi și Fabrica de mobilă Vaslui, reuseste să execute diferite garnituri de mobilă, dintre cele mai frumoase, elegante, utile fiecărui cetățean.

Ele sunt cerute în întreaga țară.

Se prevede a se executa în trimestrul III garnituri tip M-515, furnizite cu furnir de nuc și mahon.

Produsele combinatului au fost prezentate la expoziții internaționale, la Kiev și Londra De asemenea, la țirguri internaționale: Göttemburg, Paris, Bruxelles, Copenhaga, Leningrađ, Köln, Londra, Frankfurt pe Main, Budapesta, Toronto, Sidney.

# COMBINATUL INDUSTRIEI ALIMENTARE • I A S I

FABRICA DE ULEI

COMPLEXUL DE MORARIT SI PANIFICATIE

INDUSTRIA CARNII

INDUSTRIA LAPTELUI

INDUSTRIA VINULUI

FABRICA DE TIGARETE

FRIGORIFER

are în subordinea sa un număr de șapte fabrici cu profil de producție diferite:

Fabrica de ulei; Complexul de morărit și panificație; Industria cărnii; Industria laptelui; Industria vinului; Fabrica de țigarete; Frigorifer.

Producția realizată în aceste unități este destinată consumului intern cit și exportului.

O preocupare permanentă a cadrelor tehnice o constituie îmbunătățirea calității produselor și diversificarea sortimentelor.

Produsele unităților:

INDUSTRIA LAPTELUI: Ulei comestibil la sticle 1/1 și vărsat; Margarină; Halva.

COMPLEXUL MORARIT ȘI PANIFICATIE: Biscuiți umpluți cu cremă; Bucium și Siret; Grisine în pachete de 175 gr.; Biscuiți Troțuș (preambalate); Bistrița (preambalate); Mirela (preambalate); Sprizați glutenosi obișnuiți; Paste făinoase vrac și preambalate; Macaroane 1/2 și 1/4 kg.; Spaghele 1/2 și 1/4 kg.; Tăieței lungi 1/2 și 1-4 kg.; Fidea 1/2 kg.; Tăieței cuburi 1/2 kg.;

Toate sortimentele sînt cu ou și fără ou.

INDUSTRIA LAPTELUI: Lapte de consum la sticlă; Unt preambalat 200 și 100 gr.; Unt pentru export;

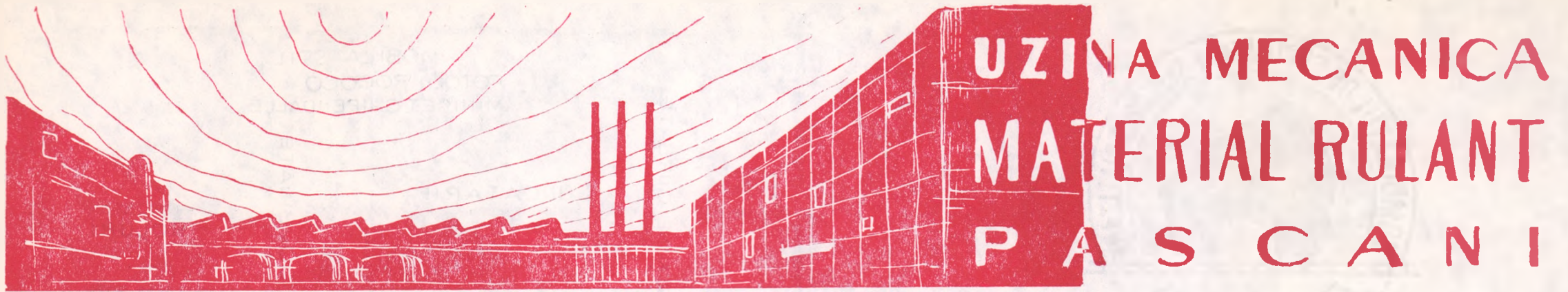
Brinzeturii: telemea vaci, cașcaval Dallia, telemea oaie și brinză Moldova.

Produse proaspete: Smîntină consum, frișcă, iaurt, brinză grasă, lapte bătut, înghețată.

INDUSTRIA VINULUI: Vinuri de consum masă, superior și regiune, Vinuri de Cotnari, Iasi, Probota; Tuică și rachiu natural; Spirit rafinat și sanitar; Băuturi din spirit; Bere blondă la butoi de sticlă.







# UZINA MECANICA MATERIAL RULANT PASCANI

Încă de la începutul existenței lor, Atelierele C.F.R. Pașcani au deținut un rol important, alături de transportul feroviar, atât și pentru însăși așezarea Pașcani.

Procesul de producție era mai mult meșteșugăresc-manual. Halele construite erau mici și întunecoase. Se lucra la lumina lămpilor cu rapiță. Condițiile de lucru erau dificile. Muncitorii fierarii lucrau în spații extrem de reduse, între forje cu cărbuni, într-o atmosferă de fum înecăcios. Lăcătușii erau obligați să lucreze în orice anotimp mai mult sub cerul liber. Piesele grele pentru vagoane sau locomotive erau transportate primitiv, prin împingere, cu mare efort, pe role de lemn. Unele din piese erau pur și simplu transportate cu spina.

După august 1944, și mai ales de la proclamarea republicii, Atelierele din Pașcani au intrat într-o nouă etapă de dezvoltare lor. Începând cu anul 1948, are loc o acțiune de specializare a atelierelor, în scopul sporirii randamentului muncii.

Începând cu anul 1949, an de an, prin planul de investiții, s-au alocat importante fonduri pentru sporirea capacității de producție, crearea unor condiții superioare de muncă, pentru creșterea productivității, cât și pentru reducerea prețului de cost a lucrărilor executate la reparațiile de vagoane-clasă și marfă, piese de schimb, boghiuri, tamboane, aparate de legare, containere etc. În întreaga această perioadă s-a pus un accent deosebit pe înlocuirea utilajelor vechi, de slabă productivitate, unele din ele fabricate încă din preajma primului război mondial, utilaje care nu puteau face față noilor cerințe tehnice. Tot în 1949 a început construirea secției de reparații a vagoanelor de călători. Era prima mare realizare din ateliere în anii construcției socialismului.

Vagoanele de călători intrate pe porțile atelierului pentru reparații și renovare sînt total recondiționate. Scheletul metalic este sudat. Vagoanele devin mai rezistente, mai durabile, au un volum mai mare de transport.

Între anii 1950—1960 s-a renovat și parțial s-a construit aproape întreg spațiul de lucru al secțiilor de vopsire, tapițerie, s-a dotat cu mașini și instalații noi atelierul pentru reparat mașini-unelte, cât și atelierul de reparat mașini-electrice. În acest deceniu, lucrarea cea mai impor-

tantă ca investiții a fost construcția în 1950, a halei R. K. (reparații capitale) pentru vagoanele de marfă, cu o suprafață de 2.600 m.p. Cu această nouă investiție s-a înlăturat total sistemul neproductiv de lucru. S-a renunțat la sistemul de ridicare a vagoanelor cu vinciuri manuale sau pneumatice și amplasarea vagoanelor pe capre metalice stabile. În prezent, vagonul care intră la reparații este ridicat cu ajutorul macaralelor electrice și lăsat pe cărucioare metalice mobile (pe rotile). Apoi, cu un electrocabestan electric, este introdus în sala de lucru. Investițiile făcute în aceste ateliere au determinat și realizarea bordurilor, importante subsansamble în construcția vagoanelor. De asemenea, s-a construit, ținându-se seama de profilul atelierelor, o nouă secție de acurărie. Astfel, s-a creat posibilitatea efectivă de a se evita aducerea din alte uzine a acestui important subsansamblu.

În anii ultimului deceniu au fost cunoscute noi schimbări de natură organizatorică. Astfel, la 1 noiembrie 1963 vechile ateliere C.F.R. Pașcani se transformă în Uzina mecanică de material rulant Pașcani.

Prin folosirea gazului metan și prin îmbunătățirea sistemului de ventilație s-a realizat o atmosferă optimă de lucru. S-a modernizat și înzestrat hala de strungărie. Înainte, multe mașini și mecanisme cuprindeau spații mari de lucru. Prin noua dotare realizată din bugetul statului, această secție de bază a fost schimbată fundamental. Astfel s-a urmărit amploarea mecanismelor și mașinilor după fluxul tehnologic cel mai rațional. S-a urmărit lichidarea spațiilor libere care s-au creat prin amplasarea noilor mașini. Iluminatul fluorescent cât și lumina zilei care pătrunde prin marile ferestre permit cu adevărat un climat corespunzător de lucru.

S-a creat secția de aparate de legare vagoane. Înainte, acest subsansamblu nu se executa la Pașcani ci se primea prin comandă de la Atelierele „Grivița” din București.

Tot în acești ani a fost modernizat și vechiul atelier de rotărie. A fost schimbat radical transportul roților, osiilor, discurilor și bandajelor, cât și sistemul de lucru care era depășit. A fost scurtat timpul de încălzire al roților. Controlul osiilor se face cu aparate cu ultrasunete, fapt ce permite determinarea cu precizie a unor fisuri oricît

de mici ar fi ele. Transportul pieselor de la rotărie se realizează fără efort, cu ajutorul a cinci poduri rulante, cât și cu puternice electrocare.

Tot pentru realizarea vagoanelor, un alt profil care se fabrică sînt tamboanele. Lucrările se execută în cea mai mare parte cu mașini moderne produse în țara noastră.

Pentru anul 1969, anul sărbătoririi centenarului primelor ateliere feroviare din Moldova, s-a alocat un volum de investiții aproape egal cu cel din ultimii 8 ani.

Din investițiile alocate pentru ultimii doi ani ai actualului cincinal (1969—1970) a căpătat contur o uriașă hală pentru repararea vagoanelor marfă pe patru osii. Vagoanele vor fi ridicate de pe boghiuri de puternice poduri rulante. Vor fi amenajate două transbordare pentru manevrarea vagoanelor în flux. Uriașă hală va avea ateliere de vizionare, unde se vor repara piesele necesare vagoanelor cu patru osii. Întreaga producție se va realiza numai în incinta halei.

Vopsirea nu se va face manual sau cu aparatul simplu, ci într-un tunel special, dotat pentru uscare cu raze infraroșii. Prin noul sistem de lucru, total mecanizat, timpul de reparații va fi redus la aproximativ 20 la sută. Randamentul muncii va fi de 5 ori mai mare. Construcția noii hale echivalează cu „încă o uzină de reparat material rulant”.

Tot din investițiile care se realizează în acești ani mai menționăm construcția unei hale în care va fi amplasată o puternică forță, care va trebui să sprijine procesul de producție al noii secții de reparații, printre altele, cu un ciocan matritor greu de 3.150 kg./f, iar altul de 1.000 kg./f, precum și cu o uniașă presă de fricțiune de 200 t.f.

Dintre importante obiective care vor intra în curind în funcțiune menționăm și noua centrală termică care va înlocui pe cea veche.

S-a schimbat fundamental, în ultimii 20 de ani peisajul industrial al uzinii. Vechea uzină a rămas doar o amintire, fiindcă, practic este aproape totul nou, întinerit.

Noile hale de lucru bine înzestrate, îmbinarea utilului cu esteticul, dau o nouă înfățișare vechii citadele feroviare, creează posibilitatea ca forța de muncă ce activează aici să fie folosită cât mai rațional.

## Intreprinderea Iasi Cinematografică

PE ECRANE ÎN LUNA IUNIE:

Arhiva Națională de Filme pune la dispoziția publicului cinefil din orașul Iași, în scopul refacerii rețelei cinematografice sinistrate, filme din ciclurile: „Retrospectiva comediei” și „Literatura și cinematograful”.

Astfel, la Cinematograful de artă îi vom reîntîlni pe Charlie Chaplin în „Campionul” apoi neuitatul cuplu: Stan și Bran în „Stan și Bran eroi fără voce” (22 — 23 iunie) Clclul „Literatura și cinematograful” va fi ilustrat prin filmele: „Dama cu camelii” cu Greta Garbo, ecranizarea după romanul lui Al. Dumas-tiul (8—9 iunie) „Henry V” în interpretarea lui Lawrence Olivier (10—11 iunie) „Mizerabili” în două serii, după romanul lui Victor Hugo cu Jean Gabin în rolul prin-

cipal (29—31 iunie) „Procesul” de Orson Welles, după Kafka (24 — 28 iunie).

În preambulul filmului său, Orson Welles introduce celebra povestire alegorică a lui Kafka „în lața legii” — realizată în desen animat — sinteză a concepției scriitorului despre condiția absurdă a omului care așteaptă toată viața în lața porților legii fără să fie lăsat să intre. Din distribuție fac parte: Anthony Perkins (Joseph K.) Orson Welles (avocatul), Jeanne Moreau, Elsa Martinelli, Romy Schneider și alții.

Orson Welles s-a născut la 6 mai 1915 la Kenosha. Studiază desenul și pictura. În 1938, în Statele Unite, realizează emisiuni la radio. Conjugă activitatea teatrală cu cea radiofonică, publică arti-

cole, joacă în numeroase filme și realizează filme: 1940 — „Cetățeanul Kane”, „Splendoarea Ambersonilor”, 1946 „Străinul”, 1947 „Doamna din Shanghai”, 1952 „Othello”, 1957 „Setea de rău”, 1962 „Procesul”, 1965 „Don Quijote”.

La Cinematograful „Victoria” de la 22 la 28 iunie, va rula filmul „Așteaptă pînă se întinecă”, în regia lui Terence Young, (autorul filmelor „Eddie Chapman, agent secret”, „Moll Flanders”, care a rulat nu de mult pe ecranele noastre).

La Cinematograful „Republica”, 22—28 iunie, „Vînătorul de căprioare” este primul episod din tetralogia realizată de casa pariziană Franco-London-Film, în studiourile Buftea.

A INTREPRINDERII JUDETENE DE MORARIT SI PANIFICATIE IASI GASITI ZILNIC INTRE ORELE 6-21 UN SORTIMENT BOGAT DE

**PRODUSE CALDE DE PATISERIE:**

- macedonia
- bordo
- fineta cu carne
- frăgezele cu brinză
- strudelul cu mere
- trigoane cu cremă
- BRÎNZOVICE

## DIRECTIA REGIONALA C.F.R. IASI

anunță:

Pentru a facilita cunoașterea frumuseților patriei și petrecerea plăcută a concediului de odihnă, Căile ferate oferă următoarele avantaje:

**BILETE DE CĂLĂTORIE ÎN GRUP** la care se acordă o reducere a taxei tarifare ce poate ajunge pînă la 50% ;

**BILETE DE CĂLĂTORIE ÎN CIRCUIT** cu acordarea a 12 intreruperi în timpul călătoriei, nelimitate în timp, în cadrul termenului de valabilitate al biletului (care este de una lună), modalitate de călătorie avantajoasă și sub aspectul costului, întrucît acumulîndu-se distanțele parcurse, rezultă o substanțială reducere a taxelor tarifare.

Economisiți timp procurîndu-vă bilete de călătorie pe orice distanță de la Agențiile de voiaj, din Iași — str. Lăpușeanu nr. 22. precum și de la cele din orașele Bacău, Suceava, Vaslui, Birlad, Roman, Piatra Neamț.

STAN ȘI BRAN

OPERATIUNEA „VULTURUL”

PROCESUL

ASTEAPTA PÎNĂ SE ÎNTINECA

MIZERABILII

DAMA CU CAMELII

TONY TI-AI TESIŢ DIN MINTI

danşînd şirtaki

Cei o mie de ochi ai doctorului Mabose

Vînătorul de căprioare

MARILE VACANTE

HENRY V



## DEBUT, DEBUT, DEBUT...

## TRECUT

Aceasta imi este pământul  
cu care m-am contopit  
în apa de rouă a timpului.  
Aceasta imi este viața  
cu care m-am spălat pe ochi  
în clipa izvoarelor trecute  
prin dragoste.  
Acestea imi sint miinile  
cu care am înconjurat  
pământul  
și l-am lipit de inimă,  
dar oamenii au cîntat mai departe  
în cripta lor de piatră,  
căci acestea imi sint templele,  
timplă de vreme bună  
și timplă de vreme rea.

DAN TEODORESCU

## PĂSĂRILE

Păsări fierbinți  
mi-au fulgerat spovedaniile  
și-nchipuirile și-au răsfrint trupul  
pe somnul învălmășit în rouă,  
obrajii aceia de iarbă adormită  
imi stînjeneau cearcănele călătoare,  
și dorul apus  
pe miinile mele regăsite  
și-a adus aminte  
că păsările nu-și părăsesc niciodată  
anotimpurile!

DAN GHEORGHIU

## TOAMNĂ FĂRĂ MEMORIE

iar și-a uitat toamna toate păcatele  
în singele meu de iarbă,  
neștiind că mai sint nopți cu coapse de lut  
și fluturi ce ireversibil aleargă  
prin drumuri pline de ploaie.

Te voi săruta toamnă,  
și-ți vei aduce aminte de mine,  
de amiezile adormite părăsite  
în ochii tăi de păsări.

Toamnă, nu-ți uita cavalereul  
bolnav de zăritele aprinse-n ciuturi  
Am plivit amindoi atunci cerul  
cînd timpla vremii zăcea mută sub sărutări.

GEORGE SIMION

## TABLOU

Firișoare verzi,  
Se-nfioară de scurgerea timpului.  
Dincolo de hotarul ce clipește,  
Se ridică colosul de granit negru.  
Un pictor nevăzut  
Și-a vărsat culorile  
Peste Pământul-sevalet.  
Pinza colțuroasă,  
L-a făcut să scape din mină  
Cana cu apă.  
Cu piscuri înalte și singuratic  
A mîzgălit pinza,  
Și-a făcut un curcubeu și-un ban.  
De bănuțului de aur,  
De deasupra curcubeului,  
L-a făcut citeva sulii,  
Ruginite-n timp  
Și pierdute-n spațiu.

DAN TEICANU

## AȘTEPTÎND

Pe rînd și toate pe rînd  
am căutat alt țărîm  
într-un exod firesc de exilat

mai întii miinile, picioarele  
și apoi celelalte,  
eu fluturînd din ochi a despărțire  
ridicolas patașă sus pe mal  
cu trupul meu pe jumătate cal

Din pietre colorate și  
din scoici  
am ridicat un templu pentru jertfe  
o, doamne, fă să bată vînt prielnic!  
Aștept o vreme și apoi adorm  
cu alge lungi crescute-n omoplați

De mult la țărîm meu nu vine nimeni.

NICOLAE MANEA

## SINGURĂ

Plumbul  
și-a lăsat greutatea  
acolo, pe limba ceasului I  
Tăcerea  
a adunat cu hărnice  
clipele moarte  
și țese acum cu ele  
pinza cea deasă.  
Singurătatea  
și-a întins rădăcina  
peste firele timpului  
opriindu-i depănarea.

ANCA TONIOARA

## MOMENT EDITORIAL IBRĂILEANU

(Urmare din pag. 1)

după Ibrăileanu, o contribuție  
exclusivă. Curentul critic,  
desfășurat concomitent cu pe-  
rioda de formare a României  
moderne și al cărui principal  
obiectiv era modul de asimila-  
re al culturii apusene, are  
ca promotori pe M. Kogălni-  
ceanu, C. Negruzzi, A. Russo,  
Alecsandri și Maiorescu. Din-  
tre toți, Alecu Russo intrune-  
ște simpatia aprinsă ale cri-  
ticului, fapt semnificativ în  
ordinea unei oarecare subiec-  
tivități temperamentale ce  
domină, pe alocuri, lucrarea.  
Profesorul Const. Ciopraga  
observă cu pertință: „E de  
presus că, trăind în 1840, I-  
brăileanu însuși ar fi aspirat  
să dețină rolul lui Russo, gin-  
ditor alert, fin dialectician,  
polemist ascuțit”.

Delimitînd între vechea  
școală critică moldovenească  
de plină la Maiorescu — și  
Junimea, autorul *Spiritului critic*  
... înclină spre considerarea  
retă a celei dintîi. În defavo-  
rea celebrei societăți literare  
ieșene, *Spiritul critic* al celei  
din urmă s-ar reduce la „ze-  
flemism”, e lipsit de genero-  
zitatea avinturilor ce caracte-  
rizează generația pașoptistă.  
Alecu Russo e superior, în  
planul preocupărilor lingvistice,  
lui Maiorescu. Lovinescu  
sesiza vulnerabilitatea ace-  
stei aserții: „Numai din impe-  
rativul talentului și din sim-  
tul unei limbi considerate ca  
o realitate vie și nu teoretică,  
au dus, așadar, scriitorii ca  
Russo și Alecsandri lupta împo-  
triva raționalismului (filologic)  
... Restrîngerea eficacității  
intervențiilor maioresciene  
la lupta „pentru triumful bu-  
nului gust în literatură” e a-  
buzivă. Exceelență în acest ca-  
pitol — ca și în altele — e  
analiza cadrului social-istoric  
al epocilor. Rămîne o întrebare  
dacă partea de filozofie  
socială din *Spiritul critic*... nu  
e, cumva, singura mai ferită  
de eroziune; ea prevalează,  
nu o dată, asupra celorlalte  
aspecte.

Un capitol dedicat „primu-  
lui junimist”: Costache Ne-  
gruzzi, deschide seria analize-  
lor de scriitori. Metoda e so-  
ciologică, fără anularea pun-  
ctului de vedere estetic. Ope-  
rația critică reține prin subti-  
litate și decizie, dar mai ales  
prin frenezia participativă.  
Realitatea operei e, uneori,  
sacrificată, silită să intre în  
schema demonstrativă a cri-  
ticului. Dacă Negruzzi, de pil-  
dă, oferă destule elemente  
care îngăduie plasarea sa în  
imediatele apropiere a *Junimii*,  
nu e mai puțin adevărat că  
autorul *Scrisorilor* a arătat o  
anume înțelegere și simpatie

față de pașoptiști. Alecsandri  
e văzut ca un scriitor cu per-  
sonalitatea scindată între con-  
servatorism și liberalism; tea-  
trului i se descoperă, în acest  
fel, o serie de contradicții in-  
terne — unele din ele false,  
fiindcă criticul pare a nu ac-  
cepta ideea că dramaturgul a-  
doptă, adesea, un punct de  
vedere superior, combătînd ex-  
agerările ce tin de una sau  
alta dintre cele două orien-  
tări. Iată această concluzie  
excesivă: „El utilizează (în  
*Cleveticii*) demagogismul pen-  
tru a caricaturiza democratismul.  
El are speranța întîmă  
de a compromite prin ridicu-  
lizarea demagogismului însuși  
democratismul”. Alte observa-  
ții, însă, sînt pline de acui-  
tate, ca de pildă aceea pri-  
vitoare la epicureismul lui A-  
lecsandri (idee pe care Căli-  
nescu va construi biografia  
poetului — ca mijloc de ex-  
plicare a laturilor superficiale  
ale operei).

Eminescu și Caragiale  
sînt considerați, alături de  
socialiști, ca reprezentanți ai  
„criticii sociale extreme”. E-  
minescu e un exponent „al  
claselor de jos, vechi, romă-  
nești”. Poporanistul Ibrăileanu  
exultă în a-și afla puncte de  
sprijin în ideologia politică  
eminesciană. Problematika so-  
cială cunoaște, la Eminescu,  
trei faze de evoluție: prima  
se caracterizează printr-o po-  
ziție independentă față de  
partidele politice, cea de-a  
doua prin atitudinea anti-libe-  
rală, profesată odată cu in-  
trarea în *Junimea*, iar ultima  
prin militantismul de la  
*Timpul*, și teoria păturilor su-  
pra-puse. Deși politicește op-  
țiunile sale se confundă cu  
cele ale junimiștilor, „în E-  
minescu nu vorbea interesul  
vreunei clase diriguitoare, ci  
al claselor mici, al meseriaș-  
ilor, al răzeșilor și al țărani-  
lor”. Ceea ce i se impută  
poetului e retragerea în trecu-  
t, incapacitatea de a între-  
vedea soluții pentru starea  
prezentă. Paseismul lui E-  
minescu n-are, însă — așa cum  
s-a arătat în mai multe rin-  
duri — semnificația unui pa-  
seism în sine, ci e un reflex  
al detașării critice de o rea-  
litate socială repugnantă. Au-  
dienta largă de care se bucu-  
ră opera lui Caragiale e ex-  
placată prin aceea că marele  
satiric vorbește „în numele  
celor mici și obișnuiți de for-  
mele nouă”; dar reducerea a-  
tacului caragialesc la un  
anti-liberalism — implicînd o  
poziție conservatoare, nu se  
susține. Ibrăileanu însuși și-a  
dat seama de limitele viziunii  
lui critice, atunci cînd, în  
prefața ediției a II-a a *Spiri-  
tului critic*..., scria: „Trebuie

să adăog că, cu privire la  
politica lui Caragiale, ar fi  
trebuit de remaniat și com-  
pletat capitolul respectiv,  
pentru că, de la război în-  
coace, mă conving din ce în  
ce mai mult, că acest om a  
văzut mai bine decît oricine  
în realitatea noastră socială  
din veacul al XIX-lea”. Vor-  
bind despre „antipatia pentru  
clasele de sus” a lui Caragi-  
ale și despre „simpatia lui  
pentru țărănimă”, criticul ci-  
tează un pasaj semnificativ  
din articolul *Politica și cul-  
tura*: „Această lume de strî-  
sură (clasele de sus) mișună  
aci d-asupra unui element et-  
nic hotărît. Sub tot acest Ba-  
bel există o limbă romăneas-  
că, care-și are geniul ei; sub  
toată această vultoare, veșnic  
mișcătoare, există un popor  
statornic, care-și are calități-  
le și defectele lui specifice,  
bunul lui simț, o istorie plină  
de suferințe, nevoi, simțiri și  
gîndiri proprii”. Și conchide,  
apoi, tranșant: „Încă odată:  
din viața acestui popor a  
extras el tragedia, din viața  
„strînsurii” comedia vieții ro-  
mănești”.

Intuițiile scâpărătoare pri-  
vind literatura perioadei a-  
mintite ne întîmpină frecvent.  
Ele apar cu altă mai pregnan-  
te cu cît sînt integrate unui  
ansamblu unitar, clădit pe fir-  
ul devenirii istorice și me-  
nit să dovedească existența  
unei bogate tradiții, ce se ce-  
rea valorificată. Meritul lui

Ibrăileanu de a fi adus, prin-  
tre cei dintîi, o privire între-  
meiată pe serii istorice asu-  
pra fenomenului literar romă-  
nesc e cu totul deosebit.

Între *Spiritul critic*... și *Cre-  
ație și analiză* critica lui I-  
brăileanu a parcurs un drum  
remarcabil, atît prin țînta și  
eficiența sa exterioară, cît  
mai ales prin acele prefaceri  
și sedimentări succesive pro-  
duse înăuntrul său, care i-au  
dat netezimea și strălucirea  
din epoca de deplină maturi-  
tate. Ibrăileanu a fost un om  
vîiu (poate unul din cei mai  
vîii din cîți au cunoscut lite-  
ratură română); inconștvențele  
lui aparente, sinuozițiile pe  
care le conține opera sa se  
explică, între altele, prin ade-  
ziunea autorului la o realitate  
în continuă mișcare, prin  
refuzul de a se retrage din  
fața solicitărilor ei.

*Spiritul critic în cultura ro-  
mănească*, lucrare cu unele  
pagini perimate, minate de  
concepția poporanist-liberală  
a criticului, din perioada ela-  
borării, trăiește, în primul  
rînd, prin echivalențele dintre  
cultură și viață, stabilite cu  
atîta fervoare în cuprinsul ei.  
Inițiativa editurii „Junimea”  
de a o da la iveală, cu con-  
sursul unuia dintre cei mai  
distingși critici contemporani  
depășește marginile unui sim-  
plu eveniment editorial. Ea  
are o semnificație programă-  
tică.



DAN HATMANU :

„Cap de copil”

CONTRA  
-PUNCTTITU CONSTANTIN:  
ORA ÎNCHIDERII

Volumul de debut (Editura *Junimea*)  
al tînarului scriitor ieșean Titu  
Constantin reprezintă o autentică sur-  
priză. Fără a se abandona direcțiile  
extremiste ale modei literare, fără  
prejuzici exotice și, mai ales  
fără mistificări, el vine să repropună  
un univers. Sistem obișnuit a ve-  
dea în proză o refacere de sistem,  
o restructurare categorială, o replică  
la real. Titu Constantin nu este, în  
acest sens, un inventiv. Situația epică  
(rămasă după pretext) nu se cere  
creată, ea preexistă actului artistic.  
Dar forma primară este insuficientă,  
chiar sieși prin monovalența seman-  
tică. Ca urmare, autorul îi infuzează  
o valoare nouă, parțial sau total  
distingută de cea inițială, valoare în  
care se manifestă implicit invenția.  
Fiecare schiță își capătă în sine o  
nouă înțelegere înțocmai ca un obiect  
răsfrint într-o masă translucidă. Con-  
tururile se pierd, „joacă” înaintea  
ochilor, și dacă n-am vedea realul,  
cu greu am crede că avem în față  
o imagine (fie și răsturnată) a ace-  
stui. Dincolo de nedefinitul „loc” de  
lumină și umbră, sîntem siguri că  
există ceva, dar cît de greu putem  
preciza ce anume. Privind proiectia,  
ultimă ce a generat-o, ne concentrăm  
asupra nebulozului fără a putea spu-  
ne că-l păstrîndem, iar cînd revenim  
la obiect, acesta ni se pare mai lăral  
decît chiar propria-i imagine răsturnă-  
tă.

Să recurgem la un exemplu: *Orga*,  
una dintre cele mai rotunde piese  
ale volumului. Epicul este de o ba-  
nalitate șocantă: o muscă se lasă,  
din neatenție, prinsă în plasa unui  
păianjen sfîrșind devorată de acesta.  
Paradoxal, Titu Constantin nu face

o tragedie din moarte ca act irrever-  
sibil (*Campionul*, *Obsesiile posibile*,  
*Ora Închiderii* sau *Sarpele dovedesc*  
prezența tragicului în situații mult  
mai comune și, tocmai de aceea,  
mai dramatice), mutînd accentul pe  
aspectul înedit al cazului. Prinsă în  
plasa nevăzută mîrșuna vietate de  
vine orșă, extincția fiind permanent  
însoțită de „cîntecul de lebedă”. A-  
mănușul banal, cazul mîrșun, nu  
apare ca funcție a propriilor dimen-  
sioni ci, hiperbolizat după lucră-  
rile, ca justificare a tragicului par-  
te. Poate apare puțin forțată apropierea  
de Cehov, maestrul inegalabil al tra-  
gicului de mică dimensiune. Dar,  
dacă ea este totuși posibilă, atunci  
o vedem într-o aceeași năruită in-  
terioară transferată în cadrele lumii  
imortale. *Hionoză*, *Loordna Ialsă*,  
*Accident* și, mai ales, *Al patruzeci*  
și *nouăzeci et al.*, not constituînd  
părerea noastră, dovedi ale unei ase-  
menea răscoală alături. Credem în  
Titu Constantin pentru că e decît  
plînă la brutalitate (*Ora Închiderii*)  
ori mai adînc decît lasă să se vadă  
anarhismele (*Dol copil* se joacă de-a  
lebedul), fără a fi alambicat și incon-  
sistent și, mai ales, pentru că la  
debut este un prozeor format care  
mai are încă multe de spus.

TUDOR URSU:  
PEISAJ CU VAPORASE

Peisaj cu vaporase (Editura *Jun-  
imea*), se află într-o situație total in-  
versă. Tudor Ursu nu propune, nu  
sugerează, ci impune. Titu Constantin  
este perpetuu într-o stare de con-  
templație. Imaginile trec succesiv  
prin fața ochiului proaspăt care le  
vede într-o lumină nouă, fapt care  
permite sugestia unei posibile rein-  
terpretări. Tudor Ursu contemplant și  
el, reține selectiv ceea ce-i convine,  
dar totuși cîtă deosebire între cei  
doi. Unul surprinde o semnificație,  
celălalt o mimează. La primul, con-  
templația parcurge un spațiu dublu  
(eu noneu — eu), la cel de-al doilea  
tralectul este unic (eu — eu), căci  
Tudor Ursu își contemplant propriile  
întîmări pe care vrea cu orice preț  
să ni le împună ca absolut revela-  
torii. Pe această cale, proza sa ar

reprezenta o cunoaștere de sine, po-  
zițional anterioră celei a noneului.  
(Viscolul, care deschide volumul,  
este semnificativ în această direcție).  
Dar autorul nu se mulțumește cu altă  
fîncercăm să ni-l imaginăm ca pe un  
renesantist măcinat de incomplexi-  
tudine l), se redefineste (sau, mai pre-  
cis, încearcă să o facă) fără a reuși să  
se găsească pe parcursul celor peste  
o sută de pagini. Ceea ce e, totuși,  
cum prea mult! Caragialesc (Jucăto-  
rul de loto — ce tristă e soarta epig-  
onilor l), gîrlinesc (de la Gîrlăneanu —  
Barza, Molia) sau pur și simplu -esc  
fără nici o altă determinare (Pipa,  
Peisaj cu vaporase); psihologia de du-  
zînd (Un sfert de oră) sau dulos plînă  
la lacrimi, dar și perspectivă (Visul  
unei bărci de la moși); aceeași sint-  
Tudor Ursu. Căutările sale, deocam-  
dată sterile, nu ne pot convinge.

AL. DOBRESCU

CORNELIU OMESCU:  
ENIGMA

Deși l-au mai apărut cîteva cărți,  
Corneliu Omescu trece mai întodea-  
una neobservat, puțin comentat. Poate  
și datorită așa-zisei „cumințenii” a  
scrierilor sale de pînă acum (mă gin-  
desc la romanul *Invidia* din volumul  
*Adam evadează...*, de factură cla-  
sică cu personaje excepționale —  
poate multo-tul din Hemingway l-a  
condus pe autor spre acestea).

Ultimul lui roman, *Enigma*, apărut  
anul acesta în editura *Eminescu*, e, în  
intenia mîrșurii a lui C. Omescu,  
închinat topografilor, acei oameni  
deosebiți care, măsurînd suprafața  
pământului, aduc în urma lor „un  
drum, un baraj, o uzină și citeodată,  
un oraș nou în fața căruia copaci  
se retrag mirați, iar oamenii își  
schimbă și firea, și portul”. Viața lor  
nomadă e plină de primejdii, de ne-  
cunoscut, cu pîlpîiri romantice, u-  
neori și aici, în acest romantism,  
evitat în genere de electronizatul se-  
col XX, se situează și drama eroi-  
lor nostri. Ni se prezintă, fără a fi  
dezlețată, următoarea enigmă: sotii  
Pavel și Zoe Dirlea, ingineri topo-  
grafi, au pierit în timpul unui viscol

din cauze și în împrejurări necunos-  
cute.

Căutîndu-se eventuali dușmani, viața  
lor este recomusă. Pavel, rămînd  
orfan, se întreține singur, muncind,  
în liceu și facultate. Generozitatea,  
cavalierismul îl fac să ia asupra sa  
crima înfăptuită de fata lui. Ur-  
mează ani de detențiune care-i vor  
umbri tot restul vieții, apoi diferite  
ocupatii, sfîrșind prin a fi topograf,  
muncă la care se oprește. O întîl-  
nește pe Zoe, frumoasă, înțeleaptă,  
înțeleagătoare (sinonimă a Electrei din  
*Invidia*). Se căsătoresc, dar numai  
în urma unui accident stupid în ur-  
ma căruia Zoe rămîne cu un obraz  
desfigurat. De aici presupuse com-  
plexe ducînd poate la sinuciderea  
amandurii. Partea a IV-a însă (ro-  
manul are cinci părți: *Răspunsuri*,  
*Hirii*, *Alte răspunsuri*, *Rola*, *Mar-  
tul ocular* și *Epilog*), fiecare pîrtid  
cite un motto latin, precizîndu-se o  
dată mai mult, traiectoria persoanelor  
incercă dezmințirea acestor fal-  
se prezentări, prin aducerea în scenă  
a unei convorbiri intime a celor  
doi. Dar, autenticul, firescul lipsind,  
unda lirică întrezărită dispăre, esuînd  
într-un livresc neconvîngător. Este ur-  
mărită și pista crimei pasionale, mar-  
torii rememorîndu-și cît și cum l-au  
cunoscut pe Pavel — modalitate ar-  
tistică împrumutată din literatura po-  
litistă. Din acest punct de vedere  
*Enigma* se poate înscrie pe linia cău-  
tărilor, a experimentului. Rezultatul  
rămîne însurirea unor fișe de ro-  
man, insuficient lucrate, un fel de  
derulare a unui număr de fotografii  
(avînd același personaj) care, în o-  
chii snectatorului (la noi al cititoru-  
lui) sî se însușeze într-un film, în-  
tr-o operă artistică fînită. Adică, ci-  
titorul, consumatorul de artă, trebuie  
să nu de la el, alt cît și cum se  
pricene, liantul artistic necesar desă-  
virării oricărei opere de artă.

Fraamantar citit, Corneliu Omescu  
rămîne un condei plin de vervă, cu  
certe înclinat spre ironie fînită, nu  
îndealuns valorificarea (notabilă fiind  
în acest sens depozitia lui Dudău,  
a Directorului sau a Minodorei Val-  
dal, cu un real talent de novelist  
sădovenian frelatarea lui „Pavel Co-  
cos zis Clonjîndă” ca și tonul de  
mare tîmăr care însoțeste redarea ml-  
turilor din satul Cucea).

## DEBUT, DEBUT, DEBUT...



## documente:

## H. SANIELEVICI, INEDIT

În 1915, Ibrăileanu, Sanielevici și D. D. Pătrășcanu porniseră cu planuri mari și cu un program bine stabilit, difuzând un prospect lămuritor și cerând concursul mai multor scriitori, să editeze o colecție populară de literatură, concepută inițial ca un „tezaur” al literaturii române. Factorul activ al acestui grup pare să fi fost Sanielevici, cel care a contribuit esențial la redactarea programului și la realizarea legăturilor cu editorul din București. În decembrie 1915, exasperat de încetarea și abulia profesională a lui Ibrăileanu, el îi scrie criticului, aflat la Iași, pentru a-l determina să vină în Capitală și să conducă la stabilirea unui plan de autori și opere pentru publicare:

Iubite amice,  
Credința mea este că nu vom putea în nici un chip a fi la înălțimea însărcinării pe care ne-am luat-o, dacă nu vom fi cel puțin două săptămâni împreună, făcând de două ori pe zi lungi ședințe în care să se creeze atmosferă, criteriile de judecată etc. și în care să alegem ce este de pus din poezii de seamă. Altfel, fiecare acasă la dânsul, făcând tezaur printre alte afaceri, fără înălțimea sufletească și antrenul trebuitor — e lucru de clipăceală...

Angajamentul pe care l-am luat e grav. Citeva exemple numai răsfețe: rectorul universității din București a vorbit cu admirație de ideea tezaurului, profesorii de liceu au vorbit elevilor etc. Parale am luat, editorul așteaptă, și viața se scumpește pe zi ce merge. Așteptăm răspunsul vostru telegrafic. Noi ne vom libera de orice alte ocupații pentru tezaur.

Cu salutări prietenești, H. Sanielevici.

Intervenția sa, probabil fructuoasă, a determinat un progres al lucrărilor. Scrisoarea următoare, din 14 febr. 1916,

dezbate amănunțit în legătură cu primele volume; ordinea anunțată nu este însă și cea în care vor apărea, după cum nici denumirea *Graul* nu va fi păstrată. Sanielevici (împreună cu Pătrășcanu) încearcă din nou să-l aducă pe Ibrăileanu la București, pentru a participa la o consfățuire asupra tematicii acestei colecții (vezi și scrisoarea lui D. D. Pătrășcanu, din 8 ianuarie 1916 către Ibrăileanu, publicată de I. Lăzăreanu în volumul *Scrisori către Ibrăileanu*, EPL, 1966, p. 140—141). Pentru interesul în ceea ce privește relațiile dintre cei doi critici și atitudinea deferentă pe care Sanielevici se forțează să o adopte față de Ibrăileanu (nelipsită însă de malițiozitate), am dat între paranteze drepte și textul șters și corectat apoi într-o formulare mai elegantă:

Dragă Ibrăileane,  
Paraschivescu nu-i Vintilă ci Grigore și n-a publicat nici o dată poezii. Nu pot trimite nuvele decât cu condiția arătată, neputând umili pe un profesor de 40 de ani.

Biblioteca [mea] noastră („Graul”, bibliotecă populară, științifică și literară) va avea ca copertă un splendid tablou al lui Verona, un bătrîn cu o chitară în mână, figură de bard, leit Hogăș. Asemănare uluitoare cu Hogăș, expresie de om foarte bătrîn care povestește din vremuri de demult. Primele numere: Hogăș (Chrisantia, Marietta, Floricica, p. Ghermănuș etc. 4 numere, și trimitem zilele acestea 800 de lei. Sper că se va pune pe scris), Galaction, Constanța Marino, Pătrășcanu, eu, Jean Bart, Mihalache, Stere etc., o pleiadă de germanofili sub [direcția] îngrijirea celui mai înălțat francofil. Aștept de la Mironescu, de la Paul\*, de la Agribiceanu. Roagă din partea mea pe Sadoveanu să-mi dea un număr și trimite vorbă și

lui Paul. Dacă trimite Paul, voi pune Florică Ceteras ca No. 1—2 (400 de lei). Din Scriitori și curente al d-tale am scos pe Brătescu-Voinești și-l pun ca un număr. Vei primi 200 de lei. Vream să pun și alt număr Sadoveanu, dar la tipografie am băgat de seamă că mă combați pe mine (direcția l... ). Să o citești din nou, să vedem dacă merge? Am pus în voia valurilor a lui Stere. Ar fi admirabil să iscălească Stere, și nu-l poate strica de fel. Vrea să pun și 4 zile în Ardeal. Dar n-o am. Trimite-o de urgență că așa mi-ai spus, că îndată ce-ți voi indica ce ai o rupe din revistă, vei rupe și vei trimite. În curând îți voi comunica ce pun de d-ta pentru un volum mare. De asemenea de Stere. Eu am scos din volumul meu: Dionis, La Horda, Pătrășcanu, și Sudermann și fac un număr dublu. Iau parale și nu stric clișei de puțin volumului întreg, care are alt titlu, alt cuprins și se adresează unui alt public. Așa fac și cu volumul lui Hogăș și cu al d-tale. Trimite-mi de urgență Spiritul critic. Cred că scot și de acolo vreun număr sau două. Asta nu va strica de loc reeditării celor două volume ale d-tale. Poate voi scoate pentru bibliotecă și din volumele pe care le combin acum. Vezi dar ce... ploaie de aur pentru d-ta! Sper (dar) că vei lăsa la o parte oboselile d-tale considerând-o ca nădă și neavenită și de asemenea [te rog să nu te superi, că eu la d-ta țin sincer, deși îți cunosc defectele] gravitatea profesorală, și să-mi dai un concurs energetic, cum știi d-ta, când scrii scrisori cu slove mari și virile. Vezi că bani vor lua [și Stere] și ceilalți amici populariști. Nu poate fi indiferent literaturii că un om ca mine capătă influență asupra unui editor care dispune de multe sute de mii de lei,

„omul lui Steinberg” zici d-ta. Din 4 zile în Ardeal fac 2 nr. Să-mi trimiți de Stere și critici literară (Goga, Wilde, [Tolstoi] și Ibsen. Pe Tolstoi îl am). Vor fi deci 4 numere de Stere, pentru care va primi imediat 800 de lei, plus ce va mai ieși din volume. Și va ieși mult când te gîndești că volumul meu s-a vîndut 1500 de ex. în șase săptăm. Cele 2000 sînt pe isprăvite și-mi produc 1875 de lei (25% din preț). Se va mai scoate o ediție. Apoi am un volum la Stetea și un nou volum la Steinberg. Vezi dar că câteva volume de tine și câteva de Stere vor produce sume remarcabile. Al face bine să scoți din Viața românească tot materialul tău și tot materialul lui Stere, fiindcă aproape tot se va edita. Și cred că întrezești și folosul politic. Te rog mult vorbește cu Sadoveanu și cu Paul, Îndesebi cu Paul pe care vreau să-l pun în cap. Ne-ar putea da și Gane ce a din volum. Ai putea să-mi trimiți și buclile d-nei Papad Bengescu, fiindcă în biblioteca noastră se pun și lucruri pentru rafinați.

La București ar trebui să vii fiindcă alții nu înaintează tezaurul, și hîrtia a venit, iar editorul a devenit nerăbdător. Cu salutări amicale, H. Sanielevici.

Ultima scrisoare a lui Sanielevici, din 16 iunie 1916, pare scrisă tot înainte de apariția primului număr al *Căminului*, cum se va numi de fapt colecția. Editorul, devenit nerăbdător din februarie, amenință acum cu proces și Sanielevici se hotărăște să-l caute el pe Ibrăileanu pentru a pune pe roate colecția:

Iubite amice,  
Am primit și predat Bel-Ami, 400 de lei. Volumul d-tale de critici încă nu l-am primit. Nu ți s-a trimis corectura, fiindcă

le ții prea din cale afară mult, și în lumea serioasă a comerțului timpul are valoare. Dacă găsești să tipărești la Iași, în condițiuni normale, volumul d-tale, s-ar trimite hîrtia de aici și ți-al putea face ușor corecturile. La Iliescu n-al putea? Cum zic, hîrtia ar trimite-o Steinberg lui Iliescu. La T. Neamț nu s-a mai găsit locuință. Pe marți plec la Oglina și să-mi cauți easă, la acolo numai în ideea că fiind aproape de mîndstirea Neamț, vom putea face tezaurul. Steinberg amenință cu proces și 30.000 de lei daune. Zice că ideea lansată de noi, pentru care a avansat 4000 de lei, n-a făcut pînă acum decât să îndrească pe concurentul lui, Alcalaș care scoate cite 20.000 din fiecare No. din Scriitorii români și care în prefață No. 10 spune că acesta e tezaurul lit. române, că editorul n-are nevoie de comentarii și interpretarea criticului etc.

Urmează citeva rînduri lipsite de interes în legătură cu casa pe care voia să o închirieze și un post scriptum în care îi cerea adresa lui Eugen Todie.

În cele din urmă, colecția *Căminul* este lansată și în același an li apare cartea lui Ibrăileanu, retipărirea studiului despre Brătescu-Voinești.

Deși se pare că activitatea criticului ieșean, în legătură cu „tezaurul” a fost destul de reținută, nedepășind citeva consultări sau discuții, preocuparea sa ca atare în această direcție merită a fi menționată.

MIRCEA ANGHIELESCU

1) Scrisorile, inedite, se află în arhiva Bibliotecii Centrale de Stat din București.

2) Am cetit-o și o dau la tipar (nota lui Sanielevici).

\* Paul Bujor (n.n.).



desen de DAN HATMANU

## NICOLAE ȚĂJOMIR: M E L O S

care luate izolat sînt de-a dreptul excepționale: „Prelungă litanii / La asfințitul trupului. / Acestui trup instigator de vise” sau „La tragica răspîntie de mituri”.

Poetul nu caută să cultive „efecte” de limbaj, ci doar ne deschide un șantier liric unde ideile comunică într-un vestmînt curat. Elegia a patra ridică liniștea la valoarea de simbol. Se poate observa o invazie de reflecții lirice („E-un început de lume-n orice clipă”), o mișcare morală de dimensiuni ridicate („Și sufletul începe-a fi. El însuși”), o constantă plăcere de a introduce în discursul poetic personajele mitologiei. Elegiile reprezintă o reînnoire la o anumită vîrstă, și o împotrivire, un examen de conștiință, o artă poetică („Un funig și totul de la capăt. / Sisif rostogolind simbolul pietrei / Se teme și de umbre. Să se teamă / Pentru a ajunge înțelept pe culme”), care se consumă într-o durată a desăvîșirii și a înțelepciunii antice. Poezia a devenit mod de a fi, de a comunica, un act de sa-

## cronica literară

criticului, o totală posibilitate de a depăși condiția: „Să nu se lîrșeze în marea aventură / Nici apa, nici pămîntul, nici limbile de foc. / Un sculptor geme-n mine visînd să taie-un bloc / De marmoră de aer dintr-o Cartură pură / Voi suferi cu daltă pe formele candorii. / Pulverizînd în așchii ecoul maculă, / Ca-n magica tăcere un trup fără păcat / Să prindă vîraja clipei și nostalgia orei”. Doar Verbul viu... definește poezia ca pe o dramă: „Da, poezia-l sînge. De-l zbor razant, e sînge / Cald gîlînd din aripi de-albatros, / De-i săgetară-n așchii de roci înalte, plînge / Cu sînge ochiul vulturului, scos, / Nuntindu-se cu Verbul-n zbor median, e pradă / Acestei pîcle și-acestui vînt. / Ferindu-se de gloduri și piscuri de zăpădă. (Nici umbră nu aruncă pe pămînt). / Doar verbul viu se smulge din zborul lin, asemeni / Unui condor cu ciocul de oțel, / Mirese efemere izbindu-l feasta-ncremeni, / Zenit să fie și nadir tot el”.

Modernul comunică la Nicolae Țăjomir cu vechimea, cu un sentiment al tradiției (Bar, Adie-a vreme tare...) Poetul este egal de receptiv la metamorfozele istoriei, la vocea ei „Din urmă, iată timpul ne-ajunge și învie. / Neluminînd deodată și șoptim povești // S-aude — din poveste — un chiot lung de lotru / Țînd pe șargu-n spume poteca de picior”. Intrat pe străzile din Montmartre decorul se schimbă

și poetul îl esențializează: „Ochii femeilor / Stăteau alinați în loja / Invizibilei neliniști, / Scurtînd lornioanele / Muzica celor de-a / Douăzeci de dinastii / A moralității / Un twist / Imprimat pe banda tentației / Semnalele Morse ale trupului... // Pe luciul nichelului / Trona acum Picasso, / Cu elocvența / Cubismului său iconoclast / Al perspectivei academice.” Nu toate versurile reușesc să se mențină la o înaltă claritate pe care poetul o declară ca un principiu de urmat („Vibrează claritatea pe-a cerculul secvență / Culege — a limpezimii telurică esență”). Poemul *Remember* se lasă invadat de un retorism gratuit. Cuvintele nu reușesc să organizeze un înțeles, să ducă la o semnificație. Poezia a devenit un discurs care nu mai comunică decât o posibilitate a cuvîntului de a se „alinia” într-un anumit fel. Emoția e pulverizată în mici jocuri stilistice: „O impecabilă imperfecțiune / A puului scos, / A puului Piu / Insuperabil de viu, / Nespus de frumos!” sau acest exercițiu care nu-l reprezintă pe Nicolae Țăjomir: „Neverosimul de pur / Doarme în albul din jur / Neverosimul de grav, / Cheamă sezonul suav // Iată-l cu albu-i fior / Lingă al inimii dor. // Sol boreal și plînd / Drept de cete ceteră cerînd” (Chioceul). Unele texte lirice cad într-o prea severă încorsetare de limbaj, de unde și impresia reală de „uscat”, de sentiment epulzat de orice pulsație vie. Percepția nemijlocită este înlocuită cu o meditație care sterilizează, reduce puțința de comunicare. Poezia nu depășește un potențial sufletec mediu și cade în narațiune (De-aici începe doina... Corbul lui Poe.)

Concentrarea emoției lirice într-o compoziție clasică n-a dus la ermetism și poemele într-un vers reprezintă în arta lui Nicolae Țăjomir o reușită incontestabilă: Statuia lui Ovidiu: „Scandîndu-i versul tîndr, văd bronzul cum coclește...”, *Pesărușul*: „În textul — albastru — al mării — o albdă acoladă”, *Minaretul*: „Un deget se ridică, inelul să nu-l scape”. Artă poetică a lui Nicolae Țăjomir este a unui clasic, a unui poet pentru care poezia a devenit un mod de a restitui o sensibilitate într-o costumărie modernă: „Ca-n unda poeziei metafora frumoasă, / O lebdă de purpur — incendiar se lasă / În ritmic puls pe lacul albastru al iubirii. / S-aud șoptind în graiul miresei trandalirii. / Furta-na, ca un șarpe de apă, stă sub stîncă; / E încă prea tăcută. E prea departe încă / Iar dragostea senină ascunsă sub pleoape / E încă prea suavă, e încă prea aproape. / Cu timpul, orbul iaur de anotimp și clipă, / Da lebedei minie și viperei aripă, / Că-n negura iscată și-n vuetul lutanii / E soarele mai verde ca verdele genunii. / De vauri edumbră, pătîrșă de otravă, / Iubirea sîngerează sub lebdă bolnavă. / Neprihănitul cîntec de lebdă ce plînge / Mai omnesc e parcă, și parcă mai de sînge”.

ZAHARIA SANGEORZAN



Poezia lui Nicolae Țăjomir nu este un exercițiu abstract al versificației, ci coboară la un sentiment puternic de intelectualitate, de emoție. Năvala sau violența unor erupții sufletești, unor îndoieli sînt dirijate spre o valoare lirică clasică. Poetul este un spiritor care iubește claritatea, echilibrul, un anumit spațiu al reflecției lirice. E un clasic cu o reală sensibilitate deschisă spre durabil. Structura poetului poate fi comparată cu cea a lui Mihai Codreanu și G. Călinescu. Tehnica poetică, e aproape aceeași, iar

realul poetic este și el de esență intelectuală. La Nicolae Țăjomir domină gîndirea poetică, căci sentimentele nu rămîn goale, ci iau costumația ideilor. Excepționale mi s-au părut elegiile unde fluxul de intelectualitate nu distruge sentimentul, ci provoacă emoția să se cristalizeze. Poetul refuză exercițiile stilistice și cultivă expresia directă. Elegia *Întîia restituie* nu spectacol al adolescenței cu mici insule de melancolie, de regrete, de tonuri bacoviene: „Adolescența, ce răscurci ciudate / Un țințir de Valéry în noaptea albă. / Ninic din toate, Funigei, podgorii, / Un trubadur, tristeți duminicale, / O birjă cu poclitu-n doliu, scripca, / Lungind un of printre pahare sparte.” *Mobilitatea decorului* nu exclude ideea realizării de sine („Să nu mă prăbușesc în îngustime”), un puternic și fecund sentiment erotic. („Roșie ca focul, / Sculptată în carrara ei de sînge, / Iubirea. Treaptă fără echilibru”), dar mai ales o conștiință artistică superioară (vizul) care amintește de poemul lui Tudor Arghezi *Aleluia*. Tema creației ca jertfă apare la Nicolae Țăjomir ca o justificare a existenței: „Nu mai rămase-n mine decât vizul, / Mi-am smuls și vizul. Totul pentru o clipă, / L-am aruncat pe treapta cu azurul. / Nici o mișcare. Treapta-ncremenise / Albastrul vis calcă pe-albastru treaptă / Spre certitudin. Am rămas în urmă, / Nimicul din ce-am fost odinioară, / Suia cu frumusețea lui păgînă / Ca un luceafăr omenesc, spre stele, / Vis majestuos, iar al fiicăru. / Și ceara se topi. Nimic din toate. / Doar vizul putrezit sub felinare, / Cupolele de aur în amurguri, / Un țințir din Valéry în suflet / Și-un chiot din Villon în noaptea albă”. *Adolescența se indentifică cu ideea de construcție*, cu voința de a da un sens vieții în Cetate. La această construcție care se ridică din interior, poetul angajează timpul („Vrtejul anotimpurilor, scrînciob / În care Cronos își rotea odrasla”), un sentiment real de frumusețe („Păgîna frumusețe — a veșniciei / Respiră-azurul, bea din ape limpezi, / Mă vrea ogîndă pură și adîncă”), o stare de puritate care ia naștere de la nivelul „Infioratului cîntec melancolic” (Elegia a treia). Elegiile însumează și versuri



# PERENITATEA CREAȚIEI DICKENSIENE



Romanul englez din secolul XVIII a avut strălucite reprezentanți în Fielding și Sterne, cărora le-au urmat, la începutul secolului trecut, Walter Scott și Jane Austen. Scriitorul care i-a asigurat cea mai mare popularitate a fost Charles Dickens.

Fără să fi avut o instrucție sau cultură aleasă, dar învățând de la viață și posedând un mare talent, Charles Dickens a devenit la numai 25 de ani cel mai citit autor din Anglia. „stăpînul inimilor”, cum a spus Taine.

El a fost în tot cursul vieții sale o figură publică, desfășurând o activitate prodigioasă. A scris roman după roman, a scos două reviste, a ținut prelegeri și a făcut lecturi din operele sale. Toată această intensă trăire i-a adus și sfârșitul prematur la 9 iunie 1870.

★

Opera lui Dickens, în totalitatea ei, refuză să se supună oricărei încercări de generalizare și etichetare, pentru că ea este atât de complexă și de variată, încât accentul exclusiv pe una sau pe alta din laturile sale nu duce decât la o imagine falsă.

Un fapt însă este cert: Dickens a fost și a rămas un scriitor mereu actual. Romanele sale au rezistat celor mai exigente analize și au triumfat în ciuda imperfecțiunii geniului creatorului lor, sau poate tocmai de aceea. Arta sa este comparabilă cu arta titanilor, doar Shakespeare fiindu-i superior în literatura engleză.

În cei peste treizeci de ani de la scrierea primului roman „Documentele postume ale clubului Pickwick” (1836) și până la „Misterul lui Edwin Drood” — rămas neterminat în 1870 — a avut loc o continuă perfecționare a artei lui Dickens, care totodată se îndepărtează de optimismul său de la început. Dar chiar Pickwick, ca și Don Quijote, este tot atât de aproape de comedie cât și de tragedie. În mijlocul celor mai amuzante scene cu Pickwick, Dickens își transformă eroi într-un „Don Quijote al vieții de rînd” cum l-a numit Washington Irving. Începem prin a rîde de el și terminăm prin a-l iubi. Prin suferință Pickwick s-a transformat într-o ființă omenească.

Scriind în tradiția lui Fielding și Smollet, Dickens este atât satiric cât și comic, dar pe măsură ce concepția sa estetică evoluează, elementul de satiră crește în severitate și sinceritate. Arta sa capătă tot mai mult amprenta puternică a originalității.

Temele de mai tirziu ale lui Dickens pot fi rezumate în câteva versuri din monologul lui Hamlet: „Al lumii bice și ocări, călcîiul / Tiran, disprețul omului truș / Chinul iubirii-n van, zăbava legii / Neobrăznicia cîrmuirii. Scriba / ce-o zviru la cei nevrednici celor vrednici”.

Exuberanța comică a începutului a fost transformată prin punerea tensiunilor sociale la baza construcției romanelor sale „Dombey și Fiul”, „Timpuri grele”, și „Casa groazei”.

Opera sa străbate o întreagă epocă a societății engleze și sugerează variatele conflicte și tensiuni din sinul ei, autorul descoperind totodată disocieră și înstrăinarea omului de semenii săi și de propria-i esență. Pătrunderea manifestărilor răului și cruzimii, maniei și vinovăției, a sentimentului copleșitor al singurătății în viață este caracteristica ultimelor sale romane. Iată-l pe Dickens reflectînd asupra personajului principal John Jasper din „Misterul lui Edwin Drood”: „Profesînd continuu o artă care l-a adus într-o armonie mecanică cu restul lumii, pe care n-ar fi putut s-o servească decât dacă el și ea erau în cele mai bune relații mecanice și-un unison, este ciudat constatarea că sufletul omului nu era în acord sau reciprocitate morală cu nimic din jur”. Mulți spun că acesta este atât portretul lui Jasper cât și al lui Dickens și dacă acceptăm această idee, implicit imaginea noastră despre Dickens capătă noi dimensiuni, mult mai apropiate de realitate. Deși a încercat, el nu a reușit să se adapteze societății mercantile, a cărei esență inumană a intuit-o perfect.

Dickens a trăit într-o perioadă în care avea loc o răsturnare totală a valorilor tradiționale, paralel cu dezrădăcinarea și dezumanizarea oamenilor, cînd a început să scrie, el era deja obsedat de închisori, de soarta mulțimii anonime, de misterul banului, de mizerie, murdărie și violență. El a trăit în metropola primei țări industriale — capitaliste și a devenit cronicarul cel mai fidel al Londrei cu toate culmile și abisurile sale.

Istoria evoluției scriitoricești a lui Dickens se leagă în mare măsură de faptul că el a pătruns din ce în ce mai mult semnificațiile celor văzute în jur. Pe măsură ce a realizat multiplele lor implicații, acesta a devenit simboluri de la sine. Astfel, preocuparea pentru închisori, evidentă de la primul său roman, a culminat în „Micuța Dorrit” cu prezen-

țarea întregii societăți drept o mare închisoare din care nu scapă nimeni decât prin moarte.

Cunoscînd suferința din copilărie și neputînd niciodată realiza o armonie deplină cu lumea din jur, Dickens a fost toată viața într-o perpetuă minie și s-a simțit solidar cu toți cei ce suferau și nu se puteau bucura pe deplin de viață. Sînt cunoscute preocupările sale pentru soarta copiilor, în special a copiilor orfani. Lumea creată de el în anumite romane, — mai ales în „David Copperfield” — este o lume populată de orfani, care căută mîngîierea unei mame și protecția unui tată, căldura căminului. Să vezi lumea populată de orfani este în sine un comentariu asupra condiției umane, atît într-un context universal, cît și într-unul social.

Dickens a trezit simpatia cititorului de rînd pentru că i-a vorbit în limba maternă a inimii și astfel și-a asigurat un auditoriu permanent. El a pus în mișcare resorturile secrete ale simpatiei prin atingerea sentimentelor legate de familie și astfel a realizat una din cele mai înalte misiuni ale artei — aceea de a educa — trăzînd sentimentele nobile din om.

Nu se poate spune că romanele lui Dickens conțin un sens explicit sau un mesaj precis. Ele își exercită influența mai degrabă prin atmosfera și presiunea morală, pătrunzătoare și apăsătoare, decît printr-o morală care s-ar putea trage. Aceasta poate să fie explicația faptului că ele au stimulat idei la care autorul lor nici nu s-ar fi gîndit vreodată.

Dickens a atacat anumite abuzuri ale vremii, dar astfel de asalturi satirice cu țintă precisă, delimitate istoric, nu ar putea face din Dickens un scriitor cu rezonanță permanentă universală, mai ales că adesea totul se sfîrșește fericit.

Arta revoluționară a lui Dickens constă în aceea că în ciuda „happy-end”-urilor, de cele mai multe ori forțate, cititorul își dă seama că structural nu s-a schimbat nimic în restul societății în care valorile umane sînt subordonate banului, intereselor egoiste ce dau naștere înstrăinării și dezumanizării. El realizează totul nu printr-o disecare științifică, ci prin răsturnarea proporțiilor normale, prin imbinarea realului cu fantasticul, prin alegorie și simbol, îmbrăcînd totul într-un umor care va colora personajele, situațiile și acțiunea.

Despre Dickens s-a scris foarte mult și contradictoriu, pe o gamă cît se poate variată, de la admirarea fără rezerve, pînă la scoaterea lui din rîndul romancierilor.

Uneori a fost condamnat pentru ironie și satiră prea evi-

dente, pentru intrigi picarești stingace, pentru morală simplificatoare, sentimentalism și melodramă. Se poate lesne dovedi că opera lui Dickens conține toate aceste slăbiciuni și altele. Un critic chiar a făcut o listă „cu cele șapte păcate ale artei lui Dickens”.

Au fost și exegeți care în baza anumitei definiții de romanului (realist!) au decretat că Dickens nu poate fi încă încadrat în această definiție și deci nu este romanancier și nici artist. În cel mai bun caz romanele sale au fost recomandate ca lectură pentru copii. De pe alte poziții decît ale realismului, Virginia Woolf a afirmat că singurul roman pentru adulți scris în secolul XIX este „Middlemarch” de George Eliot și aceasta pentru că este un roman „psihologic” în timp ce în romanele lui Dickens personajele nu au „viață interioară”. Astfel, nici apărătorii realismului de un anumit gen și nici reprezentanții ai romanului fluxului conștiinței nu au găsit în opera lui Charles Dickens deosebite valori.

Totuși popularitatea lui Dickens a crescut în loc să scadă și este interesant de remarcat că redescoperirea lui Dickens de către publicul modern s-a făcut o dată cu dezvoltarea gustului pentru lectură romanelor lui Joyce. D. H. Lawrence și Kafka. Imbinarea elementelor simbolice cu cele realiste, accentul pe miturile experienței umane, atît de caracteristice romanelor acestor moderni. — dar nu mai puțin operei lui Dickens. — a dus la descoperirea unui Dickens care astăzi este considerat cel mai modern printre moderni.

Desigur, așa cum remarcă George H. Ford în studiul său „Dickens and His Readers”, este bine că critica, în dorința de a-l reabilita definitiv pe Dickens, de a arăta că el nu este numai un clasic pentru copii, a stabilit, prin comparație cu Joyce, Lawrence, Dosztoievski și Kafka locul lui Dickens în literatura engleză și universală. Dar, adaugă Ford, Dickens este în primul rînd Dickens. Toți acești scriitori au învățat de la Dickens și încă vor mai învăța mulți alții.

În cele 18 volume în care sînt cuprinse scrierile lui Dickens, vom face în primul rînd cunoștință în lumea personajelor sale, cu înfinita sa varietate și multiplele sale forme. „Forța lui Dickens constă în zugrăvirea personajelor într-o manieră de intensă simplificare poetică ce le face în același timp embleme sociale, simboluri emoționale și indivizi bine conturați pe plan vizual. Aceasta este metoda așa numitei „caricaturi” pentru care a fost desconsiderat de intelectualii subtili și naturaliștii filistini și de cei pentru care

„psihologia” înseamnă „introspecție” — scria Jack Lindsay („Charles Dickens”, New York, 1950, p. 170).

Tot referitor la zugrăvirea personajelor, G. B. Shaw admira demonstrația lui Dickens că este posibil să îmbini o exactitate de oglindă în zugrăvirea personajelor cu cele mai teribile extravagante ale expresiei umoristice și situației comice, recunoscînd că el a exploatat această metodă și a transferat personajele lui Dickens în piesele sale cu deplin succes.

Printre personajele cele mai reușite vor rămîne Sarah Gamp și Pecksniff (din „Martin Chuzzlewit”), Micawber („David Copperfield”), Joe Gargery, Jagger și Pip („Marile speranțe”) și Dorrit din romanul „Micuța Dorrit”. Dickens preferă să lucreze prin acțiune și dialog în loc să nareze, iar dialogurile sale sînt atît de bine individualizate. Încît fiecare personaj își are stilul său de a vorbi și-l putem recunoaște chiar fără să ni se indice numele.

În studiul său „The Living Novel” V. S. Pritchett scria: „Trăsătura distinctă a personajelor lui Dickens este că ele sînt solitare. Sînt oameni prinși trăind într-o lume a lor. Ei monologhează în ea. Nu comunică unul cu altul ci își vorbesc lor înșiși, Presiunea societății a creat ticuri ale minții și vorbirii și fanteziile ale sufletului...” Dorothy van Ghent, analizînd romanul „Marile speranțe”, demonstrează această afirmație a lui Pritchett ajungînd la concluzia: „Tehnica este viziune. Tehnica lui Dickens este un indiciu al unei viziuni asupra vieții prin care vede separarea umană drept condiție obișnuită, vorbirea fiind vorbire pentru nimeni, iar contactul uman doar o ciocnire” (The English Novel, „Form and Function” New York, 1967, p. 157).

Dickens este înainte de toate romancier, artist, poet al metaforei. Realismul său întradevăr nu se încadrează în formula clasică. El este undeva între fronturile fără a-i trăda pe cei pentru care luptă, Dimpotrivă.

Alegoria la Dickens este într-un fel mai subtilă decît la Kafka sau Melville, prin aceea că Dickens lasă acțiunea de suprafață atît de clară și comportarea personajelor atît de evidentă, încît năruim ne dumeriți și nu începem să căutăm sensuri gnomiche. Adevărul este că Dickens a imbinat în așa fel gîndirea abstractă și forma sa imaginară încît una se topește în cealaltă. Așa cum a arătat F. R. Leavis în analiza romanului „Timpuri grele”, intenția simbolică reiese din metaforă și evocarea vie a concretului” („The Great Tradition”, New York, p. 230),

iar Graham Greene vorbind despre „Marile speranțe” spune că „este scris în cadente poetice delicate și exacte, posedînd muzica memoriei care l-a influențat atît de mult pe Proust”.

G. K. Chesterton, critic profund dar și unilateral al lui Dickens, considera prima parte a creației lui Dickens ca fiind cea mai reușită. Alți critici pun accentul pe partea a doua. În tot cazul, fără cunoașterea romanelor „Casa groazei”, „Marile speranțe”, „Micuța Dorrit” și „Prietenul nostru comun”, — creațiile sale de maturitate, — imaginea noastră despre Dickens nu poate fi decît parțială și deformată și orice generalizare și mai eronată.

Prin testament, Dickens și-a exprimat dorința ca judecata posterității să se bazeze exclusiv pe ceea ce a scris. Critica nu se poate abține de la speculații privind legături posibile dintre viața și opera scriitorului, uneori în dauna, alteori în folosul acesteia din urmă. Primirea criticii poate să varieze de la epocă la epocă, însă opera există și va dăinui, avînd ceva de oferit fiecăruia. „Operele lui Dickens, ca și ale lui Shakespeare, străbat un întreg ciclu personal și cultural, de la tinerețe prin maturitate, la bătrînețe, de la viață și „entuziasm” prin îndoielă, întuneric și disperare la sinteza finală” scrie Lauriat Lane, jr. („Dickens and Criticism” in „The Dickens Critics” New York, 1966, p. 4).

Cu Dickens se poate rîde, se poate plînge și se poate spera, pentru că el însuși a avut o trăire intensă și a înțeles, mai bine decît se crede uneori, existența tragică a omului, avînd totodată credința în salvarea lui prin dragoste, înțelegere și compasiune.

★

La 100 de ani de la moartea lui nu putem decît să ne mărturisim dorința ca el să fie îndeaproape cunoscut de fiecare și, în vederea deplinei realizări a acestui lucru, să sperăm că ceea ce a fost început la Iași în 1883, prin publicarea pentru prima dată în țara noastră a unei traduceri din Dickens în „Contemporanul” și ceea ce s-a realizat atît de meritoriu în anii socialismului prin traducerea majorității operelor lui — va fi continuat pînă ce Dickens va fi transpus în întregime în limba română, cîteva opere capitale așteptîndu-și rîndul.

Charles Dickens este cel mai mare romancier englez al tuturor timpurilor și profundul său umanism este un tonic tot atît de necesar astăzi ca oricînd.

GRIGORE VEREȘ



RODIN :

„Prăbușirea lui Icar”



# TEHNOLOGIA-MOD DE CUNOAȘTERE

Etimologic, tehnologia înseamnă știința (sau științele) tehnicii. Tehnica are un înțeles dublu: ansamblul mijloacelor (utilajelor) create prin combinarea maselor și energiilor naturale captate de om și dirijate împotriva inerției rezistente și uneori ostile a naturii; același termen la plural ( tehnici) exprimă complexe de metode bazate pe legi naturale cunoscute și codificate (verbal, matematic, cibernetic) în așa mod încât devin prescripții de acțiune eficiente, în condiții determinate, cu mijloace și pe căi adecvate unui obiectiv dat.

Acest al doilea înțeles, aparținând termenului tehnică la plural, ne transportă din domeniul instrumentelor materiale în cel al metodologiei. Tehnicile sînt, ca și tehnica, niște aplicații, dar nu în sfera mașinii, ci a comportamentului uman în acțiune.

Tehnicile nu s-au bazat totdeauna pe știință. Pe vremea cînd se înfățișau ca „inițiere” mitico-magică, izvorau din acumulări îndelungate de observații comune, dintr-o empirie analogică și reduționistă, transmițindu-se oral (folcloric) și înrădăcinându-se pentru veacuri în cutumă, cu ajutorul unor factori naționali (frica, speranța, prestigiul ritualurilor, solemnitatea cultului).

În zilele noastre și, de fapt, încă din a doua jumătate a veacului trecut, parcele de realitate proaspăt descoperite, precum și unele din cele pe care odinioară și le anexaseră tehnicile pre-științifice (denumite apoi în mod semnificativ „practici”), încep să fie privite cu un ochi atent, critic, pe cît posibil despresurat din vălurile prejudecăților, pentru a fi supuse unor tehnici noi, științifice sau măcar născute dintr-un efort de raționalitate și obiectivitate. Procesul poate fi urmărit în cele mai diferite direcții, de la sondarea inconștientului pînă la organizarea muncii.

Promovate de științe constituite sau numai în curs de e-

laborare, tehnicile „moderne” s-au caracterizat de la început prin preluarea unor elemente furnizate de știință, pe care nu le mai verificau fiindcă le considerau validate dinainte. Altele, cînd nu se puteau bucura de girul unei discipline recunoscute, tehnicile s-au străduit să utilizeze cel puțin metode sistematice, de inspirație științifică, în observarea faptelor, consemnarea experienței comune și, eventual, organizarea de experimente.

Atîta timp cît lucrurile au stat așa, tehnicile au rămas oarecum despărțite de cercetare și descoperire, cu excepția cazurilor cînd o minte genială izbutea să ajungă la o cunoștință nouă prin simpla observare sau folosire a unei tehnici. Cultura, în sensul limitat de patrimoniu spiritual, cuprindea numai „umanitățile” și știința. Tributare și, ca atare, socotite subalterne științei, tehnicile se vedeau rezervate numai „practicienilor”, „meseriașilor”.

Se poate emite ipoteza că această ierarhizare se produsese sub acțiunea mai multor factori. Faptul că tehnicile nu urmăreau, dincolo de aplicații, preocupări propriu-zis științifice avea partea sa de contribuție, substanțială, dar nu constituia probabil un determinant unic. Rolul atribuit tehnicilor se încadra, oricum, perfect în sprînjul tradiționalist-contemplativ, care a dominat cultura europeană pînă în ajunul ultimului război. Prestigiul social al savanților și artiștilor era cu mult mai mare și de altă calitate decît al oamenilor destinați practicii, chiar cînd se ridicau pe scara socială grație situației materiale, intrau, împreună cu toți „liberii profesioniști”, în etajele de sus ale avuției și nu ale Olimpiului.

Semnele acestei stări de spirit pot fi întîlnite și în cultura românească din aceeași perioadă, chiar dacă prin gradul de intensitate și data pînă la care durează, fenomenul dife-

ră în funcție de istoria și tradițiile fiecărei țări.

Expediind tot ceea ce ținea de tehnici dincolo de marginele elitei, pe ranguri inferioare, cultura tradiționalist-contemplativă (termen pe care îl considerăm relativ și provizoriu) reproducea în oarecare măsură stratificarea societăților prin excelență reminescente rural-agrară, cu ritm de creștere și de schimbare scăzut. Era perioada de valorificare foarte încheată și incompletă a rezultatelor unor investigații deosebit de interesante și fertile, dar care se închideau între zidurile universităților, în grupuri cvasi-informale, conduse de un magistr, cu fonduri relativ puține însemnate și cu preferințe nelimitate de activitate.

Dezvoltarea inevitabil simultană a industriei, orașului, economiei, științei duce însă cultura și mentalitatea tradiționalist-contemplativă în impas. Se poate ca teoriile despre „criza” și „fracturile” culturii contemporane să fie cîntecul de lebădă al culturii vechi și aurora unei culturi noi. Sau, pentru moment, a unei optici noi și a unui mod nou de comportare al omului față de mediu, de fapt începutul unei conduite active (diferită de cea contemplativă, și proiective (în contrast cu cea paseistă)).

Accepția cea mai generală a tehnologiei, care se conturează în epoca noastră, este aceea a unui sistem de metode teoretice, ipotetico-deductive, experimentale și probabilistico-proiective, menite să fixeze cu rigurozitate obiectivele unei acțiuni și să determine cunoașterea corectă a realității, în vederea definirii disponibilităților, mijloacelor și procedurilor adecvate de acțiune, pînă la ultimul termen de realizare al acesteia. Integrate în acest sistem, tehnicile se elaborează științific și sînt utilizate în investigație, furnizînd, prin retroacțiune, semnale despre fenomene, despre efectele acțiunilor și șansele de corec-

ture și optimizare. Deosebirea artificială dintre cercetarea fundamentală și cea aplicată dispare, investigația este privită ca acțiune completă, iar acțiunea nu mai poate fi concepută în afara cercetării.

Apărută într-o epocă de competiție în economie și știință, cînd spiritul probabilistic și proiectiv triumfă contra certitudinilor false și a reînnoașterii permanente la trecut, tehnologia, modalitate de implerire permanentă a operațiilor intelectuale cu cele efectoare, se deosebește de tehnici prin folosirea directă a procedurilor și cercetărilor științifice, iar de știința tradițională, descriptivă sau unilateral explicativă, prin caracterul euristic (de unde și necesitatea modelării, simulării) și prospectiv.

Praxiologia definește legile logice ale acțiunii bune, iar teoria deciziei pe cele practice, știința viitorului (futurologia, prospectiva) caută să descopere inconvenientele și riscurile viitoare ale hotărîrilor prezente, cercetările operaționale urmăresc procesele unei activități pe toate etajele pentru a descoperi punctele critice și căile de ameliorare, ergonomia exprimă efortul de a elimina risipa de energie umană în activitățile profesionale.

Cercetarea spațiului cosmic cu ajutorul sateliților artificiali și a suprateței selenare de către echipaje descinse din moduluri sînt pe de o parte misiuni tehnologice (de conducere, comportament și investigație), iar pe de altă parte actele finale ale unei uriașe concentrări tehnologice de inteligență, îndrăzneli, antrenamente, calcule, materiale, experimente, organizare și conducere.

Tehnologia devine astfel un mod nou de cunoaștere, care pretinde anumite aptitudini, atitudini, competențe, comportamente, un nou spirit, care o introduce printre componentele culturii contemporane. Consecințele ei sînt multiple și se întind la toate domeniile.

Punctele de referință ale sistemului educațional se modifică. Învățămîntul renunță la acumularea pînă la refuz a cunoștințelor și începe să aspire la formarea unor structuri intelectuale și electoare corespunzătoare realității, suficient de conturate pentru a cuprinde și înțelege fenomenele, dar și de suple pentru a se putea lărghi la dimensiunile evenimentelor noi și a permite achiziționarea altor abilități decît cele inițiale.

Cercetarea, la rîndul ei, pornește de la probleme și nu de la structura rigidă a unei clasificări posibile a științelor sau de la atribuirea forțată a rolului de „spiritus rector” unei singure dintre ele. Prin optica și finalitățile ei, cercetarea tehnologică nu se poate opri la etapa descriptiv-constativă, nu poate să abdice în fața tentației de aplicare grăbită a unor criterii tehnico-empirice și nici să facă apel la investigația unidisciplinară. Plierea la exigențele segmentului de realitate intrat în analiză, exigențe aproximative prin mijloace ipotetico-deductive, impune receptivitate la toate metodele de investigație, din care le alege pe cele mai simple și mai probabil utile.

ca și disponibilitatea la toate formele adecvate de comunicare, formal-simbolice sau verbale.

Finalitatea cercetării tehnologice, indiferent de domeniu, se materializează într-un proiect (sau într-o soluție), care face obligatorie cooperarea dintre mai multe specialități, dar nu prin juxtapunerea punctelor de vedere particulare, ci printr-o integrare corespunzătoare modului cum se integrează în realitate laturile problemei cercetate. După cît se poate prevedea, aceasta va duce, mai devreme sau mai tîrziu, la necesitatea de a revizui modul de organizare al echipelor de cercetare, a căror structură trebuie să devină suficient de elastică pentru a se putea adapta caracteristicilor și exigențelor liecărului domeniului cercetat. Aspectul acesta merită să fie tratat separat și în detaliu.

Pilotarea fermă pe traiectoriile culturii contemporane acțional-proiective ne deschide, s-o recunoaștem, calea unor cutezanțe științifice constructive, în care geniul național se poate manifesta din plin.

VL. KRASNAESCHI



DAN HATMANU :

„Vertige”

Destinul oricărei transformări revoluționare în gîndire este de a îmbrăca la naștere și de a purta pentru un timp cămașa de fier a unui aparat conceptual preexistent ei. O terminologie capabilă să fixeze esența noului obiect tematic, a cărei apariție constituie însuși fondul mutației revoluționare în gîndire, nu poate decît să succedă conturării unei noi concepții într-o disciplină anume și nu se cristalizează într-un sistem conceptual determinat decît ca urmare a apelului aceluia nou obiect, care se cere gîndit în termeni proprii. Fixarea într-un sistem conceptual adecvat a esenței unui nou obiect teoretic este posterioară apariției acestui obiect tematic, întrucît prezentarea lui îi precede în mod necesar reprezentarea. Este ideea subliniată tranșant de Engels în prefața la ediția engleză a *Capitalului*: „Orice concepție nouă într-o știință implică a revoluție în termeni tehnici ai științei respective” (Marx-Engels, *Opere* vol. 23, pag. 37, Ed. Politică, Buc. 1966).

Raportată la meditația asupra artei, această idee trezește imediat prezumția că aparatul conceptual premarxist al disciplinei ce are ca obiect tematic arta, deci sistemul complet și corect al categoriilor estetice este inadecvat meditației marxiste asupra artei prin însuși faptul că originea sa trebuie căutată în cîmpul teoretic al metafizicii. Evident, utilizarea, pentru un timp, a sistemului categoriilor estetice, și în primul rînd a însăși noțiunii de estetică, este ceva necesar; dar imperativul forjării unor concepte adecvate noii esențe a fenomenului artistic, pe care revoluția teoretică marxistă a pus-o deja în lumină, trebuie resimțită de către gînditorii marxisti permanenți ca sarcină. Altfel, utilizînd concepte estetice, ne limităm la sfera ideilor exprimate de acești termeni. Este ceea ce spune Engels în aceeași introducere, exemplificînd cu economia politică: „Economia politică s-a multiplicat, în general, să preia expresiile din viața comercială și industrială și să opereze cu ele, pierzînd complet din vedere faptul că în felul acesta ea se limita la sfera îngustă a ideilor exprimate de acești termeni” (Ibid.).

Preluînd ideile clasiciilor marxismului referitoare la artă și acționînd în spiritul însuși al concepției lor revoluționare, esteticienii marxisti trebuie să se decidă și să pună în sfîrșit în discuție însăși noțiunea ce circumscrie cîmpul teoretic în limitele căruia ei operează, adică noțiunea de estetică. Cristalizat relativ recent, în școala lui Wolf, conceptul își întinde rădăcinile în urmă pînă la momentul de cotitură al nașterii metafizicii — momentul socratic-platonic — în sinul căreia s-a dezvoltat și cu care estetica este de aceeași vîrstă.

Întrebata asupra esenței sale, estetica se legitimează prin numele și originea sa. Potrivit numelui, ea este disciplina filozofică ce meditează asupra artei tratînd-o ca pe un *aistheton*: un lucru perceptibil prin simțuri. Percepția sensibilă (*he aisthesis*) în care un lucru estetic (*aisthetikos*: care poate fi perceput prin simțuri) este dat trezește în cel dotat cu o astfel de facultate o *aisthema*: senzație sau sentiment.

Actul percepției opereii de artă prin simțuri este actul fundamental și generator al cunoașterii estetice.

Maniera estetică, de receptare a opereii de artă ca pe un lucru sensibil, implică următoarea presupuziție: obiectul artistic, perceput prin simțuri ca un simplu lucru, este în realitate mai mult decît atât. El este un lucru care posedă valoare estetică. Pe materia brută a percepției sensibile se sprijină o suprastructură artistică. Elementul artistic este *suprasensibil*.

În senzații nu ne este dat decît lucrul ca stimul al organelor de simțuri. Dar acest lucru vorbește despre altceva. A vorbi în public despre un lucru se spune în greacă *agoreuin*. Altceva este *allos*. Comunicarea făcută în alți termeni

## PUNCTE DE VEDERE;

# PROLEGOMENE LA

decît cei proprii, faptul de a spune ceva celor din jur vorbind în realitate despre altceva, Grecii îl numeau *allegoria*. Opera de artă este alegorie.

Elementul artistic suprasensibil este reunît în operă cu lucrul ce se dă simțurilor. A reunii, aceasta se spune *symbollein*. Reunind sensibilul cu suprasensibilul, opera de artă este *symbolon*, simbol.

Potrivit viziunii estetice, opera de artă este alegorie și simbol.

Estetica susține, așadar, că un obiect de artă este reunirea unui lucru cu o valoare (artistică). Dar ce se înțelege aici prin lucru? Ce este, pentru gîndirea estetică, un lucru? Și ce este o valoare?

Din totdeauna, pentru interogația cea mai rudimentară ca și pentru meditația filozofică, în întreaga tradiție a gîndirii, lucrul s-a impus ca fiind ceea ce, prin excelență, este. Lucruri sînt toate cele care sînt. De la inserția noastră în lume și pînă la moarte, cît timp sîntem în ființă, firea ni se destină și ne împresoară din toate părțile sub formă de lucruri. Dacă, deci, o interogație sistematică trebuie elaborată și adresată lucrului, atunci fixarea esenței sale, determinarea a ceea ce face ca un lucru să fie un lucru este posibilă numai prin raportare la tradiția europeană a interpretării firii fiindului.

Ce înseamnă că ceea ce este, este? Și ce înseamnă că un lucru este un lucru? Aceste două întrebări sînt, de fapt, una singură. Interpretarea europeană a firii fiindului (Ontologia, în întregul istoriei sale) este suita raportărilor determinate ale omului la lucrurile ce *compun* lumea în care el trăiește.

Și pentru că, în interpretarea opereii de artă, momentul fundamental este înțelegerea caracterului de lucru al produsului artistic, transformărilor înțelegerii esenței lucrului, în ciclul evolutiv european, le corespunde o istorie a esenței artei europene. Noi nu putem înțelege ce este arta fără a ne fixa în prealabil asupra unui răspuns la chestiunea esenței firii fiindului. Meditația asupra artei este, de la un capăt la altul, hotărîtor și constant determinată prin chestiunea firii fiindului.

În întreaga istorie a civilizației noastre, fie că avem sau nu cunoștință de acest fapt, opera de artă este văzută la lumina istoriei firii.

În interpretarea pe care estetica o dă lucrului se distîng, într-o interpenetrație greu de descifrat, două accepțiuni distincte, care datează din epoci apropiate ale istoriei gîndirii și se completează reciproc.

Prima interpretare. Întrucît lucrul este un *aistheton* — ceea ce este perceptibil prin simțuri, grație senzațiilor — și întrucît un același lucru trezește în organele de simțuri o multiplicitate de senzații: lucrul este unitatea unei multiplicități de senzații.

A doua interpretare. Lucrul este o materie (*hyle*) posedînd o anumită formă (*morphe*). Lucrul este o materie informată.

Ambele interpretări sînt diferite de înțelegerea pe care gîndirea greacă presocratică a avut-o despre lucru — și derivă dintr-însa. Pentru presocratici, cuvîntul fundamental pe care se sprijină întregul edificiu al spiritului lor este cuvîntul *physis*: ieșirea din tănuire, dezvăluirea care își are originea în ascuns. Lucrul este pentru gînditori, în epoca marelui spirit grec, ceea ce apare atunci cînd o des-

chidere a firii are loc. Dezvăluirea firii (*aletheia*) se petrece ca apariția a fiindului. Lucrurile sînt cele ce își fac apariția în luminișul deschiderii firii, cele în care o dezvăluire se fundează pentru a rămîne.

Faptul că ceva se arată, devine vizibil, este totuna, pentru ei, cu faptul că ceva este gîndit. Esența gîndirii, faptul de a ști ca atare, constă pentru Greci în a experimența prezența lucrului prezent. Acest experiment al firii fiindului, gînditorii presocratici l-au numit *techné* sau *poiesis*. „Techné ca înțelegere greacă a cunoașterii este o producere a fiindului în măsura în care ea face să vină și produce expres prezentul ca atare, în afara rezervei sale în apariția spectrului său. (Martin Heidegger, *Hoezwege*).

Frumosul este, pentru presocratici lumina apariției firii, instituită într-o operă prin *poiesis*, adică printr-o luare în primire, gînditoare, a prezenței lucrului prezent. „Frumosul este un mod de a avea loc al adevărului ca ivire”.

Cele două interpretări estetice ale lucrului pun în fața gîndirii noi manifestări ale esenței frumosului. Prima dintre ele, derivînd din înțelegerea lucrului ca *aistheton*: frumosul este ceea ce impresionează plăcut simțurile. Esența frumosului este agreabilul.

A doua interpretare: lucrul fiind un *synolon*, întreg reunît al lui *hyle* (materie) și *morphe* (formă), frumosul rezidă în formă. Esența creației artistice constă în informarea de un anumit tip, a materiei (brute) ce stă la dispoziția artistului.

„Distincția dintre materie și formă servește drept *schemă conceptuală prin existență pentru orice teorie a artei și orice estetică* (Martin Heidegger, *Holzwege*). Această perspectivă este deschisă asupra opereii de artă de către o tendință fundamentală a spiritului european, într-un anumit moment al istoriei sale, de a face din complexul formă-materie structura oricărei firii. Ea apare în gîndirea lui Aristotel, imediat după ce Platon dăduse firii interpretarea lui destinată: *firea este idea*.

Că firea este *idea*, *eidos* (înfașurare, aspect) pare la prima vedere în perfectă concordanță cu interpretarea presocratică a firii. Dar pentru a înțelege semnificația acestui moment de cotitură al spiritului european, — momentul socratic-platonic care este și momentul nașterii esteticii, este necesar să măsurăm distanța care separă interpretarea presocratică a firii ca *physis* de cea care o conține ca *idea*.

Pentru Greci, cuvîntul *idea* vrea să spună: aspectul pe care îl prezintă ceva, înfașurarea sa devenită vizibilă. Înfașurîndu-se căpătînd un aspect, lucrul se anunță prin înfașurarea sa, devine prezent, iese din propria lui tănuire.

Aspectul are, astfel, un prim sens: de ieșire afară din latență. Prin aspect, ceea ce este anunțat că este, își anunță existența.

Pe de altă parte, în înfașurare se arată înfașuratul, ceea ce este înfașurat: esența.

În ambiguitatea primordială a cuvîntului *idea* se găsește originea distincției, devenită hotărîtoare pentru gîndirea europeană, dintre *existenția* și *esenția*: dintre faptul că un lucru este (*hoti estin*) și ceea ce el este (*ti esin*); dintre prezența lucrului prezent și lucrul prezent în ce-ul și cum-ul său.







# DELON și BELMONDO în ACEEAȘI CUȘCĂ



Pe aici doamnelor și domnilor, pe aici, apropiați-vă să-i vedeți. Pot intra și minorii. Apropiati-vă. Evenimentul cinematografic al anului, filmul pe care toți producătorii din lume au visat să-l facă dar nu l-au făcut, cei doi monștri sacri ai cinematografului francez: tigrul cu ochi albaștri și leul care fumează țigaros, ce-va nemaivăzut, ba mai mult, prieteni la cataramă. Și celebrul imblinzitor Deray cu sffritul aparatelor de filmat pentru „Borsalino”.

Cite țigări n-au strivit de pereți producătorii și citelefoane n-au fost trintite din cauza acestei ambiții: un film cu cei doi, adică imposibilul. Un film — dar care? Te doare capul numai când te gîndești, pentru că nu vor accepta niciodată. Chestiune de prestigiu, de caracter, de talent, de personaje, de legendă, de onorarii... Chestiune de subiect, de roluri care să meargă mănășă, dar mai ales al unuia să nu-i meargă celuilalt și invers; pe scurt, o chestiune prea complicată. Și uite așa, bieții producători privind triste mormanele de scrum apăsau pe butoane și suspinau către secretele: „Dă-mi-l pe Bourvil și pe de Funès, cit mai repede pe amîndoi...”

Și atunci a sosit marele Zorro, frumosul Zorro, cu marea lui pălărie și cu marii lui bocanci și a zis: eu voi fi producătorul care să monteze o asemenea afacere. Distribuitorii de filme, bancherii, presa, toți s-au întrebă cine-i acel nebun de 30 de ani cu pălărie borsalino. Și atunci el declară cu o voce sigură că se numește Alain Delon. Delon actorul? „Nu, producătorul”. „Bine, dar trebuie un subiect!” „Il și am”. „Trebuie un regizor capabil!” „Va fi Jacques Deray”. „Bine, dar

Belmondo nu va accepta niciodată!”. „A și semnat contractul”. „În acest caz, nu va admite Delon, doar îl cunoașteți!”. „Delon sint chiar eu”. „Atunci, cum naiba ai reușit!”?

„Ascultați. Acum vreun an mi-a căzut în mînă o cărțuie intitulată **Bandiții din Marsilia** și deodată m-am trezit în Marsilia anului 1930, o epocă destul de îndepărtată pentru a fi interpretată și destul de apropiată pentru a visa la ea cu nostalgie. În acest cadru, pe care îl cunoașteam, am văzut acțiunea cu cei doi amici protagoniști care nu pot fi decît Jean Paul Belmondo și Alain Delon”. „Și cine îți va acorda fondurile?”. „Montez pe banii mei, am destui ca să risc”. „Bine, dar alți tu cit și Belmondo aveți în față atîtea angajamente încît nu le veți putea realiza nici trăind șapte vieți. Apoi, intervine viața ta particulară cutremurată în ultimii ani de multe furtuni, dragostele tale, amicii tăi, toate acestea vor fi subiecte de scandal în momentul cînd vei concura tagma producătorilor. Vei putea tu să strîngi din dinți simțind cuțitul între coaste și să rămîi calm ca Belmondo în fața revolverului? Deja tu conduci mașina prea repede, trăiești prea repede, de ce vrei să mai apeși pe accelerator?”. „Pentru că trebuie să realizez acest film”.

Fără îndoială că Belmondo s-a întrebă la început: „Ce-o mai fi și istoria asta a lui Alain căruia i-a intrat în cap să jucăm împreună? Asta e imposibil. Nu cumva o fi un truc al lui Delon ca să mă compromită? Mai bine să aprindem o țigaros, să mijim ochii urmărind fumul, să ne

placă boxul, să ne iubim copiii și pe Ursula, băieții, să facem cinema de unul singur mai departe și să fim oarecum fericiți. Totuși...”

Acest băiat de ispravă Delon Alain, născut în 1935 la Sceaux, a avut o copilărie foarte dificilă, iar tinerețea lui n-a fost decît o furtună. Un raport al inspectorului Melville îl caracterizează: „Delon e un om închis, aplecat asupra lui însuși, introvertit în asemenea măsură încît pare inabordabil. A păstrat răceala dură a adolescenței, cu pasiuni închise și mitomanii. Zace îl el o aplecare spre autodistrugere și romanțare a morții. În caz de decepție, cade într-o adevărată disperare pe care nimeni n-o poate îndepărta”. „E păcat ca eu Belmondo Jean-Paul, născut în 1932 la Neuilly, decît ceva mai mare, și care am avut o copilărie fericită într-o familie bogată, să deciz iluziile acestui prieten care mă solicită atît de tandru: **te rog, Bebel!**

Ursula, copiii și boxul nu vor suferi cu nimic dacă voi mai interpreta un personaj cu dinții albi, cu ochii vișiori și cu acea față tumefiată care seduce atît de mult pe spectatori elevi și bunici”.

— Motor! a strigat în fine Deray într-o dimineață de septembrie la Marsilia. Se găsiseră toate: bani, actori, autorizație, scenariu, figurație, aparataj. Să regizezi „Borsalino” nu e un fleac, cu Delon și Belmondo care cîntăresc fiecare cite două sute milioane franci în cîntarul onorariilor, cu 120 de actori și 600 de figurații, cu mii de costume, asta cere o inimă solidă și o voce care să nutrească. Dacă Belmondo sau Delon și-ar rupe un picior în a-

ceastă perioadă, ar însemna o pierdere de două miliarde franci. Ar însemna dezastrul pentru producătorul Delon. Dar banda a rulat într-o Marsilie eroică, tragică, comică și picarească, care a reînviat atîtea fantome, amintiri și amori. Mitralierele clănțănesc, mașini cu mărți din 1930 se urmăresc, se izbesc, iau foc; cei răi sint pedepsiți, trădătorii executați, întregul oraș e hipnotizat de Roch Siffredi și Fracois Capella, care umără umăr pun stăpînire pe oraș.

Acest film e un meci Belmondo-Delon? Nicidecum. E o romanță în care se plînge și se rîde, o baladă de o tristețe foarte tandră pe arii din cutia cu muzică, uneori cu tanțouri însingurate. Pe scurt, e istoria unui tigru și a unui leu care atacă umăr lingă umăr, vîndînd împreună, dar fiecare în maniera lui.

Și cînd nici nu s-a tras ultimul tur de manivelă Capella-Belmondo îl anunță pe Siffredi-Delon, nedespărțitul său tovarăș din film, că ei doi trebuie să se despărță imediat fiindcă se iubesc atît de mult încît ar fi în stare să se sfișie chiar la Marsilia. Belmondo stătea în picioare, Delon îl privea de jos în sus, gîndindu-se probabil că ar fi un prim plan minunat. Și deodată Belmondo l-a privit în ochi, în ochii lui albaștri și Delon a înțeles totul. A văzut pupila dilatată, nările fremătînd, rictusul gurii și a înțeles totul.

Oameni buni, despărțiți leu de tigru înainte de a se deورا unul pe altul. În nici un caz nu-i mai adunați în aceeași cușcă. Slavă domului că filmul a fost terminat!

Slavă domului că, deocamdată, n-a ieșit decît un simplu proces.

(după Jean Cau — „Paris Match”)

## BELGRADUL STUDENTESC

La Belgrad, prima întîlnire cu presa studentescă s-a produs pe după cum am văzut, se iac. Pe stradă și în pașunile revistei, stradă. „A apărut revista Student”, „Citiți revista Student”, strigau pe marile bulevarde, lîngă scările rîlante ale pasajelor subterane, tineri cu teancuri de revistă în mînă. Aveam să allu mai tîrziu că erau studenți angajați în difuzarea revistei. Modu cum o vindeau era însă volutar. Și nu displacea. Dimpotrivă, atrăgea atenția. Ceva încrezător suna în vocile lor puternice și nelimitate în aerul nopții belgradene.

A doua întîlnire s-a produs chiar în localul redacției Student, răfăcîta într-un bloc vis-a-vis de hotelurile „Moscovă” și „Balcan”. A fost o adevărată excursie labirintică drumu pină la sediul revistei. Nu dispuneam de nici un cicerone local, de nici un indiciu cum pe unde s-ar afla redacția.

Redacția revistei Student arată ca orice redacție de tineret. Puțini stau, mulți se perindă. Agitație, telefoane, lum de lîgară, discuții în trecere, soliciții, catele etc. Cineva ne-a oferit locuri de stat, cineva ne-a întrebă ce dorim. De fapt, nici nu doream să fim considerați alți de oficial, ci poartă familial. Voiam să mai fim o dată studenți în necunoscut. În sfîrșit, pină ne-am putui întîlni cu contrații noștri, după cîteva ore de așteptare în același bloc și în aceeași încăpere, am discutat cu benevolii curiosi, cu răsiți numere din Student, am făcut atracții asupra graficii revistei etc. Alci am descoperit primele aliniții intelectuale. Ele se numeau Marko Golubovici, student, secretar de partid la facultatea de economie, tîndr volajat prin țări europene, avînd înscrisă în itinerariul său viltoși România, sau Dragan Stojanovici, prozator și teoretician al prozei, tîndr cu inițiere de hippy însă delicat și politicos pină peste noapte, colaborator al revistelor literare din capitala Iugoslaviei, interesat de revistele noastre studentesti.

Colegii noștri de la Student, organ al Asociației studenților din Belgrad, sint toți studenți în fapt. Nu sint profesioniști ci — cum spun ei înșii — diletanți. Si o spun, fără urmă de ironie, de inaturare sau de nepricepere. Cu candoaare, pur și simplu, dilentanți. De aceea, cu un aplomb egal, revista discută probleme specifice mediului universitar însă și cel general. Vor să se iacă prezenti, aușii în cit mai multe domenii ale vieții sociale și culturale Iugoslave. Și, după cum am văzut, se iac. Pe stradă și în pașunile revistei.

Nu mai puțin frumoase sint și mijloacele lor de afirmare publicistică. Revista Student, ca și Vidici (Perspective) — revistă de literatură, film, arte plastice, teatru, filozofie, muzică, arhitectură, într-un cuvînt revistă de cultură — are o inițiere grafică excelentă. (Era să zic strigătoare, obisnuit lînd cu modul în care este strigat pe stradă sumarul revistei: ca acela al edițiilor speciale). O pagină modernă, gen Le Monde — exceptînd ilustrația din pagina întâi — cu asimetrii realizate prin forma, dimensiunile și disponerea coloanelor ori a literelor de titlu în pagină, asta pentru Student, o pagină de fantezie plastică rîmînd literale titlurilor cu mari spații albe pentru Vidici. Prima o semnează Florian Haidu, a doua Nicola Vianje.

M. N. RUSU

## Meridiane teatrale

„INFAMUL”  
Spectacolul căruia Roger Planchon îi e autor, regizor și interpret, este recomandat de principalele reviste franceze ca „neapărat de văzut” sau „să nu lipsiți săptămîna aceasta”. Inspirat dintr-un caz autentic, al unui preot care-și omoară amanta însărcinată, Planchon reusește să confere generalitatea acestui caz particular, punînd în ecuație întrebările omului în fata societății, a divinității și a propriului său eu. Scrisă de un necredincios revoltat împotriva inumanității clericale, piesa este redată scenei cu deosebită violență. Un spectacol șoc, la nivelul conștiinței, însă.

### DIANA RING DIN NOU ÎN TEATRU

Doamna Peel, devenită legendară figură de Ev Mediu, împreună cu Keith Michell vor apăre în rolurile titulare în noua piesă a lui Ronald Millar, „Heloise și Abelard”, inspirată din romanul Helenei Wadell despre Pierre Abelard. Regia Robin Philips.

### NORMAN WISDOM

Cunoscutul comic englez va deschide, în octombrie, stagiunea pe Broadway cu versiunea „Acum nu, Darling” a lui Ray Cooney și John Chapman.

### SATIRĂ LA ADRESA RĂZBOIULUI

Piesa se numește „Cazul de asasinat de la Casa Albă” și este scrisă de desenatorul de cartoane animate Jules Feiffer. Se dezvoltă cu realism și severitate critică pasiunile conducătorilor Americii — și întreg mecanismul ei demagogic. Regia aparține lui Alan Arkin, iar distribuția cuprinde puternice personalități: Peter Bonerz, Bob Balaban, Anthony Holland, Andrew Duncan.

### PREMIERE LA „ROYAL SHAKESPEARE COMPANY”

Din bogata activitate a acestei companii (opt premiere în 1970) brook cu David Waller în rolul lui Bottom, Alan Howard în rolul lui Oberon și Christopher Gable în Lyssander; de asemenea „Joan” în regia lui Andrew Gable în 23 de ani, Buzz Goodbody, care distribuie pe Patrick Steward (regele) și Norman Rodway (Bastard). Reține apoi atenția „Hamlet” în regia lui Trevor Nunn cu Alan Howard în rolul titular, David Waller (Claudius) și Helen Mirren (Ofelia). Alte premiere: „Furtună”, măsură pentru măsură, „Richard III”, „Doi tineri din Verona”, și în afara sezonului shakespearean, „Doctor Faustus” al lui Christopher Marlowe.

## COMENTAR

# OFENSIVA AUTOMOBILISTICĂ JAPONEZĂ

Pentru producătorii americani de automobile, ca și pentru cei vest-europeni, Japonia constituie un concurent potențial. Deși în vîrstă de numai 15 ani, industria japoneză constructoare de automobile se află deja, cu 4.682.000 autovehicule produse în 1969, pe locul doi în lume, după cea a Statelor Unite. În raport cu producția, exporturile s-au situat, însă la un nivel destul de scăzut — 857.000 de mașini 1969. De aici și încercarea firmelor japoneze de a cuceri noi piețe de desțacere, de a înlătura unele firme tradiționale. Îndeosebi ofensiva autovehiculelor japoneze este îndreptată spre două direcții: a) spre piața americană și b) spre cea vest-europeană.

Pentru cucerirea pieței americane lupta se dă între Volkswagen și Toyota. Sint semnificative din acest punct de vedere datele statistice furnizate de cercurile oficiale pentru luna ianuarie 1970.

Vînzările de automobile străine pe piața Statelor Unite au crescut doar cu 1,2 la sută în cursul lunii ianuarie a.c. Declinul de 16 la sută pe care l-au înregistrat desțacerile de vehicule din producția internă face însă ca procesul real al desțacerilor de mașini de import să crească de la 11,7 la sută cit era la sfîrșitul anului trecut, la 13,5.

Volumul total al desțacerilor de mașini de proveniență externă a fost în luna ianuarie de 84.000 de bucăți, față de 83.000 cit se vînduse în luna ianuarie 1969.

Unul dintre exportatorii cel mai importanți pe piața americană, firma vest-germană „Volkswagen”, a înregistrat un regres de 1,4 la sută. În luna aprilie, firma citată a vîndut pe piața americană 44.325 autovehicule, față de 44.991 în cursul lunii ianuarie 1969. Acest declin însă este pe deplin compensat de creșterea de 4 la sută înregistrată la desțacerile altor firme pe aceeași piață.

Confirmînd prevederile, firmele japoneze „Toyota” și „Datsun” au înregistrat creșterea ale desțacerilor de 21,8 la sută și, respectiv, 29,4 la sută, prima firmă vînzînd 11.128 vehicule, iar cea de-a doua 4.917.

Experții economici se întrebă prin ce elemente Toyota reușește să-și elimine treptat de pe piața nord-americană

concurrentul vest-german „Volkswagen”? Pentru moment nu se știe exact ce a cauzat progresul firmei japoneze și regresul celei vest-germane. Unii sugerează că tradiția firmei „Volkswagen” de a nu introduce anual modificări în linia autovehiculelor ar putea constitui o explicație. Chiar modelul 1970, expus la New-York, prezintă numai modificări de detaliu.

Cît despre reprezentanții firmei „Toyota”, studierea pieței americane i-a determinat să tragă concluzia necesității unei prezentări, chiar și a mașinilor ieftine, într-o varietate de modele, cu motoare relativ puternice și opțiuni de detaliu numeroase. Compania japoneză exportă în prezent în S.U.A. șase tipuri de automobile, multe dintre ele echipate cu motoare de 90 sau 115 cai putere (în comparație cu motorul de 53 c.p. cu care este dotat Volkswagen-ul). Trebuie notat totodată, și aceasta este un element de importanță majoră, că prețurile de bază ale sedan-urilor „Toyota” sau „Datsun” sint relativ comparabile cu prețul de 1.799 dolari pe care Volkswagen-ul îl are la intrarea pe teritoriul american. Firma „Toyota”, de exemplu, oferă un model denumit „Corolla”, costînd 1.686 dolari și alte citeva cu prețul aproximativ 1.800 — 1.900 dolari.

Nu este neglijată, după ce spunem, nici piața vest-europeană. Se încearcă de către firmele japoneze să se străpungă și barierele europene, prin alte mijloace însă. Recent, reprezentanții unei alte firme japoneze, a doua ca importanță („Niassan”) au vizitat succesiv mai multe capitale vest-europene. Obiectivul urmărit: deschiderea de uzine locale de asamblare sau, dacă ideea ar fi inacceptabilă, a creării de companii mixte împreună cu firmele de frunte vest-europene. Intenția firmei „Niassan” de a înființa uzine de asamblare (sau companii mixte) este dictată de imposibilitatea unei penetrații normale pe piața europeană, ca urmare, în special, a costului ridicat al transportului — barieră resimțită în egală măsură, este adevărat, și de companiile europene sau americane cînd se pune problema pieții nipone. Paralelismul se oprește însă aici, deoarece taxele vamale, cotele de import și celelalte măsuri pro-

tecționiste instituite de guvernul de la Tokio, iac piața japoneză practic inaccesibilă producătorilor din afară.

În ce măsură intențiile firmei japoneze sus citate vor da roade este greu de prevăzut. Să nu uităm că și firmele vest europene vor căuta să contracareze ofensiva automobilistică japoneză. Cine s-ar putea aștepta ca lordul Stokes (președintele firmei „British Leyland”), sau Giovanni Agnelli („Fiat”), sau doctorul Kurt Lotz („Volkswagen”) să sprijine o penetrație direcă japoneză în Europa Occidentală?!

Lupta este deschisă și fiecare din firmele antrenate în cursa pentru cucerirea de noi piețe de desțacere va încerca să găsească noi soluții de penetrație. Continentele asiatic, sud-american și african par în acest caz, fiindu-se seama de măsurile și contramăsurile pe care și le ia fiecare firmă pentru a-și proteja piața internă, cadrul cel mai potrivit eventualelor inițiative. Cine va învinge?

RADU SIMIONESCU

