

cronica

SĂPTĂMÎNAL POLITIC-SOCIAL-CULTURAL • ANUL V • Nr. 27 (230) • SIMBĂTĂ 4 VII 1970 • 12 PAGINI • 1 LEU



DIMITRIE GAVRILĂ :

„Soarele și vircolacii”

MIRAJUL LIMBAJULUI BAROC

Romanul *Prințele* al lui Eugen Barbu a trezit discuții prelungite și aprinse, situându-se, până la urmă, în centrul unui adevărat scandal. Cartea merita să fie comentată cât mai pe larg, îndreptându-se opiniile cele mai contradictorii și nu putea evita nici scandalul, pe care, fiind a scris-o, cu patimă polemică uneori, nu credem că autorul, cit de departe și poate în alte forme, nu-l prevedea. *Prințele* a fost laudat, după cum, mai reticent sau mai deschis, a fost contestat tocmai în zborul lui către aștri, către zonele liniștite aprecierea este mai ales estetică, nelipsind nici sicanele filologice și nici, poate cea mai gravă, acuzația de compilație și plagiat. Pentru ce toată această dezlănțuire de energie polemică împotriva unei cărți indiscutabil bună, oricâte critici i s-ar putea aduce, toate dovedind, în ultimă instanță, că nu s-a născut moartă?

Este evidența însăși că o carte care nu provoacă discuții, am risca să spunem mai mult chiar, care nu este contestată la început, nu face parte dintre cele mai interesante. Pot fi citate firește și excepții numeroase împotriva acestui enunț, dar nu putem ignora nici faptul că până și Sadoveanu, pentru că propunea o față mai puțin idilică a unor anumite realități, a fost contestat pe la începutul secolului, și încă în ce termeni, de Sanielevici. Facem fără ezitare despărțirea necesară între cărțile contestate pentru noutatea lor și cele criticate pentru puținătatea înzestrării autorilor care le-au scris, niciodată altceva decât, poate, bun: meseriași, cultivatori cu osîrdie a tot ce s-a spus deja și imitatori fără imaginație, și tocmai de aceea colportori de extravagante, fiindcă alătură unor tendințe inovatoare. Aceștia sînt de fapt a-

devărații compilatori deși nu recurg niciodată la cuvinte din texte străine, chinându-le mereu pe ale lor după modele neluminate de ei. Fără nici o confruntare arhivistică, ci așa cum ni-i păstrează memoria, înșirăm aici ca apariții șocante în epocă — deci autori de opere contestabile — numele lui Heliade, Eminescu, Caragiale, Hasdeu, Ion Barbu, Argezi, Călinescu ș.a. N-au trezit opoziții vehemente în epocă Alesandri, Coșbuc, Iosif, Brătescu-Voinești, Vlahuță ș.a. Există, așadar, o linie contestată, aceea pe care se produc de obicei înnoirile, după cum există o linie, nu spunem mediocră, ci de involuție pentru că se apără cu tenacitate de nou, pe aceasta producându-se, de obicei, laudele de moment dar și — dacă nu în toate cazurile în multe — dezaprobarea, parțială sau totală, a posterității?

Dar cine este acest Prinț al lui Barbu, atât de mult discutat? Un fanaric care avea să refacă, sfătuit de inteligența diabolică a unui fugar italian, messerul Ottaviano, la gurile Dunării, gloria vechiului Bizanț, într-o Țară Românească fanarizată, săracă, împilată de puterea străină a Porții, putere mai groaznică în încercarea ei de a înscrie un întreg destin istoric sub zodia unei fatalități care anulează, pervertind sufletele, reducându-le la condiția larvară de supuși abrutizați, fără gândire proprie orice posibilitate de schimbare. Apăsării pentru biruri îi va urma apăsarea pentru glorie, pentru țeluri himerice. Plasat în al orizont teoretic — autorul foșese în acest sens surse foarte diverse pe care nu e locul să le menționăm aici — Prințele lui Eugen Barbu nu-i străin, să spunem, de, visurile lui Despot Vodă și va cădea izolat ca și acesta. Jaful, în aceas-

LINIȘTE, SE COACE GRIUL!

Vara aceasta miroase încă a primăvară hăbăucă.

După zile și nopți de nesomn au venit zile și nopți cu fiori galbene, de sinzience, să ne miștie nările ce au mirosit puhoai, să ne dea vise cu descințele bune, de viață plină, de dragoste fecundă și de piine rumenă.

Pe lângă riuurile altădată cîntate atîta, au murit oameni și au fost pustiite vetre înstărite.

Cei morți au fost îngropați, cei dispăruți au fost pomeniți după dătină, puhoaiile s-au strecurat pe lângă diguri și printre picioare, către văile mai încăpătoare ale lumii, iar oamenii au început să se bucure iar de pămînt și de cer și de ape curate.

Totuși, vara aceasta miroase încă a primăvară hăbăucă. Undeva, în mintea noastră, de atîtea ori neiertătoare, stăruie furia împotriva furiei apelor. Poate, de aceea, după impasuri cumplite, schimbăm totul în sîrguință și în lucru mănos. Poate, datorită acestei furii bune, ce stă în noi, ca în straturile de aur vechi și greu de la Săcărîmb.

Se coace griul. O să avem pe masa țării piine, pită mare, rumenă, să ne ospătăm noi și să-i cinstim și pe musafirii noștri, pe cei care s-au gîndit la noi, în nevoie, și ne-au întins o mînă.

Se coace griul în cîmpia românească.

Ne bucurăm că se coace și ne uităm încrezători la cer, la cerul acesta care ne-a sortit atîtea pierderi dar și atîta soare.

Cerul acesta, atît de carpatin, atît de al nostru, ni l-a pierdut cîndva, într-un iunie, pe maistorașul Aurel din Bințiți, ce a zburat pentru întia oară, doar la patru metri, pe deasupra oamenilor. Ni l-a pierdut atunci pe bunul inginer de zbor, dar ne-a adus nouă, prin el, cel dintîi loc în zborurile lumii.

Cerul de-aici, atît de voronețian, ne-a pierdut luna trecută atîtea suflete în apă, dar după puhoaiile buimace sîntem mai puternici și mai unul lângă altul.

Se coace griul în cîmpia românească. El are nevoie de liniște.

Printre lanuri, pe haturi nevăzute, merge în buiestru paznicul griielor noastre. Făt Frumos-buieștrașul, cu ploscuța la obînc și cu ciocirîlia pe creștet. Cu o mînă în coama calului și cu cealaltă streoșină, paznicul griului românesc cîntă doină bătrînească de dor și de avuție, de casă bună și de copii sănătoși.

Ce mîndru e călarele acesta, hălînd cu ciocirîlia pe creștet, între hotarele griului nostru!

Liniște, se coace griul!

VAL GHEORGHIU

In celelalte pagini:

- Mihai Nadin — SPECTACOLUL CUVINTELOR
- Mircea Iocu — GIACOMETTI LA „ORANGERIE DES TUILERIES”
- D. I. Săchianu — TREI FELURI DE „SUSPENSE”

țară turcică, este metodă de guvernare, înțeles și justificat de cei ce dețin puterea ca rațiune de stat. Nimeni nu va putea înțelege, în schimb, visurile de grandoare pe acest pămînt reșezat, de răscruce, și cei doi, Prințele și sfătuitorul său, se vor prăbuși din cauza propriilor lor vicii. Acestei lumi nestăpătoare, halucinantă de puteri și glorie, i se opun rădăcinile acestui pămînt, vechi și puternic, mlădiate la suprafață de toate vînturile trecătoare. Pămînteni, cu aspirațiile lor, sînt reprezentați de un personaj simbolic, înțelept și neîntinat, cu darul profeției, Ion Valahul, care dezvăluie un antagonism istoric cunoscut: „Pămîntul ți-este străin” — va spune el Prințelui — „și nu-ți ascund că neamul nu vă iubește. El este plecat cu capul său în fărînă, dar mintea lui visează la alți domnitori, ce-i știu obiceiurile și nu-l suduiesc și nu-l jefuiesc...” Solidaritatea cu robii este solidaritatea cu „tot ce mișcă în jur” și Prințele va întui cu spaimă că această putere umilită l-ar putea depăși. Iată-ne, în acest punct, în plină gândire eminesciană.

Ceea ce face, după noi, marea noutate a acestei cărți este însă restituirea artistică a textului vechi, prins tralnic în liant propriu. Și atunci cine se va gîndi, altfel decît în ansamblu, la proveniența argilei din care sînt compuse cărămizile? Numai cineva pentru care textul vechi nu-i familiar nu va înțelege patima lui Eugen Barbu, surprinzătoare pentru scrisul vechi de secole, din cărțile scrip-turii și din cronici. Sînt de reținut și articolele pe care le-a scris în ultima vreme, asupra literaturii vechi, cu fine despăcări a valorilor stilistice pe care le închid aceste pagini prea adesea și prea curînd cedate erudiției filologice înghețate, cînd destinul lor este să circule vii. Se va spune

AL ANDRIESCU

(Continuare în pag. a 8-a)

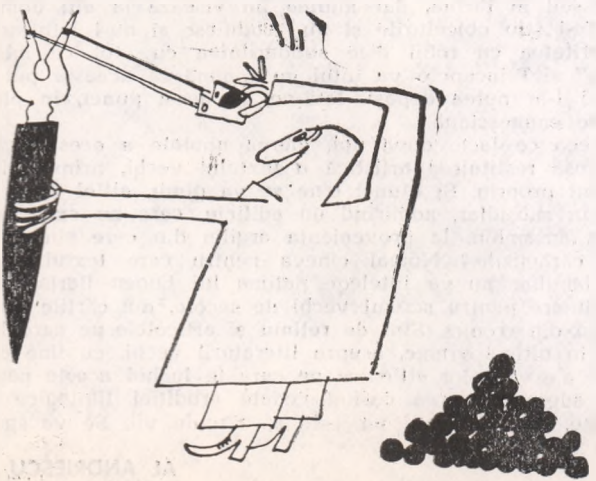
jurnal

FIȘE DE ROMAN (VII)

... Se ridică încet, liniștită și făcu un pas, dar se opri brusc, pentru că strivise o creangă uscată sau cochilia unui melc, ceva care plesnise, și ei i se păru un zgomot infernal. Rămase câteva clipe nemișcată, apoi, cu mișcări cleoase de transpirație își scoase pantofii și, cu ei în mână, se apropie de fereastră. Umbra care se legănase până atunci dispăruse, și ea se aplecă peste marginea ferestrei, își lipi urechea de sticlă, ascultând minute în șir, mirându-se de liniștea ce domnea dincolo de perete, o tăcere înfiorătoare din care se născu iar vibrația sau zumzetul acela. Se întoarse încet spre poartă, convinsă că necunoscutul se culcase alături de celălalt. „Poate-i vreo rudă din orașul lui sau poate un tovarăș venit să-i dea instrucțiuni” — dar, după cîțiva pași, își aminti că fereastră era luminată și el nu putuseră să adoarmă cu lampa aprinsă. „Lămpile sînt fum, îngrozitor, te trezești dimineața cu funinginea în gură și în git, sau chiar poți muri intoxicat”, — și, spunîndu-și toate acestea, se întoarse cu gîndul ca să bată în ușă. În fața ușii, în clipele cînd mai ezită încă, simți ceva moale și cald, fre-cîndu-i-se de piciorul drept, apoi de cel stîng, și sări înfricoșată într-o parte. „Ciinele!” — o fulgeră gîndul că animalul o va sfîșia sau va începe să latre trezind tot satul și, în momentul acela, simți din nou blana moale și caldă lipindu-i-se de glezna piciorului, auzi un mieunat stîns. „O scribă de pisică” — și se aplecă imediat, întîlnindu-se cu ochii scilpitori, fosforescenți, ca licuricii, și întinse mina, dar ghemul alb se lungi, țîșni la un metru în fața ei, mieunînd. „Pisu-pisu” — dar pisica se îndepărtă și mai mult și atunci ea se aplecă din nou, bijbiu cu mișcările pînă găsi o piatră și o aruncă în direcția unde sclipeau ochii aceia mici, rotunzi, apoi se îndreptă spre ușă. Rămase cu mina întinsă, vru să bată, dar nu apucă să atingă ușa, incremeni acolo, fără nici un gînd, fără zumzetul acela, înconjurată de liniștea înfricoșătoare, cum o simțea ea. Ușa era puțin deschisă, ceva mai mult decît grosimea ei și, prin deschizătura aceea, cădea o diră albă de lumină. „Cum de n-am băgat de seamă pînă acum” — și fu convinsă că ușa fusese deschisă mai înainte de venirea ei, lipsa asta de observație sau de memorie, fiindcă nu se putea să nu fi fost o clipă cînd a văzut diră de lumină, dar de ce nu-și mai amintește?... Întotdeauna i s-a întimplat așa, numai ei, ca să fie ultima, ca să scape momentul acela prielnic de a întreprinde ceva. La urma urmei, lipsa spiritului de observație și incetăneala cu care acționa, toate defectele ei, îngrozitoare și defecte, erau moștenite, ea nu era vinovată, i le dăduse cineva, unul dintre părinți sau dintre bunici, cel mai nenorocit, ca ea să bijbiie mereu printre oameni ca un orb.

Trase încet de marginea ușii și se miră cu cită ușurință lunea ușa spre ea, dar mai ales de faptul că el adormise la masă, îmbrăcat cum era, și pași în virful picioarelor, întrebîndu-se cînd a putut să plece ruda lui sau tovarășul lui, pentru că patul era nedesfăcut, iar în rest toate arătau așa cum le știa. „Poate vorbise singur și, ea, proasta își închipuse...” — dar gîndul i se opri aici brusc, pentru că i se păru că bărbatul, așa cum stătea, cu timpla rezemată, de tăbla mesei, cu fața întoarsă rîdea și o urmărea cu niște ochi fișci și răi, și ea întrebă în șoaptă de ce rîde. În clipa următoare mai apucă să-și ducă mina la gură, să-și înăbușe țîpătul, fiindcă de undeva de sub masă, pînă la picioarele ei, se întindea o pată mare de sînge. Rămase astfel nemișcată mai multe minute, zumzetul acela din ea începu să crească din nou, cu un fel de tremurat complicit, apoi auzi iar mieunatul, văzu pisica dincolo de pragul ușii, ezitînd să între și cum, în sfîrșit, se lungi peste prag, cum lunea încet spre masă, călcînd peste pata aceea roșie, și ceva mai tîrziu, sărînd într-o parte, sperlată sau grîlulie să nu se murdărească, oprindu-se din cînd în cînd să-și scuture labele, pe rînd, de murdăria aceea, sau de noroiul acela roșu închis, aproape negru. Pisica trecu în spatele bărbatului sau se ascunse undeva sub pat, și ea privi prostită urmele acelea, se aplecă și le atinse cu degetul, își frecă virful degetului de lutul gîlbui și, cînd ridică privirea, observă că bărbatul ținea o mină pe genunchi, iar alta atîrna în jos, frîntă de la încheietură, cu palma și degetele în sus, și peste palmă trecea, venind de undeva de la umăr, sau din spate, diră aceea de sînge care se lăța atît de îngrozitor, ca un animal negru, întins acolo, adormit sau prefăcîndu-se că doarme, la pîndă, gata să se ridice ori-cînd și să inhale... Vru să se apropie de bărbatul sprînjit cu timpla de tăbla mesei, să-i atingă fruntea cu degetele, așa cum atinsese urmele de pisică, dar ochii acela fișci și gura care rîdea într-una o țînură la distanță. Apoi gîndul trecu prin ea ca un fulger, și, în clipa aceea fu mulțumită, aproape mîndră de gîndul ei. „Nu, nimeni nu va ști că eu am fost aici” — și se întoarse spre ușă, fără să se grăbească, o închise încet, și tot la fel de încet străbătu curtea, spunîndu-și mereu că nu trebuie să fugă, fiindcă asta ar da de bănuț, s-ar trezi cîinii și cîinii și-ar trezi stăpîni, ar ieși toți și ar prinde-o. Mai tîrziu, se întrebă dacă el a murit cu adevărat, dacă nu cumva ea s-a înșelat, sau bărbatul acela de la masă era un altul, și fu gata să se întoarcă, să intre din nou în camera aceea cu tavanul scund, ațînat, cu lut pe jos, gîlbui, cu urmele pisicii și cu pata neagră de sub masă. „Dacă l-am ucis eu? — își zise ea, și repeta de cîteva ori aceste cuvinte, încet, cu pauze între ele, așa cum mergea, ca să nu trezească oamenii și cîinii. „Nu, nimeni nu m-ar crede, chiar dacă aș declara că eu l-am ucis” — și, în aceeași clipă, începu să plîngă — „Doamne, cum am uitat de ei, copiii, copilașii mei, porumbelli”...

CORNELIU ȘTEFANACHE



Desen de CONST. CIOSU

MOMENT

„LUPTA DE CLASĂ” LA ȘU DE ANI

Revista „Lupta de clasă”, organ teoretic și politic al C.C. al P.C.R., aniversază o jumătate de veac de cînd, la 1 Iunie 1923, a văzut lumina tiparului primul ei număr. Editată de militanții comunisti din România într-un moment decisiv al procesului de clarificare ideologică în mișcarea noastră muncitorească, moment ce avea să-i dea sensul și înțelesul rațiunii existenței sale, revista a lucrat un timp de prim ordin în lupta ideologică pentru realizarea Partidului Comunist Român. Identificîndu-se organic, încă de la primii ei pași, cu tendințele nobile ale mișcării comuniste, cu cele mai scumpe aspirații ale poporului român, revista a militat pentru inițierea vechii orînduiri bazată pe exploatare și asuprire, pentru înlăturarea idealurilor de libertate socială și națională, pentru democrație și socialism. Trecutul ei bogat, cu urcusurile și sinuozitățile sale, oglîndește etapele mișcării revoluționare a clasei noastre muncitoare, ale activității glorioase a partidului de-a lungul istoriei acestuia. Interzică de guvernul burghez-moșieresc, „Lupta de clasă” reapare ilegal în 1925. Prigoana dezlănțuită împotriva partidului comunist, a mișcării muncitorești a făcut imposibilă apariția continuă a revistei. După o întrerupere de cîțiva ani „Lupta de clasă” reapare în 1934, iar apoi — după o altă întrerupere — în anul 1938. Dar cu toate întrerîntele determinate de irteltele pe care le făceau cei ce scriau, țînăreau și răsplineau „Lupta de clasă”, revista a reflectat cu fidelitate în paginile ei continuitatea luptei duse cu eroism de Partidul Comunist Român.

Concurent pentru orientarea revistei este modul în care editorialul primului ei număr îi definea misiunea: „Lupta de clasă”, cîntînd să-lămurească învățăturile cele dinții ale comunismului, va explica și va pune la îndemîna cititorilor săi, în același timp, învățăturile socialiste. Căci cu titlul mai adînc va pătrunde în comora acestor învățături proletariului conștient și militant, cu atît mai bine va putea dînsul folosi armele minunate pe care experiența revoluționară a Internaționalei Comuniste i le pune la îndemîna”. De-a lungul anilor, revista a militat pentru afirmarea ideologiei P.C.R., a contribuit, precum își propunea în primul său număr apărut ilegal (1926) : „... la studierea și cunoașterea realității de la noi în procesul ei de dezvoltare, la aprecierea sarcinilor partidului în fiecare moment și la formularea lozincilor corespunzătoare acestor sarcini... ajutînd astfel Partidul Comunist să devină conducătorul real și efectiv al maselor muncitoare în toate domeniile vieții și în lupta cea mare pentru dezbobirea din lanțurile capitalismului”.

Întărirea organizatorică și ideologică a partidului, intransigența atitudinii sale în fața claselor dominante și a partidelor politice reacționare, lupta inexorabilă a P.C.R. împotriva politicii de fascizare a țării, pentru legături trinitice de prietenie cu Uniunea Sovietică, cu toate onorurile doritoare de pace, internaționalism proletar al comunistilor români, toate acestea, ca și alte momente, ca și alte laturi ale activității partidului clasei muncitoare și-au găsit cu devotivitate ogîndirea în paginile revistei „Lupta de clasă”.

Reînălțat. În condiții istorice noi, în anul 1948, revista s-a arătat cu întreaga ei experiență și maturitate

în arena marilor confruntări din viața politică a României, publicînd în paginile sale articole teoretice în care cititorii aflau răspuns la numeroasele și complexe probleme pe care le ridică înlăturarea revoluției socialiste în țara noastră. Ea s-a afirmat ca un puternic instrument de luptă al partidului în marea operă de reconstrucție a țării și de edificare a societății socialiste. „Lupta de clasă” a dovedit permanent o înaltă combativitate revoluționară, propria concepție materialist-dialectică care s-a afirmat și a triumfat în lupta cu teoriile burgheze, idealiste, retrograde, s-a situat ferm, în toate împrejurările pe pozițiile partidului, militînd neobosit pentru înlăturarea politicii sale. Cele 263 numere apărute în actuala serie — a V-a — reprezintă filele unei cronici vii a marilor bătălii și a victoriilor clasei muncitoare, ale tuturor celor ce muncesc pentru transformarea României într-o țară cu o economie în plin avînt și o cultură înfloritoare, pentru triumful ideologiei marxist-leniniste în patria noastră.

Ogîndînd eforturile partidului, ale conducerii sale pentru elaborarea teoretică a problemelor edificării noii societăți în România, pentru aplicarea creatoare a legăturilor generale ale revoluției și construcției socialiste la particularitățile noastre suocifice. „Lupta de clasă” a adus un aport însemnat la creșterea nivelului ideologic și politic al comunistilor, al tuturor oamenilor muncii, la formarea și dezvoltarea conștiinței socialiste, la înțelegerea de către oameni a complexelor fenomene ale societății noastre, ale lumii contemporane, la cultivarea devotamentului lor față de cauza socialismului.

În întreaga ei activitate, revista a reflectat conștient, politica profund internaționalistă a partidului și statutul nostru, făcînd să răsunе puternic glasul poporului român, alături de forțele revoluționare și progresiste din întreaga lume, dînd expresie luptei sale pentru întărirea prieteniei și colaborării frățești cu toate țările socialiste, pentru consolidarea unității mișcării comuniste și muncitorești internaționale, pentru dezvoltarea relațiilor de cooperare cu toate statele, indiferent de orînduirea lor socială și politică, pe baza principiilor independente și suveranității naționale, a egalității în drepturi, neamestecului în treburile interne și avantajului reciproc în interesul păcii și securității, al cauzei democrației și socialismului.

Părtaşă activă la înlăturarea profundelor prefaceri care au schimbat înfățișarea societății românești „Lupta de clasă” s-a afirmat ca o prestigioasă publicație comunistă cu un loc de merit în istoria partidului nostru. Prin înaltul său spirit patriotic, prin tinuta și principialitatea cu care a slujit și slujește cauza construcției socialiste, prin spiritul ofensiv și atitudinea linsită de echivocuri față de ideile străine, ostile, revista a dobîndit un bine meritat prestigiu în viața ideologică și politică a țării.

În anii din urmă, îndeosebi după Congresul al IX-lea al Partidului, sub înrîurirea cursului viu, dinamic, imprimat de partid, a infuziei de spirit creator, de glîndire originală și de cutentanță, „Lupta de clasă” și-a perfecționat activitatea, adaptîndu-se la pulsul nou, modern al vieții noastre politice și sociale, îmboacăndu-și aria tematică, lărgînd dialogul cu cititorii, organizînd dezbateri asupra marilor probleme ale progresului social, privite din noi unghiuri de vedere, fiind mereu ancorată în preocupările actuale ale partidului.

În etapa pe care o străbate în prezent țara noastră, caracterizată prin

efervescentă fără precedent a vieții noastre ideologice căreia Congresul al X-lea, elaborînd programul fărîrii societății socialiste multilateral dezvoltate, i-a deschis noi perspective, revista „Lupta de clasă”, ca port-drapei al activității teoretice a P.C.R. promovează activ spiritul partidului nostru tot atît de antrîntîri și anti-dogmatic pe cît de fidel învățăturii vii a marxism-leninismului, deschis, receptiv față de eucerile științei și culturii universale.

Bilanțul rodnic cu care „Lupta de clasă” se prezintă la acest jubileu este cel mai bun cheraș al îndeplinirii și pe viitor de către revistă a sarcinilor de mare răsîndere ce-i definesc locul și rolul în viața noastră ideologică.

CONST. DROPU



MARXISM ȘI UMANISM

În contextul discuțiilor pe teme de filozofie — una din problemele esențiale este desigur aceea a umanismului. Filozofia, prin însuși spiritul ei interior, a vizat dintotdeauna omul, i-a privit în ordinea relației cu universul și cu sine ca om, i-a conturat — în ultimă încununare a efortului de a-l defini — un model. „Dintre modelele de om și omenie, create și urmărite — parțial spre realizare — cu mindrie se poate afirma că cel mai generos și mai profund este umanismul, așa cum a fost gîndit de Marx și așa cum continuă să fie dezvoltat de cei ce și-au apropiat gîndirea marxistă, au contribuit și contribuie și astăzi la dezvoltarea ei”. Precizînd acest lucru, Călina Mare, în eseu „Filozofie și acțiune” (v. nr. 5, ac. al rev. „Astra”) punctează, la un mod sintetic, o serie de note delimitorii imanente marxismului ca unitate dintre spiritul științific al filozofiei și caracterul transformator al acțiunii, ambele laturi ale unității — filozofia și acțiunea — fiind înțelese în ordinea radicalității revoluționare transformatoare a fondului de personalitate concretă al omului în sensul esenței umane și a operei acestuia, de natură istorică și socială, — umanismul, filozofia, în lumina întemeierii ei, de către Marx, nu mai înseamnă contemplare, ci constituie, în esența ei, atitudine. „Atitudinea filozofică — așa cum o concepe Marx — fiind lupta spre telul principal creat în tot de el, acela al omenirii umanizate, al omenirii cît mai umanizate, al omenirii în care concepul ideal de om și omenie să-și adăosească înfructușarea cît mai veridică”. În felul acesta, marxismul, ca filozofie, este întotdeauna acțiune, o „acțiune — în cele din urmă — nemillocit transformatoare de destin omenesc”. Concepul de umanism, cum constată auctoarea, implică în concepția lui Marx sensul și valoarea întregității. Căci în esența sa, acest concept — ca

idea de umanizare — este un apel adresat omenirii întregi prin bătăliile clasei muncitoare. Iar în cadrul nou al acestor bătălii, asigurarea condițiilor materiale nu reprezintă un ultim scop, ci doar mijlocul principal, esențial, prin care omul, ființa umană poate lînde și poate ajunge la cît mai mult în zonele creativității. Umanismul marxist, așadar, trebuie să însemne, în interiorul său de lege, adevărată umanizare a omenirii, căreia nimic din ce e omenesc să nu-i rămîină străin. Un asemenea umanism, desigur, implică această unitate dintre filozofie și acțiune, materializată în personalitatea concretă a ființei umane. „Acțiunea să ne fie impregnată de luminile filozofiei — sugerează în acest sens auctoarea —, iar filozofia să ne conducă întotdeauna spre acțiunea cît mai plină de lumină”.

DEȘTEPTAAREA!

Întelegem prea bine că televiziunile trebuie să ne desprîndă puțin din activitățile serii sau ale nopții, dar nu înțelegem de ce desprînderea aceasta trebuie neapărat făcută cu acel zgomot infernal al genericului, în stare să scoale și pe răposatii din morminte.

Nu mai și tăcîntul la puterea a 12-a al mașinei de scris a studioului nostru de televiziune ar fi suficient, dar mi-te, pe deasupra, pilcul de suflători și de timpaniști, untri într-o atare sirquincoasă lovitură sonoră! Vorba bunicii lui Mihai Pogoncu vine el apocalipsic!

RETROSPECTIVE

În timp ce Muzeul republican de artă adăpostește prestigioasa expoziție Brâncuși, arătînd mi de vizitatorilor zilnici, alîm de o serie de retrospective deschise în întreaga țară. Astăzi, țasul a organizat judicious închegata expoziție Emanoil Barbuare, deschizînd ciclul închinat ilustrării picturii moldovene. În același timp, muzeograful ieveni pregătesc prezentarea operei lui C. D. Stăh, urmaș al lui Bardasare și promotor al portretisticii din școala ievană.

La muzeul de artă modernă și contemporană din Galați a avut loc vernisajul retrospectivei pictorului Nicolae Mantu (1871—1957), recomandat călduros într-un elegant catalog de către Natalia Buceaga. Cele o sută de uleiuri și grafică (portret, paisaj, flori) atrag prin sensibilitatea și ilirismul acestui puțin cunoscut artist.

Merițind pe linia revalorizării pe plan local a unor artiști valoroși, așa cum de altfel au procedat mai înainte Piața Neamț cu Băescu sau Bacău cu Ene, ne imaginăm o retrospectivă Verona la Seceava, să zicem un Richard Hette la Iași (sculptură) și — de ce nu? — un Toniza la Brlad sau un St. Dimitrescu la Husi. Bineînțeles, sugerăm doar un început de listă, lăsînd liberă imaginația specialiștilor locali. Orice cu o școală națională Toniza sau Dimitrescu, reced altfel ar rezulta lucrurile io: la locurile ce le-au fost dragi.

N. IRIMESCU

CĂRȚI NOI

ÎN EDITURA JUNIMEA:

- TOPIRCEANU SCRIE ȘI DESENEAZĂ PENTRU COPII
- ION CHIRIAC: RĂSĂRIT DE FATĂ MARE — COLECTIV LYRA
- VICENTIU DONOSE: VĂRA CU TEI NEBUNI (PROZA)

SPORT

ÎNTRU HOHOT ȘI SUSPIN

Au nu vi se par nopțile cam știrbe? Nimeni nu mai luf-tează după cîntatul cocoșilor, Lohr s-a scufundat în neant, Cubilla, probabil, dă cu rimă roșie la piranha, pe malul vreunui rîușor ce traversează Gran Chaco, Pelé se întreține cu doctorandul care și-a ales drept subiect al tezei „Descompunerea traiectoriei balonului sutat în funcție de sin² de alfa și cosinus de Sirius”, lașin, la Oștankino, se plîmbă cu nepoții pe mările alei ale marii grădini botanice, Banks își urmează cu religiozitate programul de ședințe la institutul de înfrumusețare, Angelo Niculescu oferă interviuri și explicații... De, toate-s trecătoare. Și cea mai înălțătoare fiesta lasă în urmă-i coji lipicioase de banane, flori strivite, măști abandonate, serpentine incalcite. Triste și inutile, panourile cu reclame zac acum unul peste celălalt lîngă gardul cutărui stadion. Poate se desfac băierile cerului și izbucnește o ploaie cu rugină în stare să macine odată pentru totdeauna tabla pe care fantezia cine știe cărei firme americane producătoare de băuturi a înscris cel mai stupid text publicitar: „Vodka Pușkin!” Indecentă și impietate la cub, strecurată, prin intermediul televiziunii, în milioane de case de pe tot rotundul pămîntesc. Ca să sesizăm exact proporțiile trăsnaii, să ne închipuim că, brusc, ne-am trezi în fața unui panou care ne-ar îmbia cu „juica Eminescu”. Doamne, apără-mă!

Publicitatea — de astă dată persuasivă și aproape inteligentă — a ștampilat și destinul echipei engleze. Am urmărit meciul Anglia — R.F.G. în salonul unui hotel internațional de la Varna. Asistența era compusă din vreo douăzeci de persoane, aproape fiecare reprezentînd o altă naționalitate. Înfrîngerea Angliei a fost salutăată cu o explozie unanimă de entuziasm — și faptul mi se pare semnificativ. Chiar atuncî cînd au jucat magnific (sau mai ales atunci), englezii au făcut-o cu prețel unor chinuătoare și vizibile eforturi fizice. Chipul lui J. Charlton sugera, după fiecare cursă, nașterea unui imens suspin, în vreme ce mutrișoara lui Jairzinho dădea impresia că orice dribling izvorăște dintr-un zîmbet, spre a se converti în hohot. Brazilienii au ilustrat fotbalul simțit, englezii fotbalul muncit. Iar publicul, după cum bine se știe, pretinde să fie convins

(ori măcar iluzionat) că jonglerul pe sîrmă se topește de fericire cînd i se invită cîinci farfurii pe nas și unsprezece bile pe ceafă. Mașina publicitară engleză n-a făcut niciodată caz de zîmbetul lui Bobby, de plăcerea cu care acesta plîmbă mingea pe gazon, ci, mereu, de efortul enorm depus de amîntitul jucător și de ceilalți „lei”, cîntărindu-li-se stereotip randamentul în funcție de litrii de sudoare oferii instalației de drenaj de pe Wembley. Da, englezii au purtat fotbalul în minte, brazilienii în suflet...

Cît despre băieții noștri, aș dori să fac aici o invitație sinceră și deschisă la obiectivitate și rațiune. Se aud voci care protestează: s-a greșit acolo, ar fi fost mai bine dincolo... laca na! Subsemnatul nu face deloc parte dintre cei care-l agreează pe Angelo Niculescu; aș putea spune chiar că... dimpotrivă. Totuși, trebuie să recunosc un fapt cert: antrenorul român este, înainte de orice, realist. Teacă da, l-ar fi scos pe Dobrin din lot pentru o poznă, Angelo nu. Dobrin a fost, în acea perioadă, total ieșit din formă, iar pentru cei care tot nu-s convinși citez un fragment dintr-o cronică (publicată în revista „Fotbal”) asupra meciului de cupă F. C. Argeș — Faal: „... neredaptat (ciudată formula! Nichita Stănescu face prozele și în materie de gazetărie sportivă! — n. n.), neodihnit, slăbit fizic în mod vizibil, Dobrin a evoluat fără dinamism și fără precizie”. Clar?

Nu cred că, practic, am fi putut realiza mai mult la această primă ieșire a noastră în sfera marelui fotbal așa cum nu cred că, ieri, a fost lansat de pe aeroportul Otopeni un echipaj (însoțit de Bocioacă, evident) cu direcția Venus. Punct.

M. R. I.

P. S.

În campionatul nostru se produc seisme în infernul din „zona lantemei”. Oare ceasul al XII-lea îi va putea smulge pe ieșeni din cercul al IX-lea? Iată întrebarea!

ancheta „Cronicii”

DAR PARCURILE?

1. Care este importanța spațiilor verzi în urbanistica modernă?
2. Este respectată ponderea spațiului verde ca element de odihnă și recreere în cadrul urban?
3. Condiționarea atmosferei poluate a orașului impune ca element important asigurarea unor corespunzătoare spații verzi. Ce-ar mai fi de făcut în această privință?

4. Sînt suficiente zonele de agrement existente?
5. Parcul orașenesc — o noțiune desuetă?
Acestea sînt întrebările pe care le-am adresat unor specialiști, oameni de știință, răspunsurile incluzîndu-le în prezenta anchetă care se vrea un punct de plecare pentru o mai largă și sperăm, eficientă discuție a problemei.

Prof. dr. doc. MIHAI RĂVĂRUȚ

1. Răspunsul cel mai elocvent la prima întrebare este furnizat de rezultatele cercetărilor întreprinse în acest domeniu. S-a constatat că, în orașele mari, cantitatea de praf și impurități din atmosferă este de circa 50 de ori mai mare decît în localitățile rurale bogate în spații verzi; corespunzător și numărul bacteriilor din atmosferă este în creștere. Această acțiune a spațiilor verzi se explică prin mărirea suprafeței de recepție efectivă de către plante. În această privință un exemplu poate fi edificatorul: suprafața foliară a unei suprafețe de 1 ha. Pădure de fag este de circa 75 ha. Un stejar avînd diametrul coroanei de circa 15 m., poate avea o suprafață totală a frunzelor de peste 1 500 m². S-a calculat că acest stejar îmbogățește atmosfera cu peste 1 700 g. de oxigen zilnic și asimilează în acest timp peste 2 300 g. bioxid de carbon. După cum se știe, în orașele mari, cantitatea de bioxid de carbon este ridicată, depășind uneori limita permisă pentru organismul uman. Această cantitate se găsește obișnuit între limitele 0,04—0,2%. În aceste condiții nocive, prezenta unor suprafețe acoperite de vegetație, devine o strictă necesitate. În prezent, se consideră că pentru fiecare locuitor al orașului o suprafață de spațiu verde de 30—40 m² poate asigura oxigenul necesar pentru o zi.

Dar spațiile verzi urbane exercită influențe binefăcătoare și asupra îndulcirii extremelor de temperatură (cu circa 5—6°C), creșterii umidității relative a aerului în zilele foarte calde (cu 7—14%), reducerii intensității radiațiilor calorice solare cu circa 0,80 cal/cm², reducerii vitezei vîntului, creării de brize răcoritoare (curenți cu viteză de 1—2 m/sec.), care contribuie la oxigenarea orașelor, spațiile verzi, fiind numite pe drept cuvînt plămîni ai acestora. Trebuie să mai adăugăm influența pozitivă a spațiilor verzi asupra reducerii zgomotului (circa 24% din energia fonică incidentă este absorbită și dispersată la nivelul coronamentului arborilor), acțiunea lor reconfortantă asupra sistemului nervos etc.

2. Suprafața afectată spațiilor verzi pe teritoriul urban este variabilă în funcție de condițiile sociale existente. Astfel, după război s-a înregistrat o mărire a suprafețelor plantate în orașe, determinată de necesitatea amenajării terenurilor rămase în urma demolării clădirilor distruse. În prezent, în condițiile unei așa-zise „lipse” de spațiu constructiv și a unor considerente economice imediate, se constată o reducere substanțială a suprafețelor de spații verzi. Indesirea nepermisă a blocurilor în cvartaluri, care primejduiește sănătatea populației prin lipsa de oxigen, cantitatea nepermisă de bioxid de carbon, lipsa însoțirii și deci mărirea numărului de bacterii din atmosferă, imposibilitatea amenajării terenurilor de joacă pentru copii etc. ridică insistent problema mării spațiilor plantate în orașe. Normele minime prevăd suprafețe de spații verzi de 8—10 m.p. de locuitor pentru orașe pînă la 50 000 locuitori, 10—12 m² — pentru orașe pînă la 100 000 locuitori, 12—15 m.p., pentru orașe pînă la 250 000 locuitori.

3. Combaterea poluării atmosferei este o acțiune complexă care presupune măsuri de ordin industrial, organizatoric, tehnic și economic, cum ar fi: termoficarea orașelor, filtrarea fumului industrial, arderea gazelor care ies în atmosferă, recuperarea gazelor de la eșapamentele automobilelor, amplasarea potrivit a Industriilor în raport cu vînturile dominante etc. Se impune, așadar, respectarea tuturor normelor privind mărirea spațiilor verzi din jurul industriilor, amplasarea potrivit a fabricilor în raport cu direcția vîntului dominant, amenajarea zonelor plantate în așa fel încît să constituie adevărate filtre de purificare a aerului, alegerea potrivit a speciilor de plante rezistente la fum și la gaze, plantarea străzilor în proporție de cel puțin 60% în orașele de la cîmpie și dealuri joase.

5. Așa după cum s-a arătat, parcurile orașenesti reprezintă nu numai o necesitate de ordin estetic, dar și sanitar.

Dr. ing. CONST. MIHAILESCU

1—3 În cadrul marilor aglomerații urbane, rolul și funcțiile zonelor verzi capătă o importanță covârșitoare în păstrarea unui echilibru favorabil, prin atenuarea sau înlăturarea acelor factori nocivi specifiți modului de viață urban, putînd amplifica, de asemenea, efectele favorabile ale mediului natural fizico-geografic caracteristic fiecărei așezări. Spațiile verzi în general au pe lângă valoarea lor socială, utilitară și decorativă, o importanță igienică de prim ordin, legată de influența lor asupra sănătății și condițiilor de trai ale colectivității.

În cadrul orașului Iași, de pildă, spațiile plantate cu caracter public (parcuri, grădini, sclaruri, fișii plantate) dețin o suprafață totală de 331 680 m.p., revenind pe cap de locuitor 2,68 m.p. față de 10—15 m.p. cit prevăd normativul C.S.C.A.S.P. — 41 — 66.

În general, vegetația clorofiliană îndeplinește o serie de funcții ca:

- emite oxigen și captează gazul carbonic;
- constituie un ecran continuu particulelor dispersate în aer;
- fixează gazele toxice;
- ameliorează condițiile microclimatice

Din recente studii întreprinse de un colectiv de cercetători al Institutului de igienă al R.S.R. — Filiala Iași, privind poluarea aerului atmosferic în jurul centrului feroviar, reiese că, în sectorul gării, specialiștii consideră că se elimină zilnic în atmosferă, cca. 750 kg cenușă vola-

tilă, 540 kg. sulf volatil, în concentrație de 5 gr., 502/mc. fum, al cărui volum eliminat se apreciază la cca. 200 000 mc/zi. Toate acestea, ca urmare a consumului de cărbune ce se ridică în medie la 20 tone în timp de 24 ore. Impurificarea atmosferei în acest sector are loc și sub forma pulberilor solide, care variază între 130—300 gr./mp./an.

Pericolele pentru sănătatea populației urbane sînt reale și ca atare nu trebuie minimalizate și nici ignorate. Acest aspect al problemei trebuie să fie luat în considerație și pe planul economiei de stat. Investițiile profilactice prevăzute în cadrul sistematizării pentru crearea condițiilor salubre de habitat urban, printre care și cele privind sistemul de spații verzi, vor fi compensate prin reducerea cheltuielilor bugetare ulterioare, pentru asistența medicală, și prin creșterea productivității muncii, diminuîndu-se absenteismul din cauza îmbolnăvirilor intercurtente. În această direcție, ar trebui asigurat orașul cu necesarul de spații verzi pe cap de locuitor.

4. Din analiza situației existente, putem afirma că nu avem păduri de agrement amenajate corespunzător. În schimb, orașul Iași dispune de masive mari de pădure, în special în partea de sud a orașului, care oferă posibilitățile unor amenajări corespunzătoare scopurilor turistice și de agrement.

5. S-ar părea că la densitățile de construcții realizate în zonele de locuit potrivit indicatorilor de utilizare eficientă a terenurilor de construcții rămîn între clădiri suficiente terenuri care să ocupe destinații de zone verzi, care să aducă aportul atît din punctul de vedere al ameliorării microclimatului, cît și al esteticii urbane. Orașele însă au nevoie în continuare de mari suprafețe organizate compact, cu grădini publice și parcuri care, în cadrul zonei construite a orașelor, constituie elemente reguloare de microclimat, de înlăturare a elementelor nocive și în același timp dau populației urbane posibilitatea de odihnă și recreare imediată. Aceste parcuri și grădini care sînt elemente de o importanță deosebită și pentru estetica urbană nu constituie și nu vor constitui niciodată o noțiune desuetă și vor fi în permanență necesare.

Prof. univ. DUMITRU CĂRĂUȘU

1. În loc de răspuns la prima întrebare voi da două citate din Vlahuță: „Nu iubim copacii. Cînd s-au tăiat în Paris doi arbori, ca să facă loc aceluia prepeleac monstruos, care se cheamă Turnul Eiffel, a fost o indignare generală; toată presa franceză a protestat, parcă ar fi fost vorba de distrugerea unui monument național”. „Pe scoarța bătrînului copac de la Agapia și de la Minăstirea Neamțului am văzut în litere de o palmă, săpate adînc numele flămînzilor de celebritate, care cred că generațiile viitoare trebuie să știe că au făcut și ei umbră pămîntului acestuia și... o ofensă podoabelor lui”.

2. Era firesc ca în planurile de dezvoltare a orașului modern, concomitent cu construirea de noi și noi locuințe, instituții și întreprinderi industriale, să fie prevăzute și noi spații verzi. Trebuie aici să precizăm că prin spațiu verde — componentă a mediului — înțeleg nu numai gazonul și petice de gazon sau peluze cu arbuști, înundate de zgomot și praf, ci parcuri propriu zise, întinse, în care cetățeanul să evadeze din rețeaua de blocuri și străzi, zgomot de motoare și gaze de eșapament; parcuri cu arbori falnici, variați, cu boschete de arbuști de un pitoresc deosebit. Numai în astfel de spații verzi omul poate contempla în liniște plantele și viața lor, de la alb-negrul iernii pînă la bronzarii toamnei, poate asculta foșnetul frunzelor și cîntecul păsărilor, poate respira un aer proaspăt, curat. Folosind un termen uzat prin abuz, numai aici se poate el deconecta. Ce s-a făcut, în ultimul timp, pentru dezvoltarea spațiilor verzi? Surprinzător de puțin! Ba s-a mai vădit că nu știm să iubim și să ocrotim nici arborii existenți. În Iași aleea de tei de pe Calea 23 August, care face parte din ambianța cotidiană a peste zece mii de universitari, alee, care era o mîndrie pentru ieșeni, a fost văduvită de un șir întreg de arbori, tăiați într-o noapte. Probabil că în lucrările de sistematizare a străzii, urbanisții noștri n-au reușit sau n-au încercat să găsească o formulă prin care acești tei să fie incluși în complexul stradal. Și oare stejarul secular din fața corpului A al Institutului Politehnic și teii de la deal de strada Gh. Asachi vor avea o soartă mai bună? Știm, ni se va răspunde, că s-au plantat și se vor mai planta alți tei. Dar nu e greu de prevăzut că aceștia, avînd rădăcinile încă de la început sub o platoasă de asfalt și piatră, nu vor reuși să devină arbori decît după mai multe decenii. Mai rămîn ieșenilor spațiile verzi periurbane, a căror frecvență implică — de altfel — și călătoria în mijloace de transport aglomerate. Dar trebuie notat că și aici se face simțită intervenția modificatoare a omului.

3, 4, 5. — În zilele noastre, cînd problemele relațiilor dintre om și mediul înconjurător au devenit atît de îngrijorătoare încît au început să preocupe Organizația Mondială a Sănătății, Uniunea internațională pentru Ocrotirea Naturii, UNESCO și guverne ale multor țări, trebuie să considerăm problema asigurării orașului cu spații verzi corespunzătoare ca un imperativ de cea mai mare importanță și urgentă.

Prof. PETRE D. TOMA

Orașele sînt expresia maximă a artificului uman. Proporia artificialului merge crescînd cu numărul populației respective și cu cel al industrializării.



Oxigenul este consumat de mașini alături de flîmbele vie în proporții uluitoare: un turism obișnuit ajunge la echivalentul a 200—250 oameni pe zi, un mare camion la 1 000—1 200! Dacă adăugăm la aceasta procesul producției marilor fabrici emanatoare de diferiți compuși cu oxigen nerespirabil, ba chiar toxic, citeodată una singură consumîndu-l în echivalența a 50.000 de oameni pe zi, vedem că un oraș, să zicem de 180—200.000 de locuitori ajunge la echivalența unuia cu cîteva milioane. Și atunci, ne-am putea întreba: cu mașinile și fabricile lui, la cîte milioane de locuitori se ridică consumul de oxigen într-un mare oraș modern? Orașele au nevoie, astăzi de puternici factori de asanare a aerului, într-o proporție poate de mii de ori mai mare ca în trecut! Și numai marii arbori pot să îndeplinească acest rol vital! Arbuștii unui parc decorativ în suprafață de, să zicem, 5 000 m.p. improspătează aerul viciat la echivalentul a 7 500—8 000 m.p. de iarbă în plin verde clorofilic sau la 3 000 m.p. de vie, în timp ce cca. 15—18 stejari cu înălțime de 2—21/2 m. plus 15—20 plopi autohtoni în aceeași dezvoltare pot să îndeplinească rolul de asanare egal cu cel al întregului parc amintit. Dacă în 5.000 m.p. pot să fie plantați 200 de stejari și 200 plopi autohtoni sau numai stejari 400—450, înseamnă să spațiul verde efectiv va asana aerul de cca. 15 ori mai mult ca o plantație cu arbuști decorativi. În plus, marii arbori amortizează zgomotele, fixează praful străzilor, temperează vînturile, dau armonitate etc.; frunzișul lor constituie cea mai bună rezonanță, de aceea muzica și sonoritatea din parcuri cu arbori mari este mai limpede. La baza urbanisticii actuale nu mai stă numai înălțimea clădirilor, a piețelor, și a străzilor, ci și verdele arboros al stejarilor, popilor, fagiilor, chemați să aducă suflu proaspăt peste pîtrîria arhitecturală, cu aceeași grijă cu care ne îngrijim plămîni.

Ing. N. ȚĂRANU

Sectorul forestier oferă suprafața cea mai mare de spații verzi în jurul unor orașe, printre care se numără și Iași. Aceasta, atît prin masivele păduroase naturale, cît și prin zonele verzi create artificial prin plantații executate special în acest scop. Majoritatea acestor păduri rezervate sînt codri cu vîrstă înaintată (80—100 de ani), în special în masivul Poieni Repede, ce oferă peisajii frumoase în orice anotimp al anului și posibilități de recreare. Aceste păduri sînt amenajate în parte cu alei și bănci de către sectorul silvic. Ar fi indicat să se inițieze întocmirea unor studii pentru transformarea acestor masive păduroase în păduri-parc, colaborarea inspectoratelor silvice fiind în această direcție deosebit de necesară.

Prof. V. CARMAZINU-CACOVSCI

1. Ideea includerii fiecărui oraș într-o localitate vastă, sănătoasă și pitorească, s-a ivit încă în Grecia antică. Afîrmînd această concepție, Aristotel a spus că orașul trebuie să aducă oamenilor fericire.

În perioada clasicismului, crearea ansamblurilor urbane, începută în epoca Renașterii și dezvoltată sub influența barocului se lărgește și mai mult. În comparație cu ansamblurile barocului, în care natura era concepută sever, iar formele arhitecturale — pitoresc, ansamblurile clasicismului au avut un caracter rigid în partea arhitecturii și un aspect pitoresc în partea plantațiilor arboricole. Parcurile mari pitorești în spiritul romantismului s-au prezentat de regulă ca parcuri-păduri, adică începute în limitele orașelor și treptat trecute în pădurile zonei preorașenești. Astfel, în cursul secolelor, s-a dezvoltat ideea îmbrățișării orașelor cu pădurile preorașenești și pătrunderea peisajelor arboricole exterioare, din ce în ce mai bogat plantate, în organismul urban des populat.

La sfîrșitul secolului trecut, Howard în Anglia a pus bazele teoretice ale realizării orașului-grădini, în care peisajele arboricole, cuprinse în masivele mari nepercelate, intravilane, să reprezinte de la 60 pînă la 80% din teritoriul urban propriu-zis, adică nesocotind plantațiile extravilane apropiate și îndepărtate.

2—5. În prezent s-a impus ca o părere unanimă ideea centrului populat socialist sub forma unui oraș-grădini, introdus în peisajele preorașenești apropiate și îndepărtate, cu raza, la noi în țară, indicată încă prin H.C.M. Nr. 114/1954, pentru capitală — pînă la 50 km., iar pentru restul orașelor mari — pînă la 30 km. De asemenea, devine actuală înglobarea orașelor și satelor în peisagistica județelor, a regiunilor geografice și istorice ale țării — Moldova, Muntenia, Oltenia, Banat, Ardeal, Dobrogea — în peisagistica țării întregi. Așadar, sistematizarea centrelor populate trebuie să fie strict unitară, adică fără separarea părții intravilane de cea extravilană și a celei extravilane de peisagistica județeană și a țării întregi. În țările socialiste s-a format tendința spre proclamarea atît a peisagisticii cît și a urbanisticii, ca o problemă de importanță națională, propunîndu-se, printre altele ca prin mijloacele peisagistice-urbanistice, să se prevină bolile și să se favorizeze longevitatea umană.

Respectînd tradiția istorică a unității între peisagistica estetică-vitalizantă, cuprînzînd țara întregă, județul, zona peisajelor preorașenești care îmbrățișează zona peisajelor orașenești, și în cele din urmă urbanistica propriu-zisă — vom găsi și personalitatea nerepetată a fiecărui oraș, cu peisajele lui plantate. sanogene, punctele istorice memoriale, monumentele naturii, arhitecturii, sculpturii, construcții noi artistic originale și priveliștile caracteristice locale cu pitorescul lor fermecător!

AL. I. FRIDUȘ

Scrisori din Franța

EUGEN IONESCU

o instituție pariziană?

Titlul de academician ascunde în umbra tricornului un oarecare drept la glorioasă odihnă și — cel mult — la nostalgic considerații retrospective.

Eugen Ionescu a transformat — se pare — săbiuța uniformei cu aurite frunze de stejar în toc de gramatică. Frământatul eseist și dramaturg continuă să muncească agitat, căutând mereu, punându-și întrebări și încercând răspunsuri. O face cu dezinvolură și îndrăzneală pară n-ar fi... academician; o face pe planuri diferite. Experimentând mereu noi forme de exprimare — toate purtând bineînțeles ștampila „made Ionescu” insolit, original, necruțător.

Într-un interviu nu prea vechi declara că e răvășit de insomnii și obsedat de aripa sumbră a morții. Antidotul: munca literară. Nu e de mirare, deci, că-l vom găsi și în volumul care inaugurează noua colecție a editurii Albert Skira, colecție cu titlul propus chiar de Ionescu: „Șantierul creației”. În tin tovrădie, recent dispăruta Elsa Triolet, Louis Aragon și Mi-

chel Butor. Numărul doi al colecției publică „Impărăția maimuțelor” a lui Roland Barthes.

Eugen Ionescu a finit să-și illustreze manu proprio „Descoperirile”, însoțindu-le de o suită de desene ce mimează infantilismul, desene pe care cronicarii de specialitate le-au comentat independente de text, conturând profilul unui Ionescu, artist plastic.

Dar în acest timp, netrădându-și vocația, Ionescu a publicat „Jeux de massacre”, piesă ce pare a se fi născut din „Ciuma” lui Camus. Pare numai, deoarece în ultima piesă a lui Ionescu, epidemia din cetatea medievală e doar un pretext care permite autorului să urmărească amuzat, reacțiile personajelor alese anume cu temperamente, aspirații și stare socială cit mai diferite.

Acest „joc de-a masacrul” continuă a dezvoltă ideile proprii binecunoscutei filozofii individualist-sceptice a lui Eugen Ionescu și adăpostește răvătirea sa împotriva injustiției și stupidității umane.

Pe de altă parte, reluarea la Théâtre de Poche a comediei „Amedeu ou Comment s'en débarrasser” prilejuește presel franceze o serie de considerațiuni ce tind a-l prezenta pe Eugen Ionescu drept o „instituție pariziană”. Iată de pildă, ce scrie B. Poizat-Delpece în „Le Monde” (3 iunie crt.): „Intrucit Hachette rămâne deocamdată singura sală descoperită din întregul Paris, o vizită la Eugen Ionescu face parte din programul excursiilor turistice de vară, între turnul Eiffel, muzeul Grevin, Luvru și Calacombe. Circuitul va cunoaște anul acesta și o a doua etapă posibilă, o dată cu reluarea la Theatre de Poche a piesei „Amedeu sau cum să te descotorosești”. Chiar pentru cei care au văzut-o de câteva ori de la premiera din 1954, piesa își păstrează întregul mister, deci toată puterea de fascinație. Cronică respectivă se încheie astfel:

„În acești 15 ani numărați de la premieră, autorul lui „Amedeu” a urcat printre clasici și posteritate, oricât de dispus ar fi să uite nu va putea să se... descotorosească de Eugen Ionescu”.

Deși, firesc, ni se pare interesant faptul că pe măsură ce locul său apare tot mai bine precizat în ierarhia literelor franceze, Eugen Ionescu se apleacă spre amintiri și în felul acesta ajunge acasă.

De pildă, ce descopere Ionescu în ale sale „Decouvertes” apărute la Skira? ?

Să reproducem din „Le Figaro Littéraire”:

„Evoluția gândirii sale începând cu cea mai fragedă copilărie pînă astăzi”. „Nu-mi mai aduc bine aminte, scrie Ionescu, dacă la vârsta de 6 luni sau de un an îubeam deza teatrul, muzica și poezia. Bănuiesc că nici nu știam încă ce înseamnă, mai precis nu le semnalamem prezența de vreme ce nu mi-am spus cuvîntul”.

Pe acest ton continuă investigația copilăriei, adolescenței și primei tinereți petrecute în patrie. Totul îng'obat sub eticheta trecut și legănată de o ușoară undă nostalgică.

Și prezentul?

„Astăzi, criticii literari, sau o parte dintre ei, au devenit megalomani. Astăzi, dacă autorul nu se declară el însuși din pruncie partizan convins al vreunui tratament științific al limbajului și scriiturii, s-a zis cu el, e hăituit, suspectat, e precis un minus habens”.

PIERRE THOMAS

COLOSAL — MONUMENTAL

Auzim uneori: o construcție monumentală, un colț de natură monumentală, un discurs monumental, o operă monumentală, ruinele monumentale, etc.

De unde se vede că *monumental* este un superlativ absolut al aprecierii pozitive, iar faptul că acest adjectiv este folosit în toate compartimentele existenței, dovedește utilitatea lui deosebită în comunicarea constatărilor estetice majore.

S-ar putea spune că *monumental-adjectivul* este un *sumum* al judecăților de valoare, în cazul aprecierii înfăptuirilor exclusiv umane, și *summa* emoțiilor estetice, dacă ne referim la frumusețea naturii care, în aprecierea noastră, a depășit măreția simplă.

Așadar, monumentalitatea nu-i același lucru cu măreția? Evident nu de vreme ce sintem de acord că există și ruini monumentale.

Într-o încercare definitorie, se poate afirma că monumentalitatea este floarea realizării artistice, cînd este vorba de opera omenească și este suveranitatea, nelimitat-absolută, a frumosului din natură.

Observația făcută, comparația stabilită și concluzia motivată, spunea Claude Bernard — ni se pare — fundamentează judecata de valoare.

Pluralitatea unor judecăți de valoare care, convergent, creează deplinătatea satisfacției estetice, se învecinează numai cu monumentalitatea pentru că, în formularea judecății de valoare, factorul timp este prezent mai substanțial decît la înregistrarea monumentalității, care se face spontan, revelatoriu.

Pe cărarea din munți, în Delta Dunării, într-un oraș vechi sau în unul de factură nouă într-o expoziție de artă, în cursul audierii unui concert simfonic, — sintem întimpuși de o clipă care ne solicită „fulgerător” întreaga ființă; intrăm într-un fel de părăsire a sinelui, sintem acaparați, pur și simplu, de priveliștea ivită, de neobișnuitul arhitectonic, de tulburătoarea vibrație a culorilor, de neașteptatul efect fonic,

de acel „ceva nemaiîntîlnit” — în prezențe ori manifestări, aproximativ similare.

Prin urmare, cînd gustul nostru pentru frumos, puterea noastră de apreciere se întîlnește cu *neobișnuitul*, ne furnizează *certitudinea monumentalității*; este de reținut că deși, în general, aprecierile estetice sînt hrănite de stări afective, pentru recunoașterea — declarată a monumentalității, intervine raționalitatea. Numai așa se poate explica ierarhizarea valorică în adjective: frumos, foarte frumos, minunat, *monumental*.

Revelarea monumentalității implică spontaneitatea, surpriza, iar această „fulgerare” în timp, creează ceea ce, mai devreme, numeam superlativul emoțiilor estetice, însumate. În fața statuii lui Miron Costin din Iași, te oprești, deși nu erai hotărît s-o faci și exclami: o realizare monumentală.

De ce o faci, fiindcă-i vorba de un monument?

Nu pentru, că nu trăiești aceeași reacție cînd te întîlnești cu statuia lui Matei Corvin din Cluj, ori cu a lui Mihai Eminescu din Iași — opera aceluiași Shmit-Faur, sculptor,, de ocazie” cum l-a numit, cîndva, „Petru Comarescu, — statul impunătoare (mari) dar nu monumentale.

O faci sub „comandamentul” caracteristicilor, al particularităților, al *neobișnuitului* pe care-l întîlnești, aici, al *acelui plus-quam* (mai mult decît) calificativ cu care nu ești deprins și care-ți smulge aprecierea superlativ-admirativă.

De câte ori vezi podul lui Saligni de la Cerna-Vodă, te îmbie aprecierea: o *înlăptuire monumentală*, care, deci, însumează „esențele” valorilor estetice, sinteza acestora.

Monumental este mai mult decît colosal!

Statuia din Rodhos, deși declarată, cu mii de ani în urmă, una dintre minunile lumii, — este o realizare colosală (era, cel puțin atunci) materialmente, fără pereche, dar nu-i monumentală, în timp ce Zeus din Olimp, opera lui Fidias, fără să fie colosală, este monumentală.

Amîndouă aceste realizări ale lumii vechi sînt, cum se știe, între cele șapte minuni ale lumii, dar în timp ce statuia lui Apollon din Rodhos a fost declarată minune pentru că, prin înălțimea de peste 30 metri, depășea tot ce se dăduse pînă atunci (Sec. III. î.e.n.) era colos (așa), Zeus-Olimpianul depășise în frumusețe pură tot ce era cunoscut pînă-atunci, era monumentală.

Monumentalitatea include colosalul și tocmai de aceea reprezintă mai mult, deși amîndouă noțiunile aparțin ordnului material.

Nu mai că, în timp ce, *colosalul* este, materialmente cantitate *monumentalul* nu-i decît esențialmente, calitate.

Îngăduindu-ne să ne alăturăm părerii lui Blaga, am spune că, în timp ce *monumentalul* (ca existență) produce maximum de satisfacție estetică, fiindcă este, în sine, superlativul valoric, *colosalul* își cîștigă poziție valorică, deoarece provoacă o anumită (limitată) satisfacție subiectivă.

Altfel spus, *colosalul* invită la considerații, la aprecieri (admirative, desigur) la deducții (poate și de logică matematică), în timp ce *monumentalul* refuză orice contribuție (rațională sau afectivă) pentru că este sinteza atributelor esteticele celei mai pretențioase a rafinamentului de ultimă treaptă.

Fără teama unei desmințiri, se poate spune că tot ce-i monumental poate fi adesea și colosal, dar nu tot ce-i colosal este și monumental.

Poienița Dorului din pliscul sud-vestic al Velrei Dorneilor este monumentală (cînd te întîlnești cu dînsa, și se taje răsuflarea) deși, materialmente, de proporții modeste, în timp ce Poiana Sîrghia, de la Nord-vestul Agapiei este colosală, fără să fie deloc monumentală, prin ea însăși.

Evident, nu se poate pretinde ca, în orice fruct al minilor și minții oamenilor, să fie prezentă *monumentalitatea*, pentru că monumentalitatea înseamnă apropierea de *desăvîșire*, iar desăvîșirea în perfecțiune presupune pe lingă multe altele „ceva” pe care-l numim *depășirea obișnuitului*.

CURIER

CRITIS

Din nou imprecis, ezitant și de multe ori artifizial, cei de al doilea spectacol al tinărului regizor Octavian Greavu pe scena Naționalului craiovean, cu piesa *Critis* de Radu Stanca.

Alegera piesei nu adunerește mai mult decît alăturarea celorlalte titluri din actuala stațiune a scenei craiovean.

Există o intenție regizorală paradoxală, o încercare de lectură inedită a textului, dar mijloacele spectaculoase chemate s-o materializeze sînt prolixă, atunci cînd naivitatea lor nu frizează pur și simplu diletanțismul.

Decorurile lui Vasile Buz — scenograf care-și intră în formă de abia după cîteva stațiuni de la absolvirea Institutului — constituie singurul compartiment al spectacolului evident reușit, dacă admitem că nu întreaga scenografie, ci numai decorurile unui spectacol pot fi reușite în sine. Gîndită și simțită pictural, compoziția decorurilor sale — în continuă mișcare — rămîne mereu echilibrată, fiind servită și de o culoare care-i asigură o incintătoare plasticitate. Dar, dacă decorurile reușesc să se susțină a-mintitei prolixității a acelor regizorale, costumele poartă în schimb vizibil această amprentă și deconcertează fire prin stridența tonurilor care se aîstură celor pastelate, fie prin nu mai puțin stridentă aglomerație a unor accesorii inutile.

Evoluțiile actoricești, oscilante de la o scenă la alta, de multe ori subliniind grosier în loc să sugereze numai, nu ne îndreptătesc să vorbim despre vreo interpretare ieșită din comun prin calitatea (prin lipsa ei există), astfel încît și debutul tinerei actrițe Anca Pandrea în *Critis* rămîne neconcludent.

Problema regiei, — de cîtiva ani cea mai importantă a Teatrului Național din Craiova, — a devenit acută în această stațiune, și cum soluționarea ei pare să depășească conducerea teatrului, ar trebui să intre o dată și în atenția forurilor tutelare.

V. PARHON

DE CE NU?

Ambiționînd să ofere *Idelilor* adă spectatorilor un eveniment teatral deosebit, Teatrul „Victor Ion Popa” din Birlad a organizat un ciclu de patru spectacole cu „Opera publică” a lui Aurei Baranga, apelînd la forțe bucureștene. Astfel, în distribuția *Birladeană* și în regia lui Tiberiu Pennea, au intrat creatorii rolurilor principale la premiera din capitală: Marcela Rusu și Radu Beligan.

Prezența celor doi actori în spectacolele din 27 și 28 iunie au „constituit un imbold pentru echipa birladeană și o incitare pentru spectatorii atrași de numele cap de afiș. S-a verificat totodată că inițiativa de a utiliza forțe actoricești de primă mînd, fie și sporadic, e menită a înjcta teatrului respectiv un plus de experiență și de prestigiu.”

Scrînd acestea, ne gîndim la atîta actori-pensionari ce lîncețesc în uitare cînd ar putea fi solicitați pentru unele spectacole, prezența lor constituind, din toate punctele de vedere o câștig pentru scena respectivă. Și, ca să nu lungim lista cu bucureșteni, să cităm doar cîteva nume de la Iași: George Popovici, Any Brașchi, Marioara Davidoglu, C. Sava, Elena Foca, Eugenia și Const. Protopopescu, N. Venias, Silvia Ionascu, Florica Damian. Ce ce să ne prefacem a-l îl uitat?

BICENTENARUL BEETHOVEN

Revărsare, mai de anvergură și mai grandioasă a muzicii lui Beethoven ca aceea cuprinsă în programul Festivalului de la Bonn ocazional de sărbătorirea, anul acesta, a bicentenarului nasterii compozitorului, este fără precedent. Interesul crescînd al lumii muzicale pentru această manifestare, de asemenea, cunoaște cote dintre cele mai ridicate intrucit aici, la Bonn, vor participa, în cele 27 de concerte, două montări ale operei „Fidelio” și în diferite recitaluri, forte artistice din cea mai aleasă clasă. Astfel, cele două simfonii vor fi interpretate de Filarmonica din Berlin, sub bagheta lui Herbert von Karajan. Filarmonica din Viena condusă de Karl Böhm, orchestra Concertgebouw din Amsterdam, care-l va avea ca sef pe Eugen Jochum. New Philharmonia Orchestra din Londra la pupitrul căreia va fi Otto Klemperer și orchestra Bonner Beethovenhalle dirijată de Volker Wangerheim.

Lista solistilor instrumentaliști cu prinde pe Claudio Arrau, Geza Anda, Robert Casadesu, Jörg Demus, Christoph Eschenbach, Andor Foldes, Bruno Leidorich Guldner, Emil Ghilels, Friedrich Gulda și Wilhelm Kemff (pian), Nathan Milstein și Wolfgang Scheiderhan (violară) și Pierre Fournier (violoncel).

Galeria artiștilor lirici este alcătuită din sopranele Ingrid Bjoner, Agnes Giebel, Heather Harper, Gundula Janowitz, Wilma Lipp și Lucia Popp; altistele Oriana Dominguez, Maureen Forester și Kerstin Meyer; tenorii Donald Grobe, James King, Waldemar Kment și Vilem Prbyl; baritonul Dietrich Fischer-Dieskau și basii Franz Crass și Karl Ridderbusch.

Programul mai prevede tinerele. Între 2-29 septembrie a.c. a unor cursuri internaționale de perfecționare, la Institutul superior

de muzică din Köln, între cei care vor participa numărîndu-se Claudio Arrau, Milko Kelemen și alții. C. DELIU

MUZICĂ DE CAMERĂ

În dorința de a reînnoia firul unei vechi tradiții muzicale brașovene, comitetul județean de cultură și artă a luat inițiativa de a organiza în fiecare vară un Festival al muzicii de cameră.

Începutul a fost făcut în această săptămîină, în care timp de 6 zile (28 iunie — 3 iulie) melomanii de sub dealul Timpei au avut prilejul să asculte cîteva virtuozose formații corale și instrumentale din țară. Astfel, după concertul inaugural al orchestrei de cameră din cadrul Filarmonicii „G. Dima”, Brașov, au cîntat binecunoscutul cor „Madrigal”, dirijat de Marin Constantin, cvintetul instrumental „Concertino”, formația bucureșteană „Muzica Nova”, cvartetul de coarde al Filarmonicii de stat Cluj, cvartetul de coarde „Muzica”, formația „Soliștii din București”, cvartetul de coarde „Philharmonica”, formația de instrumente vechi a Radioteleviziunii, corul de cameră al Conservatorului din Cluj și orchestra de cameră „București” la care dirijor și solist e Ion Voicu.

Începutul dintre cele mai profitabile și, totodată, realizarea unui vechi desiderat hrăsovean

ITINERAR SPIRITUAL

„Căldor pe două continente”, ultimul volum al lui Valeriu Răpeanu nu este, așa cum ar putea să ne sugereze titlul, o carte de reportaj. Ceea ce-l preocupă pe Valeriu Răpeanu este tenorul de cultură. În Austria, la Viena (și Salzburg), de urmea, unora din marii titani ai muzicii, autorul vrea să surprindă ceea ce înseamnă spiritul vienez în cultura și arta universară. Peisajul citadin, fără a fi total ignorat, ocupă un loc secundar. În Franța, de pildă, zăbovim mai mult în liniștea muzeelor, contemplînd capodopere „cu imaginația cărora veștră o viață”. „Cunoscînd strada și oamenii”, — notează Valeriu Răpeanu — încercînd să deosebești ceea ce este eșemer, de circumstanță, de ceea ce constituie tondul unui popor, începi să înțelegi coordonatele existente în această țară. Atenția și este reținută cu precădere de summa echilibrului și al proporțiilor. Era nit dia cultii valorilor perene, ai operelor definitive”, — încre înțele livrării și revizuirii cînd diene ale Venetiei, primire au prioritate, mai alea atunci cînd ilustre condeie româneșu Alecsandri, Costache Negri, Nicolae Iorga — și îl impun, „într-un New York și San Francisco”, locurile de nopas sînt teatrele, săliile de spectacole, în general, amfiteatrele etc. Broadway-ul „ce mai animată stradă din lume”, impresionează, e drept, și prin fascinația ei exterioară, de formă, prin fluxul imens de oameni și automobile, printr-o anumită grandeură care colesțește, dar Broadway-ul înseamnă teatru, muzică, film, librării. În materie de artă și de carte aici te se oferă totul: de la capodopere pînă la improvizatii ușoare, de la editia coarpletă a scrierilor lui Ibsen pînă la cărțile pline de fotoarși pornografice. Psihologia străzii te atrage însă irezistibil și meditația asupra vieții americanului pe care-l vezi într-o continuă oonanță sentimentul de singurătate și spațimă te fură. Impresii, participarea afectivă a autorului, adrețurarea sau dezaprobară, este exprimată simplu și convingător. În urma unui spectacol muzical hipnoid, privit cu consternare, acesta notează: „Cînd după cîteva ceasuri am ieșit la aer curat, nu mai știam dacă-am trăit aievea cele văzute sau le-am visat”. Asistăm apoi la o premieră teatrală pe Broadway cu „Pretul” lui Arthur Miller și ne convîngem că într-adevăr „emoțiile unei premiere în cartierul unde bate pulsul teatrului american, nu sînt de loc obișnuite”. Cîteva discoserii referitoare la direcțiile fundamentale ale teatrului de ne noul continent fac dovada unei fine intuiții și a unei profunde cunoașterii a artei dramatice contemporane. Și peste tot în Europa sau America întîlnim prestigioase prezente românești pe care autorul le descoperă cu voluptăți cu miîndrie. Fie că este vorba de Eminescu sau Ionel Perlea, de Anatol Vieru sau Elena Cernel, ne melaerăm aflate la mii de zeci de mii de kilometri de patria noastră, se întîlnesc manifestări ale geniului creator românesc, stima și respectul de care se bucură acesta acolo peste mări și țări.

„Convorbirile” cu cîteva ilustre personalități de renume mondial, printre care Francois Mauriac, André Maurois, Ionel Perlea, Pierre de Boisdeffre, Williams Gibson, Marcel Achard, constituie cele mai interesante părți din volumul la care ne referim. Este impresionant să asistăm, fie și prin intermediul măștii țărănești, la scena despărțirii autorului de Ionel Perlea. „Cînd am plecat, era noapte. Uitasem că mă aștepta New York, unde regăsisem pe numai graul țării, ci și nostalgia ce nu se pierde niciodată și care în limba altă de plină de sevă a poporului nostru: se numește dor”.

Alături de „Foamea de spațiu” de Eugen Barbu, „Căldor pe două continente”, este o carte care depășește cu mult, prin ceea ce comunică, și cum comunică nivelul unui volum obișnuit de note de călătorie.

C. COROȘU



DIMITRIE GAVRILEAN :

„Clown bătrîn”

G. DINOGRANCEA

fișa trimestrială

SPECTACOLUL CUVINTELOR

Sintem, ca cititori și comentatori ai literaturii dramatice ce se scrie la noi — și care vede lumina tiparului — martorii unui foarte interesant proces, reflectând parcă atât de bine cunoscuta lege a acțiunii și reacțiunii din fizică. Paralel cu afirmarea din ce în ce mai pronunțată, în arta spectacolului a unei anumite libertăți — spațiu al aportului creator specific al celui care, într-un cuvânt, s-ar putea numi *interpretul în teatru* — are loc o reacție de răspuns, manifestare a unei rezistențe dramatice. Remarcam deunăzi, în interviul acordat unui reporter (cumva timid!) de către dramaturgul Horia Lovinescu, faptul că acesta — și cred că nu reprezintă o excepție — este convins de faptul că la ora actuală teatrul cere din partea dramaturgului mai ales ceea ce s-ar putea numi *pretextul spectacolului*, adică *scenariul situațiilor sale*. Scriitorul se arată pesimist în ce privește continuarea scrisului dramatic, să-i spunem *obișnuit*, pesimism pe care personal îl apreciez în contextul momentului să-i spunem de criză — în sensul cel mai bun al cuvântului, — prin care trece în general dramaturgia modernă. Dacă ar fi însă să trecem dincolo de declarații, am observa că față de tendința regiilor moderne de a transforma piesa în imagine scenică, în mișcare împotriva unui cadru dramaturgic strict, cu minime interstii — pentru că spațiile în care se poate mișca regizorul și ceilalți interpreți s-au subțiat până la a deveni interstii. Iată de pildă din recolta acestui trimestru fie volumul *Autostop* al lui Iosif Naghia, fie dialogul sub o spinuzătoare pe care îl imaginează, cu deosebită acuitate a sensurilor, Geza Paskandi, fie piesa lui Ilie Păunescu... și *altă iubire*, ca să nu mai vorbesc de cele două piese prin care Teodor Mazilu domină de departe seria aparițiilor de teatru din ultima vreme. Au apărut în acest interval și piese în legătură cu care prezenta pe care o propunem în primele rânduri nu se confirmă. Ar fi inutil, de pildă, să încercăm să facem din *Valsul Sidonei Drăgușanu* (Revista „Teatrul”, nr. 5 a.c.) — subtitulată o parodie dramatică — altceva decât a intenționat autoarea însăși. Aș aprecia piesa ca făcând parte din familia *Micului infern* al lui Mirccea Ștefănescu, vestejită însă față de acesta în ciuda faptului că prin personajele sale și, uneori, prin replici de o anumită actualitate căutată, încearcă să ne dea impresia de conjurare a timpului prezent. Și aici, ca și acolo, un vals cîndva, dar aici doar o amăgire, o logodnă care o scoate din evoluția normală pe inocenta fată dintr-un oraș de provincie, aruncînd-o mai târziu în brațele unui neguțator de nașuri, după aceea a unui profesor de desen și caligrafie. Acesta e terorizat de faptul că femeia care întrupează visul său de dragoste nu-i va da niciodată ceea ce a avut și a păstrat pentru oțelul a cărui fotografie va domina continutul interiorului ei. Imi este greu să citesc replicile celor patru abonați ai pensunii doamnei Florența fără o anumită undă de ironie și imi este greu, cu atât mai mult, cu cât simt că autoarea vrea în cele din urmă să ne dea o piesă modernă, amestecînd încă de la bun început un personaj care poate dispărea și reapărea, care citește gîndurile (Bărbatul în gri) care deschide și închide spectacolul făcînd din gongul conventional ce marchează acest moment, un element al sublinierii caracterului convențional al narațiunii ca atare. Scriitoarea probabil că nu își dă seama că plasînd între aceste două momente bine marcate o acțiune în care parodia nu atinge decât rareori în profunzime clișeul, a rămas de fapt suspendată între modelul foarte ușor al unei drame oarecare și modelul la care aspira, al revalorificării virtuților posibile ale oricărei melodrame sau chiar a comediei de bulevard. Atunci cînd citează *Pescărușul* lui Cehov o simt pe Sidonia Drăgușanu tinzînd sus. Dar cînd ajunge la ironia ieftină la adresa dragostei cibernetice sau cînd alcătuiește portretul domnului Voiculescu, al familiei Tundrea și cu deosebire al lui Dan Pompilian, tot elanul se dovedește zadarnic; pe aripile noilor ambiții e depus prea mult praf pentru ca spectacolul împrăștierea sale să nu ne intristeze și îneca în cele din urmă.

Fără a fi în nici un fel înrudit — nici măcar prin intenție cu acest gen de a scrie teatru — Ilie Păunescu, nu face nici el mult mai mult decât Sidonia Drăgușanu, decât poate faptul că inițind o situație limită ajută la declanșarea unei iubiri, — destul de obscură în determinările ei — între Cleo, soția unui arheolog (ambicioși dar poate lipsit de elanuri romantice și de permeabilitate umană) și George, cel mai bun prieten al său.

Tot cu precizie, dar voit moralizator, pronunțat în intenția sa de a lăsa deslușit un sens, un gînd, o anumită interpretare a faptelor banale sau a celor eroice, este Sergiu Dan atunci cînd scrie *Impostura* („România Literară”, nr. 16, a.c.) text care pe lungimea a două treimi nu spune aproape nimic — ba chiar agasează prin șabloanele de limbaj și de imagine ale unui lagăr fascist — dar care bruscă, în final, ne vorbește într-un chip foarte interesant de modul în care gestul de sacrificiu al unei femei de moravuri ușoare este interpretat citiva ani mai târziu într-o lume preocupată într-o asemenea măsură de prosperitatea ei încît n-o interesează ce celebrează, ci doar care este folosul celebrării. Moartea lui Marlène Mimmel care și-a asumat, într-un gest pe care atunci nimeni nu l-a înțeles, răspunderea pentru acel strigăt ascuțit: „Jos teroarea nazistă!” — aruncat dintr-o celulă a lagărului, — duce, după terminarea războiului, la suita de discursuri a primarului, a fostului ei pătron de la barul Peikan, a unor tipuri din asistență porniți cumva pe un elan deragogic. Fostele deținute care activaseră realmente în această închisoare și pe care Marlène Himmel le acoperise cu gestul ei nici pînă astăzi explicat, încearcă sentimente contradictorii. Ce este impostura ne-o spune Sergiu Dan indirect, și anume *trădarea de sine*.

Consemnam într-una din fișele anterioare, apariția unui volum prin care Mihai Neagu Basarab se afirmă între tinerii dramaturgi prin frumoase calități fiind atât de insolitul situațiilor cît și de precizia dialogului. Iată-l acum în *Groapa*, încercînd un soi de imagine antisifică.

Cu totul altfel, mai concentrat, se prezintă lucrurile în monologul dramatic *Profesorul și restul lumii* („Amfiteatru”) a cărui acțiune se petrece într-una din cunoscutele cafenele bucureștene și ale cărui personaje — numai evocate — sînt, după cît se pare, personaje tipice ale acestei lumi. Pe scurt, monologînd, profesorul, se definește pe sine, personaj totalitar care suferă profund în momentul în care din zona sa de gravitație se rupe cite un tinăr sau mai puțin tinăr admirator. El și-l dispută aici pe cel numit Tinăru, bănuindu-l de infidelități și ajunge la o frumoasă dîtrambă la adresa personajelor echivalente lui, de aceeași condiție cu el (vezi domnul Fieraru). Să nu obosem prea mult încercînd să aflăm modelul. Există aici și un Tinăru ce scrie despre teatrul pur, există aici un critic Comsa — personaje cu „cheie — Dar există și Nicuță Tănase ceea ce mă face să acuz totuși incoerența stilistică a autorului. De acum, Mihai Neagu Basarab cred că trebuie să se gîndească mai serios la o prezentă scenică, chiar dacă el, ca și Iosif Naghia și mai departe ca și Mazilu sau Paskandi scriu cu reală împotrivire față de libertatea de interpretare în spectacol a textelor lor. Despre Iosif Naghia nu voi spune decît că volumul său este unitar. El reprezintă frumos autorul, valoarea unor lucrări pe care cu bucurie le-am recomandat în această rubrică (vezi *Weekend*) confirmîndu-se. Sper să pot scrie despre carte mai pe larg.

În fine, Teodor Mazilu, cu *Acești nebuni îndărnic* („Teatrul”) și *Don Juan moare ca soți ceilalți* („România literară”). S-a acreditat o anumită interpretare a dramaturgiei lui Mazilu; anume de felul celor produse de Ov. Crohmăniceanu și Matei Călinescu nu vor putea fi în nici un caz ignorate. Ele numesc drept vocație fundamentală a autorului pe aceea a satirei, exercitată din unghiul moralistului, remarcînd, fiecare, prezența mizantropiei, exersarea naivității în chip programatic. În ce mă privește, cred că *Acești nebuni îndărnic* atîng, în sfîrșit, valoarea pe care Mazilu și-o dovedise în *Proștii sub cloș de lînd*. Nu știu dacă asta înseamnă pentru el un compliment sau nu, mă interesează prea puțin chiar cînd am de-a face cu un ironist. Observația îmi permite să descifrez în scrisul lui Mazilu o anumită luptă cu sine, în vederea eliberării, cu forță de detonare satirică, a materialului dramatic din care își construiește permanent casele sale de nisip. O banală poveste a unui furt impletită cu aceea a relațiilor unei vocații de bigam, este reposedată într-un ulucor travestu de caractere, fabulă a unor oameni care și-au îmbrăcat numele și masca acestuia. Un subaltern escroc, un distrat care își face din masca sa un instrument banal de furt, totul într-un decor cumva fantastic, cu plecări în paradis în care acțiunea constantă a unui soi de gravitate a binelui și îndestulării îi condamnă la infirmitate pe acești, în fond banali eroi de schiță satirică, redescoperiți, exploatați cu cruzime. În momentul în care Mazilu face din acest material — care nici măcar în *Urzica* nu mai amuză pe nimănui — pretextul unei piese, el dovedește că principala forță care acționează asupra scrisului său este dorința de a ajunge la mecanismul intim al acestor manifestări de parazitism social. La sfîrșitul celui de-al doilea act, cînd am văzut ce înseamnă sublimul din unghiul escroculor, probabil că puțin vor realiza, să spun așa, morală antigravitică, a căderii în sus pe care orice act de parvenitism o presupune.

În cealaltă dintre piese, avem implicit o discuție despre mit din interiorul mitului. Scrisă cu vitriol, piesa are cuvinte care răsună în momentul cînd sînt pronunțate de un actor, mult mai puțin acid decît a crezut-o autorul că se va întîmpla. Are loc un fenomen de neutralizare în dialog care se resimte și în monotonia anumitor porțiuni. Pe Mazilu nu-l interesează situația, în sensul convențional al cuvîntului. El are mereu în față spectacolul cuvîntelor. Mirific spectacol, dar cu atât mai greu de transpus în imagine scenică. Vai de cite ori nu m-am convins că singurul care a montat pînă astăzi un Mazilu cu întreaga forță care este acum în replicile sale e Lucian Pintilie. Dar spectacolul a fost de mult, de atunci Mazilu e jucat mediocru: o piatră prețioasă montată într-un inel banal de tablă pe care, în plus, femeia care îl are deget nici nu știe să-l poarte. O poziție singulară, în ce privește acceptarea condiției noi pe care o impune dramaturgului teatrului modern, este aceea adoptată de Gheorghe Astalos. Am avut posibilitatea să citez citeva dintre piesele sale publicate de către A.T.M. (în paranteză fie spus, Asociația care ar trebui să cuprindă toți oamenii de teatru din țară, poate, să adauge la inițialele sale și un B. precizînd că de fapt se mărginește la o activitate doar în Capitală). Remarc faptul că aceste piese tind să fie scenarii sensibile, scrise de un poet cu intenția de a servi astfel, într-un frumos devotament, poezia propriu-zisă a scenei. Citesc de pildă „Fîntîna” ca un asemenea scenariu, în care ni se dovedește ce înseamnă să fii ultimul venit și ridicat, prin calcul matematic, pe umerii celorlalți, să scapi din cea groapă în care se întîlnesc *Insul care nu a făcut sport în tinerețe*, *Comisionarul care trebuie să predea ochelarii dirijorului*, *Tinărul filatelist altă tocmă în perioada de creștere și Meteoricianul desăvîrșit*. Personajele se definesc nu atât tipologic cît din disponibilitățile de comportament. Aceași lucru, cu privire la personaje mai ales, în cazul piesei într-un act „Soldații”, evit să mai vorbesc despre „Garderobere”, (scrisă în colaborare cu Constantin Enache) care s-a bucurat de comentarii la prezentarea ei la I.A.T.C. Voi sublinia frumoasa ascensiune, în stăpînirea unui limbaj teatral semnificativ, pe care le dovedesc „Ceainăria de argint” cu reflexe ale unor imagini supra-realiste și „Și ce ne facem fără Willi” o piesă scrisă concentrat, evocînd ultimele zile ale războiului cu o violență și expresivitate cu totul remarcabilă.

Aici însă, pe pagini întregi, revenim la același simptomatice spectacol al cuvîntelor despre care am vrut să vorbim în această fișă.

MIHAI NADIN



DIMITRIE GAVRILEAN :

„Crochiu”

film

„TREI FELURI DE SUSPENSE”

Este foarte ușor a încuraja pe spectator să prefere suspensul de psihologie suspensului de peripeții. Primul e de o calitate intelectuală și estetică mult superioară. Le găsim pe amîndouă în romanele polițiste bune. Palpităm în mod felfin și grosolan întrebîndu-ne: „îl prinde?” sau „scapă?”. Dar în mod mult mai subțire, mai interesant, mai dramatic palpităm întrebîndu-ne „oare teoria detectivului cu privire la vinovat e justă sau greșită?” Pînă la urmă, tot așteptăm ca faptele s-o confirme, suspensul nostru rămîne etern suspendat, ceea ce e maximum de rafinament în materie de suspens. Și atunci încalcăm pe o altă ipoteză. Plecăm la o altă vinătoare, cu aceeași așteptări și care în ultimul moment iarăși nu se împlinesc. Și atunci pornim la bordul unei a treia corăbii. Și tot așa, pînă la dez-nădămint. Aici suspensul se alimentează nu cu o vinătoare, ci cu mai multe. O serie de expediții intelectuale diferite, conțineri și pasionate. Iar conținutul acestor așteptări e făcut din observări a-gere, deducții iscusite, silogisme impecabile, închipiri ingenioase, intuiții de gînditor.

S-a întîmplat de curînd un fapt amuzant. Un tinăr critic cinematografic, de la înălțimea a maximum șapte ani de limbaj articulat, a deschis o expoziție. În revista „România literară”, bătrînul adolescent, a înșirat o galerie de portrete ale bătrînilor noștri regizori (Drăgan, Mihu, Săucan, Malvina Urșianu și alții). Bineînțeles, nu se înțelege nimic din tot ce scrie. Malvina mi-a spus că cînd studiul consacrat ei, s-a crucit vîzînd, din titlu, că ar fi vorba de ea. I-am explicat că așa e cronică avangardistă. Dacă schimbi titlul cronicii și, în loc de Malvina, pui Veringetorix sau Ioan Vodă cel Cumplit, nici dracu n-ar observa schimbarea. În fond, singurul lucru care se înțelegea din acele articole este că autorul feliicită pe regizor pentru că (crede el) acel regizor dezaproabă dramaturgia lui papa, bazată pe peripeții mestesugit articulate și pe oarecare povesti incomprehensibile de tip *Pierrot le fou*. (Asta, renet, este părerea criticului, nu a regizorului). Asadar, jos peripeția!

Dar peripeția palpitantă nu-i altceva decît ceea ce estetica dramaturgică numește „suspense”. Așteptarea febrilă a desfășurării anecdotice este trăsătura caracteristică a scenariului de tip vechi, a celei dramaturgii a bunicuțelului de care critica noastră pretinde a avea oroare, ceea ce nu-l împiedică să se inebunească că-i la modă! după „suspense”. Înseamnă că admirația lui pentru poveștile incoerente este doar o haină pentru cînd domnia sa frecventează lumea bună a avangardelor, dar că în forul lui sincer interior, el, ca mai toți, a păstrat în taină plăcerile portăresei care citește pe Rocambole.

„Suspense”-ul este un fenomen mai mult decît interesant. Aș spune chiar că

e cheia de boltă a tuturor artelor bazate pe povestire. Căci alături de cele două feluri de „suspense” de care am vorbit adineauri mai există și un al treilea fel, de o înaltă calitate artistică și poate încă și mai palpitant decît celelalte două.

Intr-adevăr, o poveste, mai ales cea filmată, are o temă și un subiect. Din cele circa 600 pînă la 1000 de planuri care compun un film, vreo cîteva, maximum zece, sînt scene de temă; restul sînt scene de subiect, fapte de fabulație, de anecdotă. Acestea din urmă aduc, apăsătoare, moartea temei, aduc din cînd în cînd, cite o scenă fulger, care, ca o explozie, evocă întreaga temă și, lucru tot atât de greu, o evocă de fiecare dată altfel. Meseria de spectator este să vinzeze aceste rare momente de adevăr și frumusețe, rare fiindcă vin cam unu la șizeci. Spectatorul le pîndește. La fiecare nou eveniment de anecdotă, la fiecare întîmplare de subiect, spectatorul ciulește urechile, așteptînd, cu acel suspens caracteristic al vinătorului, așteptînd vinatul cel bun. Cam la șizeci de așteptări neimplinite, se ivește una care, împlinindu-se ea, ne împlinesc și nouă inima, ne-o umple de înțelegere pasionată. Este un „suspense” mult mai intens și de o mult mai intelectuală calitate. Și nu ține neopărat de romanul polițist. A fost practicat de cei peste o sută de mari regizori americani și europeni din epoca de aur 1930-1950. Ei au păcălit pe patronii care, cereau respectarea scenariului cu peripeții, coerent articulate. Marii regizori au acoperit această dramaturgie a lui papa cu un supra-scenariu compus din cîteva rare dar intense momente de izbucnire. Furturi de frumusețe și adevăr, după șizeci de așteptări neimplinite. Acest al treilea fel de „suspense”, suspense de psihologie, diferit de suspense-ul de peripeții, este însăși baza celei de a șizeci arte și baza oricărei avangarde cinematografice. Avea dreptate pacientul nostru să-i placă suspense-ul chiar cînd, și dacă, habar n-are ce este un „suspense” și ce este o dramaturgie. Pentru înveselirea dv. trebuie să aflați că după acest eminent teoretician, suspense înseamnă surpriză! Foarte logic. Cînd tot aștepti și aștepti, și nu vine, și tot nu vine, ai tot dreptul să te miri că nu vine. Rezon! Și-apoi, mă gîndesc și la o altă confuzie (că, știți, la mințile astea complexe orice confuzie este bine venită). Mă gîndesc că intelectualul nostru a confundat „suspense” (adică așteptare) cu *suspendare* a respirației în fața neașteptatului. Cînd avem o surpriză, rămînem „cu gura căscată”, sau cum se zice „ne stă ceasul”. Toate se oarec, toate „se suspendă”, deci, „suspense”. Să confunzi așteptarea cu neașteptatul e desigur o chipeșă performanță în tinăra avangardistă publicistică bucureștenă.

D. I. SUCHIANU

INELUL

Viața mea mincată de iarbă întunecată de iarbă pîndită de iarbă de o pasăre ce-și lasă ciocul în singele meu.

Tatăl meu și fiul meu și mama mea mincați de întuneric, pîndiți de întuneric ies cu fața din noapte pentru o clipă doar numai pentru o clipă și-mi sărută urmele — la fel și eu voi ieși dar eu a cui urmă voi săruta, al cărui nume îl voi plinge.

E grea apa precum pâlmarul pe care stau în tîhnă dar mai ales apa ce cade în auz fără întoarcere stă scaunul singur, stă casa singură dar voci ies din scaun, dar voci ies din casă pereții strîmbi mă mir cum mă mai poartă.

Am fost iubit și eu și-am iubit cum vulturul iubește pămîntul negru căutînd jos cu ochiul ager mersul șarpelui și iar am vrut să mor, să mor dar nu m-a lăsat inelul lui și dintele ce-și ridică veninul în aer

Din groapa adîncă de te vei trezi îngropat de viu — un scaun în întunericul odăii vegheați cu un suflet rău, suflet —

Cînd gura ta va umbla pe jos și se va ascunde sub pămînt pentru a-mi tăina ceva, cînd gura ta asemenea unui cerc va muri vegheați de vulturi și de iarbă

vegheați de pămîntul în care stim că ne îndoim dacă va trebui să murim pe dragoste curat și harnici precum viermii ce vor purta din noapte-n zi cercul gurii tale pe sub pămînt.

Să văd cum începe ziua odată cu noaptea din cuvintele mele te voi dezbrăca și-apoi te voi înveli să nu-ți fie frig și te voi încălzi la răsufierea ciinilor viața mea pîzită de un înger viața mea mincată de un înger sud încălzit din care o zeiță stinge ierburi pe fruntea mea.

Fluier să adoarmă casa, limba în gura ciinelui, soarele în oul negru al nopții, vorbesc pentru cine știe pereții mă ascultă, pereții se apropie de mine și-mi pun zidăria rece pe față pereții mă cheamă dar unde mă cheamă pereții ca niște dulăi roșii ce nu mă lasă să-mi închid pleoapa nu-mi dă pace să dorm și să vorbesc în somn pereții unui singe nobil roșcat și vechi ce-mi cade chipu-n singe, pereții aplecați spre mine cu limbi de var albi și uitați în strașnica lor veghe pereții care mă despart de ziua.

Tăiat de un inel ce-mi taie somnul, de un inel ce se rostogolește pe dușumele și-mi taie somnul, îmi sparge fereastra, tot, rostogolindu-se în jurul meu ca-n jurul unui deget.

NICOLAE IOANA

MARELE CIRC

Marele Circ apare în piață, Se umplu nările văzduhului de elefanți, E ca un meteor căzut acolo, Vrîjind în juru-i aerul, pe-o rază De-un kilometru tcutul s-a schimbat. Incepe-n tot orașul o stranie putere, Un dor de alte ordini clădite pe minuni,

Unii-și dărimă casa și pleacă peste noapte Să locuiască-n pana unei păsări, De cum se nasc copiii fac Salturi mortale și înghit cuite, Iar cimitirului o piatră i se leagă De git, Și-i aruncat în lume Mic, negru și urit.

Marele Circ în mijlocul pieții Iradiază-această beție săptămîni, Încît atunci cînd ninge cad oameni de zăpadă Cu bot de-ardei de-a gata infipt în cîrpășini, Marele Circ iluzia vieții, Pe suflute nemituit stăpîn...

Apoi l-apucă-așa pe unul, — Se culcă-n patul lui și uită tot. Se nasc bătrîni uituci care la rîndul lor Uită și ei cit pot, și pot enorm, — Sfîrșimă-n pleoape lumea cînd adorm.

Așa că într-o mică după-amiază Marele Circ se duce înapoi. Rămîne-n colțul străzii spulberat Un firav și străin ceresc gunoi

PAUL DRUMARU

TRECEM

să mergem pe sub portaluri, stringindu-ne de soare în diamante cărnose; să obosim domol, mergînd pe sub taine, fîgăduind literelor un miros albastru,

o malefică îndrăzneală începe sub scoarța castanilor; să mergem deci domol pe sub portaluri, toate liniile amiezii vor pluti ca untdelemnul, să lăsăm iubirea să ne pilpiie în umbră!

DAN MUTAȘCU

ROTONDA CU ABUR

E aici un loc viguros unde umbra miroase a somn și frăguțele caută urși hăituiți. Noaptea poți visa copaci de cleștar cu ochi și plete de scii. Se aude furnica urcînd pe rășina sticloasă în besmetical drum care duce la nori. Poți auzi cum se tînguie vulpea bătrînă și cheală și chiar duhurile uneori. Sînd răsîgnit pe o piatră cu mușchi zdrențuit miroșind a tîmie și-a lină de oaie netunsă trece pe lingă tîmplele tale candela lunii de carii străpunsă Apoi vine un abur cleios ca o mantie verde suptă de molii părăose și-acoperă lin oasele, firele părului, coastele pînă la forma cu sclipiri de rubin. Dacă ai ști locul acela de umbră...

MIRCEA MICU



ÎNTÎLNIREA

schită de TITU CONSTANTIN

— E posibil să treacă și azi, spuse băștinașul. N-are, după cum am înțeles, un anume program, însă asta nu ne împiedică, adică nu ne poate împiedica să sperăm.

Străinul îl privi neîncrezător. Tot băștinașul spuse: — O să intrăm în acest ascunziș, construit special, și o să așteptăm. În afară de răbdare nu ne mai trebuie nimic.

Intrară amîndoi. Era o încăpere nu prea largă, goală. Lumina venea numai de la un bec aflat direct într-unul din pereți. Zidul, dinșpre stradă, avea trei orificii, trei spărturi.

— După cum vezi, reluă băștinașul, aici există aceste trei orificii și aceste trei taburete cu filet. Sint trei pentru ca trei inși deodată s-o poată vedea, adică s-o poată urmări, pîndi. Să ne așezăm! Observi că absolut nimic nu se află înăuntru. Am ținut asta în mod special pentru că, e foarte ușor să înțelegi că orice obiect, afară de aceste taburete, nu numai că ar fi fost inutil, dar ar fi stînjinit, ar fi împiedicat — chiar — mișcările celor trei care urmăresc. Fiindcă nu-i exclus ca, în timp ce trece, asupra celor care o văd să se exercite un anumit extaz, o anumită stare impulsivă care i-ar împinge la anumite mișcări prin încăperea, anumite gesturi sau chiar salturi, așa încît orice obiect aflat în preajmă n-ar constitui decît o piedică. Aceste trei taburete ar fi trebuit să fie fixate de dușumea prin niște șuruburi, însă e ușor de înțeles că, în acest fel ar fi existat oricînd pericolul unui accident, întrucît, la nevoie, ele n-ar mai fi putut fi înghesuite în vreun colț, în vederea lărgirii spațiului. Văd că faci un gest, vrei probabil să spui ceva, însă n-am terminat. N-am să precizez cît trebuie să stai. Ți-am spus, n-are, după cîte știu, un anume program și de aceea e posibil să treacă tocmai în clipa cînd, obosit și cu ochiul înlăcrimat, să fi părăsit postul, ceea ce ar duce la gîndul unui anumit soi de zădărnice, de eșec. Trebuie să știi să poți să rabzi. Din motivele pe care ți le-am expus cu o zi în urmă, am să accept ca dumneata să rămîi singur aici, adică singur cu mine deși, în mod obișnuit, trei inși privesc deodată prin aceste trei orificii. Dacă crezi că e necesar, poți răsuci platforma taburetului într-o parte sau alta și el se va înălța sau va coborî, după caz; în așa fel încît ochiul să-ți ajungă exact la nivelul orificiului.

Străinul răsuci puțin taburetul, se urcă pe el, apoi își răsuci tot corpul de cîteva ori, înălțîndu-se cu o palmă.

— Nu-i exclus să fi trecut deja, spuse din nou băștinașul. Nu-i exclus. Ziua a început de mult. Intrucît n-are nici un fel de program, e posibil ca într-adevăr să fi trecut. Dar asta nu înseamnă nimic, adică nimic care să te poată pune pe gînduri sau să te descurajeze. Ea poate trece de mai multe ori chiar într-o singură zi, nimeni de aici nu știe. De foarte multe ori nici nu poate fi văzută sau, dacă este văzută, n-o poate recunoaște nimeni din pricina înfățișării sale schimbătoare, a culorii, sau chiar a felului cum înaintează. O să privim cu atenție. Orașul acesta este, după cum probabil ai observat de cum ai sosit, destul de mare, este chiar foarte mare, este urias, în comparație cu alte orașe de la noi. Așa că e nevoie de o atenție încordată pentru că strada aceasta, ca de altfel, toate din oraș, este, precum vezi, foarte aglomerată, foarte agitată, fel de fel de bărbați și de femei și de copii se învîlmășesc și se lovesc unii de alții, se împiedică — privește! — unii de alții, așa că e foarte greu (nu spun imposibil) s-o zărești și s-o recunoști și să rămîi exaltat cel puțin pentru o clipă. Ai să vezi că, în goana lor după nu știu ce anume, trecătorii se neglijează total unii pe alții și merg alandala, asta îngreunînd și mai mult vizibilitatea. Ceea ce cred că-ți trebuie, este o anume ascuțime a reflexelor și, mai ales, trebuie să fii bine odihnit și chiar bine hrănit, spre a putea rezista și a nu ceda, înfrînt, tocmai cînd ar putea să apară; spre a nu cădea, dacă vrei, de pe taburet, cunoscută fiind starea de neputință care survine după o îndelungată nemiscare și, mai ales, după o îndelungată pîndă. Am să-ți spun că e posibil ca în clipa aceasta, ea să treacă imposibilă la numai cîteva metri distanță și noi să n-o putem vedea pentru că nu ne aflăm, încă, instalați la locurile noastre de pîndă; pentru că nu sîntem, încă, pregătiți spre a o vedea, spre a o aștepta și vedea și urmări înnebuniți. Perplecși. Nici măcar nu ne-am instalat normal pe aceste taburete, așa că e imposibil s-o vedem acum. Iar eu, dacă observi, stau cu spatele la orificiul prin care ar trebui să privesc și, din această poziție, acceptî că nu pot vedea nimic din ce se petrece în stradă. Însă o să începem. Chiar dacă ar fi fost bine să ne mai odihnim un timp, o să începem. Nu știu cît anume ai mers pînă să ajungi aici; după înfățișare și după aspectul hainelor pari să fi mers destul de mult, însă vom începe. Observi că aceste trei orificii sînt prevăzute cu trei casete mici — privește! — fixate de perete. Dacă deschidem una din aceste casete, vedem că

înăuntru se află un număr foarte mare de plăcuțe extraordinar de fine și colorate diferit; plăcuțe transparente. Suprapuse și unite într-un singur punct, plăcuțele pot fi mișcate în așa fel încît, la nevoie, să acopere perfect orificiul. Privește! Voi executa singur mișcarea urmînd ca, în clipele următoare, dumneata să repeți. E simplu, e banal, însă efectul e de-a dreptul surprinzător.

Aici băștinașul tăcu și coborî de pe taburet. Răsuci de mai multe ori platforma rotundă, apoi se urcă din nou și, cu mișcări atente, dezlipi prima plăcuță.

— Incep cu cea roșie, pentru că se află deasupra — reluă el. N-are importanță. Cu un efort la fel de neînsemnat, se poate pune oricare dintre ele. O să privim pe rînd, prin orificiul, după care dumneata, așa cum am spus, vei schimba plăcuța roșie cu alta, la întîmplare. Asta pentru a te deprinde cu mișcările. Poți sta, încă, la locul dumitale, pînă te chem. E neînchipuit, ascultă! E neînchipuit. Strada e pustie definitiv, e o oră cînd oamenii se retrag în mătcele lor și lasă gol peste tot. Eu aș putea privi și cu ochiul liber, însă ideea cu plăcuțele e de-a dreptul fascinantă prin perspectivele pe care le deschide. E un roșu definitiv, nu-ți imaginezi. Nu te mișca de acolo, așteaptă să te chem! E pustiu definitiv și nu-i exclus să treacă tocmai acum și să străbată roșul acesta care triumfă ca un foc. Pe urmă am să schimb eu însumi plăcuța cu plăcuța, vrînd s-o văd în toate culorile. Nu te mișca de acolo pînă nu te auzi strigat! Ai să vezi ce înseamnă un roșu aprins peste toate amănuntele unei străzi!

Stătu un timp aproximativ scurt, după care făcu un gest și se dezlipi de perete.

— Asta ar fi, deocamdată, tot. E rîndul dumitale. Va trebui să te așezi pe taburet și să repeți mișcarea. Nu mă interesează ce culoare o să pui, n-are importanță. Acum, după ce ai văzut cum trebuie așezată plăcuța și care-i poziția pe taburet, nu-ți rămîne decît să începi. Eu voi sta dincoace, pe taburețul meu.

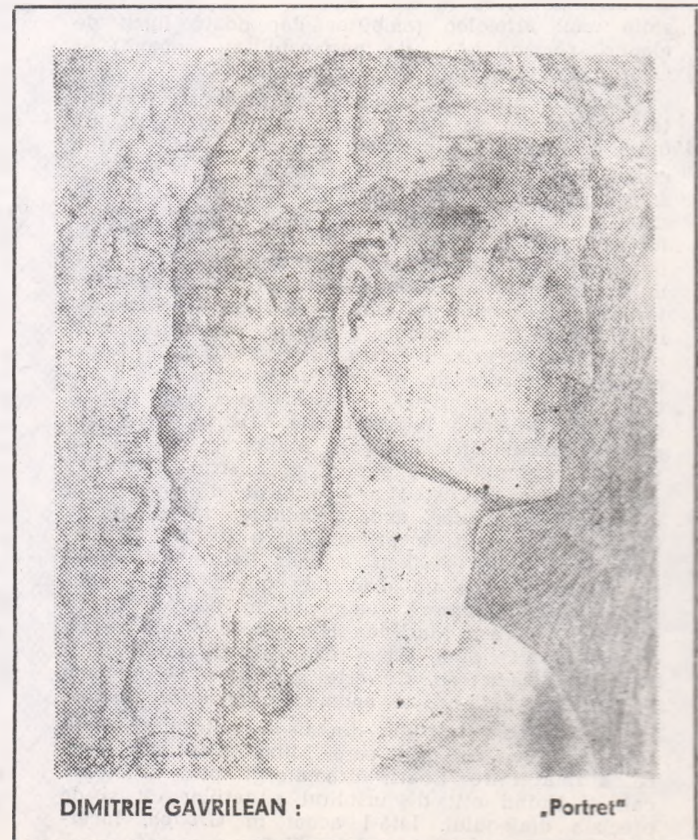
Străinul stătea nemiscat, în același loc.

— Mă rog, continuă băștinașul, văd că eziți, ceea ce înseamnă că n-ai încă motivul serios, adică impulsul serios ca să te așezi și să aștepți. Cu toate că ai bătut atîta cale ca să ajungi aici și s-o vezi, n-ai, după cum văd, tot ce-ți trebuie ca să poți face gestul final, adică pasul final, adică saltul final și să te dăruie șirului albul de clipe amare de pîndă. Te privește. Eu n-am să forțez nota. Eu mă așez pe taburețul acesta din fața mea și încep. Am să fi singurul, din tot orașul ăsta, care o vede. Singurul din tot orașul ăsta atît de mare, atît de întins și cu un număr atît de mare de locuitori ce stau, în aceste clipe, retrași în mătcele lor inconștiente. Află că e o oră cînd toată suflarea acestui oraș magnific s-a închis îndărătul unor uși de stejar ca să se destîndă și să se refacă, să dormiteze și să se refacă, să se zvîrcolească, să geamă, să moară — poftim! — și să se refacă. Dom'le stai lingă orificiul ăla și așteaptă!

Străinul era rămas în picioare, în mijlocul încăperii mici, întunecate.

— Te privește, spuse băștinașul. N-am destul timp ca să fac judecata lucidă a purtării dumitale, fiecare clipă își are destinația ei, însă îmi îngădui — pentru plăcerea mea de moment — să cred că, într-o anumită măsură, ți-e frică. Nu știu ce imagine ți-ai făcut despre ea în noptile alea de insomnie, dacă ai fost în stare să faci drumul pînă aici, și, mai ales, nu știu ce întorsătură a luat totul în mîntea dumitale dacă nu mai ești în stare de încă un pas. Cred că ți-e frică. Rămîi, totuși, aici pînă trece. În momentul cînd o să apară, am să te chem și am să ți-o arăt, și-ai să vezi atunci ce înseamnă forța unei poște, adică nebunia unei poște. N-o să meargă, așa cum știm noi că se poate merge pe pămînt sau pe un asfalt, nu. O să lungece, o să plutească și-o să aibă picioarele de apă și doi sori perfizi înțepenți în piept și sînt sigur că goarneau aerului vor suna în tot orașul ăsta buimăcit. Să nu-ți fie frică! Să nu pleci! De ce te îndrepti spre ușă? Ai făcut, doar, atîta drum ca s-o vezi. Ai mers prin arșiță și prin praf și te-au plouat ploile; te poți îmbolnăvi, ploile din zona asta climatică sînt pătrunzătoare, ții pot înțepeni picioarele sau mîinile sau chiar șira spinării; cum să renunți?! Ți-am

arătat ce ai de făcut, nu văd ce te determină să eziți atîta. E drept că nu știu cît timp o să stai, dar trebuie să crezi că va veni o clipă cînd tot chinul dumitale va fi răsplătit. Poate că, văzînd-o ai să poți urla aici de extaz sau ai să aleri înaintea ei și-ai s-o sfîșii, în clipa aia unică de demență; te privește. Fiind atît de neobișnuită și de fascinantă, atît de crudă în superba ei bunătate, e greu de presupus ce influență poate avea asupra spiritelor slabe. Nici n-aș putea spune, cu precizie, cîți de aci din oraș au văzut-o, adică au avut tăria să se afle față în față cu ea. Chiar dacă trece de multe ori pe stradă, ea se amestecă atît de adînc în mulțime, încît e foarte greu să poți s-o individualizezi și astfel ești fericit, ești domn și-ți poți încheia liniștit încă o zi de o tragică medlocritate. Sper s-o vedem azi... sau miine... Dacă observi, peste pustietatea aceasta cade ploaia. Privește! Nu te apropia de ușă, usa e încuiată iar cheia, precum ții poți ușor aminti, se află la mine în buzunar: imposibil s-o poți lua. Trece lingă orificiul pe care ți l-am oferit și privește la ploaia aceasta care se revarsă, care a umplut tot văzduhul și uite cum sărută înconștientă asfaltul ăsta nespălat! Ca o tîrfă senzuală îmbărbățează și se încolăcește și sărută trupul bubos al unui amant perfid și ticălos! Se face și răcoare, simți? Poate că undeva ninge, nu-i exclus. Apropie-te! O să apară, chiar dacă plouă. O să aibă, precum ți-am spus, picioare de apă și doi sori înspăimîntați în piept. O să lungece. Te-ai schimbat la față, ești galben. Nu te îndrepta spre ușă, e încuiată, ți-am spus. Nu încerca să te gîndești că ai putea să-mi ieși cheia cu forța. Eu sînt dator să-ți dau tot sprijinul ce ți-l dau; ți-am oferit loc, de unde s-o poți vedea, oare ce mai vrei? Află că prezența ei se simte deasupra orașului în fiecare clipă; să așteptăm împreună, oare n-ai venit pentru asta? Doamne ce pustiu și ce tăcut a devenit acest oraș magnific, și ce pînză sticloasă de apă îl scaldă! Nu te apropia de mine! Așeză-te pe taburet și privește! Nu te apropia! Nu veni cu intenția de a-mi smulge cu forța cheia, spre a deschide și fugi! Nu te apropia! Te pot opri, te pot forța să te oprești. Te pot lovi, dacă mă forțezi, ascultă-mă! Te pot ucide. Oricît de tînăr ai fi, te pot ucide cu ușurință, nu mă forța s-o fac. Lasă-mă s-o aștept în tîhnă. N-am nici chef, pe dumnezeul meu că n-am nici un chef să te ucid. Stai neclintit! Văd că faci pași înspre mine, doamne, faci pași înspre mine! ai ochii bulbucați, ce vrei să faci? Ai ochii plini de sînge și ești palid; ești înspăimîntător de palid, nu te apropia! În curînd va trece... S-o așteptăm... S-o așteptăm... Nu te apropia acum, ai făcut atîta cale...



DIMITRIE GAVRILEAN :

„Portret”



DIMITRIE GAVRILĂ :

„Bilci”

aproximații critice

GLOSE DESPRE B. P. HASDEU (I)

Epoca hotărâtoare pentru formația intelectuală a viitorului savant începe cam pe la 1850, se accentuează, în chip spectaculos, în perioada liniștită a studiilor gimnaziale de la Chișinău (1850—1852) și se precizează apoi, în liniile ei fundamentale, printr-o intensă muncă de autodidact, în vremea studenției și a serviciului militar (1852—1856). Amploarea acestui efort intelectual pe o durată așa de scurtă nu are antecedente la noi, dar procesul formativ propriu-zis îl putem găsi similitudini total neăbuzate până astăzi.

Oricâte deosebiri de idei și dispute vor fi existat, de pildă, între Maiorescu și Hasdeu, care s-au respins reciproc, între aceste două mari figuri ale culturii noastre descoperim totuși nu puține elemente ce-i apropie în felul de-a se manifesta și a reflecta asupra destinelor spiritualității naționale.

Școlară la thesianu, Maiorescu are la 17 ani, intuiția structurii sale viitoare de filozof și logician, de critic al ideilor generale și iubitor al clarității desăvârșite în cugetare. În jurnalele sale din anul 1857: „prelucrez acum în românește Logica lui Herbart și lucrez la o sistematizare a prelegerilor despre logică ale lui Suttner. Filozofia e o știință divină. Orice alt studiu de pe lângă mine am părăsit acum”. Puțin timp după această însemnare, în bilanțul critic de sfârșit de an (31 decembrie 1857), elevul, „dezgustat” de atmosfera din aristocraticul Institut vienesez, scrie cu un formidabil accent de maturitate: „Pentru direcțiunea mea științifică a fost de cea mai mare însemnătate cunoștința cu prievirea generală a filozofiei și cu logica, această știință așa de extrem de interesantă. Ea m-a adus să năzuiesc spre cea mai bună

formulare a cugetării, spre o exprimare fără greșeli, scurtă, adevărată, spre o ferire de acele cuvinte umflante și goale, pe care tinerii sint așa de aplecați să le întrebuițeze; ea mi-a înșuliat întru-adevăr iubirea pentru o direcție de gândire de care niciodată nu mă voi despărți” (Insemnări zilnice, I, Ed. „Socec”, 1937, p. 82, 84). Avea dreptate Lovinescu să spună că „întregul Maiorescu e prefigurată în aceste rânduri gramatice și divinatorii: a cel răspicat niciodată al tinărului de 17 ani va rămâne valabil și pentru bătrânul de 77 de ani, cu o statornicie impresionantă” (T. Maiorescu, I, Fundația pt. lit. și artă, 1940, p. 43—44).

Cu o intuiție fulgerătoare, la 15 ani precocelul Hasdeu își anticipează într-o viziune fantastică modul său creator de aspect faustic. Imaginea ghicită în aburii imaginației juvenile este aceea a savantului însetat de grandios și așezat continuu de curiozitatea problemelor și enigmelor nedezlegate.

Mai târziu electul va fi neobișnuit. În ochii lumii comune el va trece drept o ființă stranie; pășind neliniștită spre necunoscut, se încarcă, în mersul mobil și bizar, de grele poveri de informație, le interpretează diabolic în zborul liber al fantaziei și-și continuă la nesfârșit, departe de oameni, truda sisifică. Structura lui Hasdeu, fundamental romantică, se găsește la antipodul celei maioreștiene. Savantul are entuziasmul erudiției colosale și al divagațiilor spectaculoase, dar, în intimitate, conștiința lui e aceea a unei aventuri spirituale dramatice, sublimată acum, dar și mai târziu, de irizările ironiei melistofelice, iar la bătrânețe de o durere comprimată într-o liniște mioritică în fața imposibilității de-a atinge, în cunoaștere și creație, tărîmurile himerice ale absolutului. Iată textul, cu ful-

gurații demonice, din Fragmente autobiografice: „Odată, fiind de 15 ani, am ucis la vânătoare o coțofană; din lericite, coloana se afla în momentul fatal pe un stîlp de piatră care, în Rusia de Sud, se numește „baba de piatră”. Eu am început să examinez acest obiect și, la întocmirea, am început să scriu un studiu despre el. Adunând informații, le-am găsit într-o numeroasă, încă mi-a venit gândul să cercetez toate „babele de piatră”, fără excepție; au urmat noi adunări de informații, noi meditații — atunci m-am hotărât să scriu nici mai mult, nici mai puțin decât un studiu asupra favulelor tractice, și înștiințarea despre ocupațiile mele în acest domeniu a fost publicată în anul '52 în revistele Albina Nordului și Moscovițeanul. De atunci [fragmentele datează de prin anul 1855] izvoarele s-au înmulțit până într-astăzi, încât m-am hotărât să scriu, mie și lică să pronunț cuvîntul: despre originea, dezvoltarea și spiritul mitologiei! Cine e de vină? Coțofana” (In E. Dvoicenco, Începuturile literare ale lui B. P. Hasdeu, Fundația pt. lit. și artă, 1936, p. 264).

Precizat atât de clar în adolescență, categoria spirituală hasdeiană, una dintre cele mai originale din cultura noastră, se va îmbogăți treptat cu multiple aspecte, într-o dezvoltare simfonică, tinzînd deliberat spre singularizare. Această ipostază se explică deopotrivă prin legăturile cu înaintașii, mai ales cu tatăl său, Alexandru Hasdeu, prin împrejurările și condițiile în care-și desfășoară activitatea, prin geniul său uluitor, dar și prin temperamentul lui dificil și unii factori enigmatici în fața cărora o critică îngust deterministă s-ar simți derutată.

MIHAI DRĂGAN

POETA EXEMPLARIS

Dacă la apariția cărții lui Marin Sorescu, *Teoria stărilor de influență*, un cronicar se arăta ironic îngrijorat de locăicarea domeniului de către poezii, recentul volum de eseuri datorat lui Ștefan Aug. Doinaș, poate constitui cu adevărat un motiv de îngrijorare pentru critici. Teoretizînd sau analizînd, poetul are avantajul de a se afla în interiorul universului creat. El nu trebuie să facă efortul acclimatizării cu obiectul în etape succesive pînă la surprinderea esenței, pentru că se află în chiar mediul său propriu, familiar, unde orice gest, oricît de paradoxal ar părea la prima vedere, își găsește o deplină justificare în spațiul „afinităților electice”. Scriind despre poezie, poetul se dezvăluie în ochii cititorului fără efort, fără crispări, exprimarea discursivă fiind, de fapt, o altă ipostază a structurii sale.

Fără a exagera, *Lampa lui Diogene* propune un tip de poet. În stare să se miște dezinvolt între parametrii atât de neprecizi ai creației lirice, posesor al unei întinse culturi, preocupat de cele mai actuale probleme ale lirismului, ca și de evoluția acestuia în orizontul național, gata de a înlesni, prin sfat și exemplu, orientarea curentului spre cele mai sănătoase făgașuri. *Lampa lui Diogene*, nu este numai ilustrarea felului cum trebuie efectuată percepția critică a lirismului, dar și o replică fătășă la stilul încifrat, plin de stereotipii și dogmatisme al unor cronici. Ștefan Aug. Doinaș scrie simplu, oferind o cheie cu care ar putea fi deschise nenumărate cetăți. Că nu mulți o pot folosi, pentru că ea presupune înții o amplă experiență creatoare și, decurgînd de aici, un mod metaforic de abordare a lumilor poetice aparent străine, e de la sine înțeles. Spun *aparent* pentru că autorul se simte acasă în toate generațiile, începînd cu Dante și terminînd cu gruparea beatnicilor. El nu desface misterul poetic prin comentariu, nu-l simplifică, ci îl reface, îl reconstruiește, lectorul participînd la actul sugestiv al făuririi edificului.

Void parcă să contrazică afirmația maioreșciană care postula caracterul exclusivist, sacramental al actului critic, stabilind o castă pentru cei ce-l oficiază, autorul întreprinde în partea inițială a volumului câteva incursiuni de sine stătătoare, dar și punctul de plecare pentru analizele care le urmează, menite să exprime o atitudine în fața universului care de milenii se numește poezie. De altfel, el distinge în spirit călinescian între *poetul-critic* și *criticul-poet* (noțiuni inițial echivalente prin aceea că ambele presupun creație): „cel dintîi e interesant prin exclusivismul său critic, cel de al doilea prin comprehensiunea sa poetică. La primul ne place să ni se dezvăluie cît mai adînc, simbul necategorial al personalității sale, întinericul *sui-generis* al originalității creatoare, descifrînd jocul imprevizibil al preferințelor și repulsiilor; la celălalt atenția noastră e fascinată de aria cît mai vastă pe care o exercită o inteligență disociațivă și valorificatoare, intuiția intelectuală și cultura filozofică. Poetul-critic poate respinge clasicismul, de pildă, în numele supra-realismului; criticul-poet e dator să-l înțeleagă pe cel dintîi în pofida celui de al doilea” (p. 236—237). Primul nu are datoria prezenței istorice, ci privește opera dincolo de spațiu și timp. El este „dogmatic” spre deosebire de celălalt care e „relativist”: „cel dintîi știe una și bună, iar justificarea exclusivismului său stă în calitatea. În valoarea ilustrativă a artei sale proprii; cel de al doilea știe prea multe ca să mai poată adera. În mod exclusivist la o singură artă poetică...”. Pentru ca sîrul determinărilor să se încheie magistral: „poetul-critic este un scafandru al clipei; criticul-poet un pelerin al duratei. Pentru cel dintîi poezia și critica sînt acte existențiale; pentru cel de al doilea, orice critică și orice poezie sînt fapte de cultură”. (Poezie și critică, p. 239). Am adăuga. În spiritul acestor distincții, o altă, după părerea noastră, la fel de importantă: poetul-critic *construiește* o lume, criticul-poet o *reface*, o reprojecțiază, de obicei între aceleasi limite. Întrebarea firească, pe care o putem formula ca reflex al celor de mai sus, sună astfel: ce este Ștefan Aug. Doinaș, poet-critic sau critic-poet? Deși am avansat pînă acum câteva idei sugestive în acest sens, sperăm ca profilul să rezulte cît mai exact la sfîrșitul acestor rânduri.

Poezia, afirmă autorul *Lămpii lui Diogene*, fără a spune un lucru nou, este ultima expresie a condiției umane. Și, sarcina ei principală este — întocmai ca și pentru Hegel — de a ne face să simțim puterile spiritului, mișcarea sinusoidală a pasiunilor și sentimentelor, sau ceea ce contemplația preferă din noianul posibilităților. Această „aventură a spiritului” se găsește azi în fața unui puternic obstacol, cuvîntul, devenit insuficient pentru a surprinde cu exactitate fluxul liric sau cerebral. „Aventura spiritului” se transformă într-o „aventură a limbajului”, soluționată în două moduri diferite. Unul este invenția, gest absurd, căci nu e de crezut că un cuvînt poate fi mai lesne cuprins într-un lexeu (sau într-o sintagmă) fără vreo valoare semantică, decît printr-unul coerent, dar insuficient. (Și totuși la pagina 13 Ștefan Aug. Doinaș scrie că „alchimia verbală” nu este decît un „travesti pentru spaima de obiectul real, pe care o resimte orice eu. Aceasta — ținem să subliniem — nu înseamnă spaimă și fugă de lume și societate, de realitatea istorică, ci constituirea unui raport emoțional între eu și non-eu”. Al doilea — pe care-l vede ca o caracteristică generală a liricii moderne — este „salvarea cuvintelor într-o nouă ordine”. Pare însă mai plauzibil că această salvare nu e atât a cuvîntului, cît a poeziei, care în goana ei

după nou încearcă să se autodepășească. De altfel, inexistența cu adevărat a unei probleme a limbajului o afirmă și autorul cărții cînd subliniază că printr-o însușare fantazistă a criticilor „se crează (...) un fel de inhibiție a poetului, o șovăire în fața actului creator, transformată, apoi, într-o adevărată artă poetică — aceea a neputinței poetului de a fi... ceea ce este; poetul se simte chemat să creeze, se deprinde treptat cu îndoiala asupra posibilităților sale creatoare, își face un blazon din această îndoială și cu ajutorul teoreticienilor „binevoitori”, începe să elaboreze o disciplină, o mistică a ineficienței sale verbale”. (p. 197). Poetul nu se poate îndoi de limbaj pentru că acesta nu-i aparține decît latent, ca blocul de marmură viitoarei sculpturi, el trebuind să-l modeleze, să-l toarne pentru a ajunge să exprime intenția artistică. În acest context se poate observa cîtă dreptate avea Eugen Lovinescu cînd scria: „...în simpla măturare a două cuvinte poate exista o creație mult mai însemnată sub raportul existenței estetice, decît toate influențele ideologice” (*Istoria literaturii române contemporane*, vol. I, „Ancora”, 1926, p. 212). Tot de aici pleacă repudierea exhibitionismelor formale, a metaforelor goale, a falselor intelectualizări poetice, a extravaganțelor sau „teribilismelor juvenile”.

Lampa lui Diogene reduce în dezbatere, în angrenajul poeziei actuale, vechea dispută între partizanii poeziei-document și cei ai poeziei-replică, adică propunere de real. Căci, ce este artistul, dacă nu un demiurg care, investit cu puterea magică (fantezia) făurește o lume nouă, expresie fidelă a structurii sale interioare, ipostază posibilă a existenței obiective. Și cred că tocmai de aici pleacă relația eternă între investitura creatorului și messianismul artei sale. Dar, poetul nu poate zămisli noul univers din nimic și punctul de plecare este realul, ale cărui date le selectează, alegîndu-le numai pe acelea care îi corespund, îl exprimă. Ideea apare și acum trei decenii la G. Călinescu, cu precizarea necesară că acesta nu limita „universul poeziei”, susținînd că orice obiect conține, în principiu o încărcătură care, dezvoltată, îl face poetic. Rămîne ca artistul să o găsească (intuitiv) sau să o inventeze, să stabilească raportul care o face vizibilă.

Ștefan Aug. Doinaș nu aduce lucruri deosebite în teoretizările despre poezie, dar ceea ce seduce de la bun început este deplina claritate a exprimărilor, finețea disocierilor, deschiderea cu care optează pentru un punct de vedere sau altul (sugestivă este discuția despre *experiment și experiență*) și mai ales siguranța omului de aleasă cultură. Fără a o mărturisi, autorul are convingerea că atât pentru critici, cît mai ales pentru poezi, o serie întreagă de concepte sînt nebufoase, lipsite de precizie și, în baza unor demonstrații irefutabile pe text, explică ce este viziunea poetică, inteligența artistică, impersonalitatea, onirismul, inovația ș.a.m.d. El nu se sfiește să spună ce-i place și ce nu, fiind categoric în preferințe chiar și în cazul unor producții poetice aparținînd unor nume consacrate (N. Stănescu, Marin Sorescu, Ion Alexandru ș.a.). Acuitatea percepției, gustul lipsit de echivoc, eleganța cu care reface universurile poetice, verdictele fundamentale pe care le formulează sînt fascinante în aceeași măsură ca și grija paternă cu care sugerează tinerilor aspirații la nemurire drumul pe care îl au de străbătut, ca și popasurile formative la care sînt obligați. Este, credem, cea mai eficace critică posibilă a tinerii poezii, de o mie de ori preferabilă cronicilor distante, bombastice ori pretins academice. Caracterul programatic al cărții, chiar dincolo de intenția imediată, iese astfel și mai bine la iveală, critica nefiind prin esență *destructivă*, ci *formativă*.

Comentariile poetului pe marginea liricii moderne sau clasice vin să sugereze ideea *artistului complet, exemplar*, și după Pillat, Blaga sau Al. Philippide, autorul *Lămpii lui Diogene* este primul care face o asemenea dovadă. Incursiunile din prima parte a volumului stabilesc nu numai un cerc de preferințe, dar fac și dovada unei lungi munci de laborator pentru desăvîrșirea propriului instrument poetic. E sugestiv faptul că atenția lui Ștefan Aug. Doinaș se îndreaptă spre pătrunderea „tiparului formal” eminescian (*Eminescu și formele prozodice fixe*), spre surprinderea nucleului lexical bacovian (*Structura poetică bacoviană*), spre descifrarea topicii argeziene (*Note despre știința versului la Argehi*), ori spre aspectele baladescului (*Radu Stanca și formele baladescului*). Invitația, adresată tinerilor poezii e mai mult decît directă. Cu aceeași siguranță vaghează autorul în lirica universală, surprinzînd cu suplete elementele definitive ale poeziei lui Ruben Dario, Paul Valéry, Eluard sau Eugenio Montale. Și am greși dacă n-am aminti, chiar fugăr, cele două inegalabile intuiții-portret (*Jarry devorat de Ubu* și *Jorge Luis Borges sau Gilceava Cărturarului cu Lumea*). Ne punem la început întrebarea cine este Ștefan Aug. Doinaș în spiritul propriilor sale delimitări. După părerea noastră, esența lui rezultă tocmai din interferența creatoare a celor două tipologii, expresie a „dezacordului dintre spiritul critic și spiritul poetic care coexistă în aceeași personalitate”. *Lampa lui Diogene* este, tocmai prin aceasta, în peisajul criticii actuale, o *carte de excepție*. Ne place să credem că ea va continua să caute cu aceeași ferocitate, în întinericul avalanșei poetice actuale, simburile de geniu pe care fiecare generație îl așteaptă pentru a-și justifica existența.

AL. DOBRESCU

MIRAJUL LIMBAJULUI BAROC

(Urmare din pag. 1)

că Negruzzi, Bălcescu, Odobescu, Sadoveanu au fost la fel de împătimiti cu mult înainte, de textele vechi și că lucrul acesta se vede cu multă ușurință în scrierile lor, noutatea de care am vorbit rămâne deci să fie demonstrată. Înainte de a face aceasta ne vedem însă obligați să răspundem la altă întrebare. Dacă sursa veche este atât de evidentă în operele scriitorilor menționați, cui îi va trece prin minte să-i pună pe două coloane pentru faptul că nu au pus ghilimele și nu au folosit, ca într-o scriere științifică, ceea ce se numește în limbaj tehnic aparatul critic, ori de câte ori în textul lor apăreau vorbe și frazele izvoarelor, multumindu-se să indice foarte vag, ca și Barbu, „zice cronicarul”, „scrie la cronică”, „slova scripturii”? În pana lui Negruzzi cuvintele lui Grigore Ureche capătă din nou viață, N. Bălcescu asimilează, în *România supă Mihail-Voivod Viteazul* sub citate foarte generale ca „zic cronicarii noștri”, numeroase pagini din toți cronicarii, iar domniile lor Duca Vodă trec de la Ion Neculce, care le consacră o bună parte din cronica sa, la Mihail Sadoveanu, citeodată cu fraze întregi, într-una din cele mai personale cărți pe care le-a scris acesta, *Zodia cancerului sau vremea Ducăi-Vodă*. Mai mult, fără Neculce n-ar fi existat niciodată această carte a lui Sadoveanu. Să-l punem pentru aceasta pe două coloane sau să-i fim recunosători pentru că ne-a dat o operă unică? Există doar un singur răspuns și nu mai e nevoie să-l notăm.

Eugen Barbu, după ce mărturisese într-un avertisment către cititor că „a folosit fragmente din texte vechi bisericești, cronici ale timpului, precum și documente autentice, începând de la scrieri particulare și până la acte oficiale” merge mai departe și adaugă că „în această privință nu are nici o pretenție de originalitate”. Înțelegem că aceasta rămâne numai în planul artistic și în cadrul întregului. Autorul nu face în aceste lămuriri către cititori nici un secret din faptul că folosește parțial colajul, metodă practică pe scară largă în alte părți. Am văzut recent la Dijon, într-unul din cele mai conservatoare orașe ale Franței, o expoziție de artă modernă în care un tablou era format în întregime din piese „coțate”: un fragment de icoană, o bucată dintr-o veche hartă medievală și imaginea unei fete prânse într-un întreg derutant, nu lipsit însă de interes în compoziția și adăugirile artistului. Firește, cartea lui Eugen Barbu nu ajunge până aici, ci este mai aproape de sursele românești pe care le-am indicat, și doar unele pagini, vom vedea îndată în ce circumstanțe, suscită o atare apropiere. Ineditul procedurii necesită însă precizările pe care le face autorul în scurta notă către cititori și o eventuală extindere a lor nu ar dezavantaja în nici un caz cartea, care rămâne operă profund originală. A gândi că, autorul folosește uneori „concret” citatul și altă dată nu înseamnă a pune fals problema, supunând opera literară unor exigențe strălucite de rostul ei, absolut necesar într-o scriere științifică. Citatul este subordonat în *Principele* unor scopuri artistice care țin de ceea ce se numește, cu expresia devenită didactică, foarte generală de altfel, caracterizarea personajelor, motivarea mișcărilor în afară, într-o împrejurare sau alta imaginată de autor. Citatul, aparent asemănător celui dintr-o scriere științifică, este un auxiliar cu totul deosebit în opera literară, chiar când este invocat ca autoritate, cum este cazul lui Chesarie Daponte, de la pagina 153, ca să nu lărgim exemplele. Adaptările, personajele inventate, falsele citate, cu nimic deosebite de celelalte ca mod de prezentare tehnică, fac și mai evidente aceste deosebiri și demonstrează netemeinicia unui proces de intenții sprijinit de faptul că uneori textul folosit (sau inventat) este tipărit cu caractere cursive și altă dată nu. De obicei în descrițiile largi, când autorul este preocupat mai ales de decorul exterior și nu mai are deci nevoie de autoritatea unui text oarecare, pentru că se caută doar autoritate de epocă, sint folosite vagi fraze introductive pe care le-am cunoscut și la predecesori, păstrându-se cu grijă unitatea de stil, după care urmează fragmentul reproduș: mai mult sau mai puțin fidel, după un izvor oarecare: „Despre soșirea în țară a Principei, mai târziu cu pana lui cronicarul scria cu mare prisoseală, după cum urmează” (p. 204). În alte împrejurări, de obicei când autorul caută mai ales strălucirile șterse, pe care încearcă să le

aprinde din nou, ale limbii vechi, indicarea sursei devine superflua și *Principele* nu reprezintă un caz de excepție.

În ce măsură putem vorbi de noutatea romanului lui Eugen Barbu, știind că izvoarele vechi au dat rezultatele cunoscute în literatura anterioară. Prima constatare care se impune este că romanul merge, în acest sens, mai departe decât toți predecesorii săi. Eugen Barbu se îmbată de aromele textului vechi, deliează, în sensul literar cu care ne-a obișnuit proza lirică, robind vocabulele arhaice, și reușește să transmită o astfel de stare euforic-lingvistică cititorilor. S-ar putea crede uneori că este mai aproape de Odobescu — ne gândim la „scenele” lui istorice — decât de Negruzzi și Sadoveanu, dacă avem în vedere mai ales uriașul material de limbă din textul vechi pe care îl folosește autorul *Principei*. Am greși însă dacă am rămâne numai la aspectul cantitativ și n-am merge la funcția acestui limbaj într-un plan mai adânc. Epoca fanariotă, a cărei reconstituire istorică autorul mărturisese că nu vrea s-o facă, a transmis multă vreme doar amintirea unui nesfârșit lanț de împilări și umilințe, observându-se, în ultima vreme, și anumite raze de lumină, mai ales în domeniul cultural. În cartea lui Eugen Barbu această perioadă istorică, întotdeauna incititoare, dintr-un motiv sau altul, este urâtă și, paradoxal, în același timp, iubită. Autorul pare atras de putreziciunea ei, ca și de un anume hieratism bizantin, real sau imaginat. Unele din bogatele ei scrieri trimite la Anton Pann, la Matei Caragiale, Ion Barbu și Arghezi. Altele vin din părțile occidentale. Așa se explică poate un anumit baroc care împreună elemente din Satyriconul lui Petronius, cultul lui Apollon, scene de masă neagră și slujbe bisericești care respectă rigurozitatea tipic ortodox, necruțându-se nici elementele senzaționale: echipe trase de cerbi, ca la Bizanț sau ca în poveștile populare, care reproduc scene de carnaval italian și baccanale în maniera îndrăzneată a unui film erotic de Benazetrof, toate acestea într-o viață sărăcită de mucar, de acum două secole. Scenele de dezmăț preced, sau succed scene în care se rostesc vorbe sfinte, în tablouri fringând culoarea frescelor în care personajele „se mișcă ca în vis prin lumina luminărilor”. O boțime încultă, ridicolă și desfrinată, obiect de polemică alături de pletera unor cărturari care se alătură puterii fără convingere, din instinct de slugă, și un domn despot, sceptic, rafinat de cultură, care nu-și poate domina patimile pentru a fi un principe perfect, sporesc, pe căi diferite, solidaritate între ele, sărăcia țării. Și peste toată această adunare pestrilă plutesc mereu, inutile și frumoase, vorbele scripturii. O lume putredă de crepuscul imperial, o Romă sau un Constantinopol, urăse capitale istorice de glorie, aduse în București de acum două veacuri.

Eugen Barbu face, în *Principele*, notind acest nume, care devine simbol, în manieră latinizantă (*princeps*), nu italianizantă (*principe*), un imperator (și acest latinism poate fi întâlnit în cronicile românești) de decadentă și dintr-o țară care se stinge de foame, un apus de mare imperiu, în care domnul se visează „un basilens akoimetos la o curte săracă”. Iată lumea din *Principele* care, amestecată, policromă, tărîm imaginat și autentic în același timp, pune dificilă problema în ceea ce privește expresia literară. Pentru a da veridicitate scenei în care roadele unei imaginații agitate se văd cu ușurință, se recurge la un procedeu îndrăzneț, care merge până la reproducerea textului vechi schimbat, adaptat împrejurării așa fel încât spune altceva în cartea lui Eugen Barbu decât în cronică, scriitorul mărturisind că nu-l preocupă reconstituirea epocii ci numai o anumită atmosferă, care anulează timpul istoric și șterge coordona-

tele geografice, lăsînd în același timp iluzia perfectă a autenticității cu un spor evident de semnificații satirice sau nesatirice, întotdeauna lirice, pentru că se răsucesc pe o sensibilitate anume. Scriitorul absoarbe, de aceea, fragmente, fraze, inventează, mai și greșește, dacă privim unele expresii cu lupa filologului, ceea ce în plan artistic n-are nici o importanță, colecționează termeni și formulări rare, turcești, neogrecești, în slava veche, și face din toată această amestecatură, din acest limbaj luxuriant și derutant, un tot unic. Paradoxal, acest limbaj autentic, sursa fiind întotdeauna evidentă, îl ajută să realizeze unul mistificat, cartea prelungind largi sensuri alegorice asupra puterii trecătoare despre care vorbesc toți cronicarii. Acest crepuscul din *Principele*, în jurul căruia totul evoluează, de la un anumit moment, haotic, în ignorarea normelor respectate ca sfinte pînă atunci, chiar dacă scopul lor ultim nu era unul moral, ci jaful sistematic, este bine servit de limbajul baroc al cărții. Ion Barbu în *Isarlic* și Tudor Arghezi în *Flori de mucigai* s-au lăsat fascinați de același stil baroc cu străluciri orientale. Lumea neașezată, trecătoare, crepusculară, în care invaziile de insectă și molimele vin să prelungească descompunerea la dimensiune apocaliptică, își caută mijloace de expresie corespunzătoare și lexicul se încarcă cu cuvintele cele mai puțin rezistente în limba română, cele de origine turco-greacă.

Principele lui Eugen Barbu este prima carte din ultima vreme în care textul vechi nu este literar moartă, citat erudit sau exercițiu stilistic, lipsit de har. Strălucirile ei arhaice contribuie, în mod surprinzător, la noutatea ei. Există aici o înțelegătoare dublată de o patimă de colecționar care scoate din nou la lumină podoabe de mult ascunse de o mină zgîrcită și cunosătoare. Intre lexicul vechi și cel al autorului se produce o sudură perfectă, sursa rămînînd, deliberat, ușor de recunoscut, și orice proces de intenție se dovedește nefondat dacă vrem să privim cartea ca operă literară care uzează de procese specifice și nu operă științifică, de reconstituire istorică. Cartea lui Eugen Barbu demonstrează că este ceva viu în texte vechi, în scrierile sfinte, în cronică și documente scrise naiv, cu stîngăci care conservă ingenuități poetice, recomandînd întoarcerea aici, din nou la surse, măcar din cînd în cînd. Vedem aici, excepțînd unele excese, o bună lecție de stil, acelora care pretind a nu avea nici unul, opera lor reclamînd eliberarea de tirania cuvîntului. Originalității vidului, Eugen Barbu îi opune pe aceea care își trage toată puterea din cuvînt, pentru că în literatură, mai mult ca oriunde, la început a fost cuvîntul.



DIMITRIE GAVRILEAN :

.Pădure



FLORIN MIHAI PETRESCU:

O retrospectivă lirică Florin Mihai Petrescu nu poate să neglijeze un volum remarcabil: Concert minus unu. Concertul... Incepe, așa spune, destul de modest, pînă la acel tulburător... Minus unu, poem de încheiere. Poetul privește în oglinda de dimineață, unde, evident, se mai găsesc uitate „scîlpiri de bal / Și vis de trene loșitoare, / Somnul fetelor frumoase”. Oglinda e memorie, un chip de a răsunînde altele, dar ea rămîne „nepăsătoare”, moartă lebdă pe apă. Poezia e ca mîdă, sinceră, e a unui poet profund, sensibil și trist, care se caută în suprafețele neliniștite: „Și mă cobor în mine, cu ochii întredeschși. / În pacea din adîncuri lăuntrice n-are / O cumpănă înaltă cum suie către soare... / În ape vii de brumă, se clatină narcisi” (Odă nr. 1) Florin Mihai Petrescu e un clasic prin armonie și echilibru. El tinde întotdeauna spre claritate, spre un spor de înțelegere și nepulverizare a emoției în

jocuri inutile de cuvinte ce n-au cum să semnaleze, să fie o realitate lirică. Expresia e netulburată de erupția sentimentului și de aceea valoarea este de intuitiv, de delințiv. Căci Florin Mihai Petrescu, sentimental și romantic, nu disprețuiește confesiunea: „Cu sufletul lăsat în voie să viseze / (...) Și frumusețea orei dorind să nu apură”, avînd conștiința poeziei ca artă, estetică a formelor ce se incorporează: „Din clare izvoare sub lună cînd bătu-a / S-a-nfiort de liniște, neînșită, ciuta / Și vâlze stătută o clipă să respire / Și pînă-n vîrt de ceruri o stea, cea mai subțire — / Înclt din codrul fraged pînă în adînc de mare / Era numai o taină ce așteaptă dezlegare... / Și se sîrî ciuta de-atîta tresărire / Mai vil trecînd prin ochii-eternele izvoare” (Geneza poeziei). Uneori cuvintele rămîn nelinsuflete, nu spun aproape nimic. („Mare veșnic zbuclumată”, „Pe munții bucuriei cu turnurile în cerc” „Aș vrea să pătrund în sufletul / Și acolo să cresc și să înfloresc ca un arbore” etc.)

Cu toate acestea, cu Concert minus unu pentru pian și orchestră poezia lui Florin Mihai Petrescu se reîntoarce la stratul ei superior care lasă impresia de densitate, de lume exotica ce trăiește într-un ritm rapid. Excepțional e în acest poem, deloc minulescian, cum

esei tentă să-l clasifice prin simbolistica lui extravagantă, senzația că universul s-a descompus, că participăm la o recompunere a lui, la o nouă geneză trăită intens și contemplată profund: „Văzul și auzul mi se subțiază / Și fiecare nerv, plăcut destin, / Stă în același timp atent de pază / Să prindă undele din necuprins... / În casă, pe terasă ca într-o oază / Mănd magia beznelor alpine / Deodată mi se becuri am aprins / Și dincolo de bucurii, / În baia de lumină ozonată / Cu sufletul și inima curată / Pe brize evadînd de undeva din

visului că realitate a lui însuși, iubirea singură rămîne să liniștească apele, uneori să le întunece, să își iertuni sau să înțeleagă totul: „Femeia care doar dintr-o privire / Imi înțelegă gînd, gest și simțire, / A ceea ce nu-nțeabă niciodată / Și-i spre-ascultare pururea plecată / Roză îndrăgostită și stăpînd / Pe tot ce am ca pe un basm o zîd. / Tăcută ca vitrou e lăcaș sfînt / Nu-ți tălmăcește iapte și cuvînt. Supusă, devotată, teazur de blîndețe / Cu trupul radiînd ascunsă frumusețe / Păzind din umbră, spirit protector / Numai iubire mută,

scrum / Cînd morții se-nabușă de vil în sicrie”.

Noul volum, *Între pămînt și stele* (Editura Junimea, 1970) nu trădează aproape cu nimic tonul și modalitatea Concertului... Fuziunea sentiment-expresie se realizează degețat, versul e tot în haine clasice, deschis ideii și nu ermetismelor false. Poetul se lasă însă mai mult sedus de melanco'ii, de reconstituirii lirice, de o „mare misiune” care se traduce printr-un destin social („Pe umerii-mi fragili să port răsucea lumii”), consumat într-o stare de liniște: „O împăcare-n suflet coboară fără veste”. Contemplația senzațiilor, a impresiilor se reduce la o partitură fără violențe de culori. Florin Mihai Petrescu descoperă, așa zice o secretă liniște a cuvintelor care își comunică realitatea discret. Vocea limbajului ascultă de una a sentimentelor, căci poetul înțelege erotica ca pe o „vindecare”... („Tot prin iubire-i marea vindecare... / Aco'o unde vorbele-ncețează”). Somnuri eminesciene se compac cu schife în alb-negru („Tu ești precum n-a fost de mii de sclave una / Te vreau numai pe tine încet din pragul ușii / S-alunai sinourătatea din mine și odale”), de o reală putere de restituire a sentimentelor. Textul este invadat de o întreagă „filozofie” a înțelegerii conti-

niții: „Un bard obscur în evii revoluții / Acuma umple lumea de răcoare, / El înțigă tine — alina, ea cînd sârui, / Surlde cînd toamă vinul în pahare. // Tresare-n ea, pînă cînd un vers de-al lui / Te urmărește tainic din uitare / Și pe-atunci fericit, și poate nu-l / Dar pînă-n scris în cupa viitoare”.

Florin Mihai Petrescu este un sentimental pentru care poezia reprezintă un concert, un cântec de ingenioasă dăruire: „Și ești numai întru-n șal / În care-ai vrut să te ascunzi / Dorința-n candelă de cristal / Și-n ochii străvezii, profunzi. // Un clopot de la catedrală / Se răsună în noaptea lungă, / Cu inima strînsă-n sială / Doream la tine să ajung. // Căci numai la doi pași erai, / Dar parcă-alta de departe / În dans-un care întrupai / Un vis de viață și de moarte. // Precum o nouă Salomee / Acuma așteptai răspuns / Și în tăcerea de muzee / Mărei senin singurătăți. // Cu părul răspîndind lumină / Și zimbetul uitat pe față, / La miezul nopții fără vină / Tu miroseai a dimineață. // O clipă pură și multă rară, / Cînd vremea să se oprească-ncepe / Și fericirea să te doară... / De ce? / Fără să poți pricepe. // Dar șau' a rămas deoparte / Și arnicul mereu bătea / Peste biblirea ca de moarte / În țarna lumii și a mea”.

ZAHARIA SANGEORZAN

cronica literară

Sud / În ca'mul estatic, cucer-nic aud, / Din minte și din munte izvorînd, / Șuvoale cristaline și scăpărări de vînt / Ce revărsate în șes torente cad / Din piscul unde-i clădit EL SOLEDAD.

Concertul... este a unei simfonii ciudate care, odată ascultată, lăsată să se străbată, nu mai e chip să fie îndepărtată, uitată sau neluată în seamă. În această comedie tragică a

și ton, și pas, ușor”. Nu se cade să nu extragem aceste versuri dantesti, neasemuit de „realiste” ca fond: „Se-ncheagă iar în umbra formei de mult apuse / Și membrele tale de răni vindecate / Singerează din nou ca-n Golgota, Isuse, / Cînd c'opotele trase nimic nu îngaimă / Și-n cerul heruvimii îngheață de spaimă / Văzînd, Timpul, strîgînd înrînd în veșnicie / Cînd duhul și stele în

lirică universală

LÉO FERÉ
SAINT GERMAIN-DES-PRÈS

Eu stau la Saint - Germain - des - Près
Am rendez - vous în orice seară
Cu Verlaine
Tot el, același a rămas
Sînt ca un pierde-vară
Pe lângă Sena
Mereu dau nas în nas
Cu Apollinaire
Vine să caște gura
La ale noastre



E rău,
Ne-am fi distrat, zău
puțin dar bun!
N-avem de loc parole

Priviți aceste pușlamale
Poezii aștia de doi bani
Cam gâlbejiți
Niște calici, niște golani
Nu zici s-ajungă
Pină luni.
Bogați-s de plesnesc
Și mor din cînd în cînd
Zgînie-hirtie, goi la pungă
Sînt tari în vise
Nu-i puțin,
Vorbesc și latinește
Atunci stomacul-i plin
La Saint - Germain - des - Près

Cei care trec pe strada-Abbaye,
Pe saint - Benoit, ori Visconti
Pe lângă Sena
Privească domnul zimbitor
E Jean Racine ori Valéry,
Poate Verlaine
Vor înțelege dumnealor,
Cei care trec
De ce pirlîții se întrec
Să strige-ntruna
E rău,
Să ne-ntrebăm de ce
Să-i salutăm
La Saint - Germain - des - Près.

Trad. DANIEL DIMITRIU

JUAN RAMÓN JIMENÉZ
DESCULT

Luna era tristă, Beethoven plîngea
Mina ei cea albă lunea pe clape,
Liniștea fecundă se frîngea,
Ființa-i mai frumoasă renăște din ape.

Pierdusem totul și rămîneau atît de goi,
Poate plîngeam îndurerăți și în neștire
Pianul cînta alături de noi
Și ne dureau rîni grele de iubire.

VÎRSTA CELORLALȚI

o schiță umoristică de Corey Ford

Mi se pare că scările se fac mult mai mari decît odinioară. Treptele sînt mai înalte și mai multe. În orice caz, e mult mai greu să urci cîte două deodată. Personal, azi nu pot urca decît cîte una singură.

De observat de asemenea literale neobișnuit de mici pe care le folosesc tipograful astăzi. Jurnalele se depărtează din ce în ce de mine în timp ce le citesc: trebuie să casc bine ochii ca să descifrez ceva. Deunăzi a fost aproape nevoie să ies din cabină ca să pot citi cîtrele de pe rozetă. De altfel majoritatea numerelor de telefoane azi sînt greșite. Ar fi ridicol să se sugereze unei persoane de vîrsta mea că ar avea nevoie de ochelari, și totuși singura metodă de a afla știrile din gazete, e de a pune pe cineva să mi le citească cu voce tare — ceea ce nu mă mulțumește de fel, fiindcă în ziua de azi oamenii vorbesc așa încît că n-auri mai nimic.

Totul e mai depărtat. Distanța de la mine acasă pînă la gară s-a dublat, și eu adăugat și un deal pe care odinioară nu-l remarcasem. Pe deasupra, trenurile pleacă mai devreme. Am pierdut obiceiul de a fugi pentru a le prinde, dat fiind că demarează parcă dinadîns cu cîteva clipe înainte de a intra eu pe peron.

Nici stola din care se fac costumele nu mai e aceeași. Toate costumele au tendința să se strîmteze, mai ales în talie. La șireturile de pantofi, de asemenea, se 'ajunge mult mai greu.

Și timpul se schimbă. Iarna e mai frig, verile sînt cu mult mai călduroase. Aș face excursii dar e întotdeauna prea departe. Zăpada de azi e mai grea cînd încerc s-o mătur. Curentul trage întotdeauna mai tare. Probabil că din cauza felului în care se fabrică ferestrele astăzi.

Oamenii sînt cu mult mai tineri azi decît erau pe cînd aveam și eu vîrsta lor. Ce mai, nu sînt tineri ca pe vremea mea. Am fost de curînd la o reuniune de „veterani” ai universității mele, și am fost surprîns cînd am văzut ce puști sînt înscriși astăzi ca studenți. Să recunoaștem totuși că sînt mai politicoși decît eram noi; mulți dintre ei îmi spuneau „domnule”; ba chiar s-a găsit unul care s-a oferit să mă ajute să traversez strada.

Prin balconul trist al ceturilor mute
Venea vînt rece, invizibil,
Ea îmi vorbea de lucruri neștiute
Eu îi vorbeam de imposibil.

Trad. GINU IULIAN și IOAN CHIRIȚĂ

BORIS PASTERNAK

O, DE ȘTIAM!..

O, de știam c-așa se-ntîmplă
Cînd debutam nehotărît,
Că singele din frunte rînd
Îmi va țîni, oricum, pe gît.

Eu, pradă glumelor minore
N-as fi căzut, fără-ndoișală,
E mult de-atunci și peste vremuri
Plutește-o boare de sfîșală.

Dar bătrînețea-i Roma care
Pe-actor nu-l iartă de povară
Și-n loc de turul de onoare
Li cere-n rolul său să moară.

Cînd sentimentul își dictează,
Pe scenă-apare — un sclav — cîvîntul,
Acea se sfîrșește erta
Și-n ea e soarta și pămîntul.

Trad. GRIGORE V. COBAN

UGO FASOLO

ÎNCĂ NU AMINTIREA

Nu e o amintire gîndul către tine:
e tulburare, bucurie, dorință
și încă, e teama de a te pierde.
Cu tine, tinerețea îmi va fi pierdută:
gîndul către tine o împodobeste,
suferința se aprinde cu tine.
Astfel, unica vară din anul acesta rămîne
limpede chiar în octombrie, dăruindu-ne
zborul graiurilor; mă bucură oamenii,
plajele albe, copacii. Și inimă-mi
se împodobeste cu frunzele verzi.



ENZO CENTRANGOLO

BILET PRIN LUCRINO

Nu te gîndi la plecările mele:
știi că revin în curînd.

Așa că zborul gabiei
amăgîtoare de un lac
regăsește alături marea.

Trad. ADRIANA și EMIL NICOLAE

CURIER

UN ROMAN ISTORIC ITALIAN

Romanele istorice sînt demne
măritării și portrete ale secolilor,
mai ales atunci cînd arhivele a
constat, fidel, surse de inspira-
ție tot mai autentice. Ele se
impun tot mai mult atenției con-
temporanilor: se impun prin ca-
pacitatea de condensare, cît mai
verosimilă, a unor evenimente și
cîtor potențial faptic și uman a-
trage de la sine atenția. Înțele-
gerea și judecata urmașilor.

Literatura italiană a avut nu-
merose astfel de romane: ele
sînt abundente mai ales în perioada
Risurrecciono-ului cînd, mai mult
ca oricînd, istoria trebuia să o-
feră lecții. Invățămîntele și imbu-
șările necesare pentru unire și in-
dependență.

Romanul de față (Gaetano Ganci,
Ritratto del Casale), este un por-
tret istoric a cărui durată în
timp cuprinde aproape cinci se-
cole. (Romanul istoric reamintă al
lui Ippolito Nievo — Măturările
unei țări — acceptă un singur
secol).

Prozodicele nu trebuie să se
lăpădănească, cu atât mai puțin
cît în cazul acestui roman care
condus laudă cele cinci secole
se apar unele fire, într-o sin-
gură frescă, magnifică, pitorească,
strict stilizată. Narativa începe
cu anul 1437 cînd pe coasta ră-
scrisă a Siciliei se stabilește
nobilă familie spaniolă de Epi-
scopia, originară din Castilia, prin
țelul Don Luis, și ajunge pînă
la debarcarea aliaților în 1943
și la zilele noastre. Adînc această
încheșinătoare așeză și așezarea
ca profanitate a familiei Episcopia,
de secolul existentă, a fost,
după părerea noastră, prețios,
autorul și un excelent cunoaștor
al limbii greacă și latină, este
în același timp un pasionat și
un bun observator al artei și ar-
tistic al Siciliei lui astăzi.

Așa se explică lîngă cu des-
vîrșire a dialogului care ar fi
dat indicii de prezentă umană de
suflet, și totuși desigurăsența sen-
timentelor în acțiune, ea fiind un
prețios pentru ca autorul să pă-
trundă adînc, constructiv, în cele
mai mici detalii ale descrierii so-
ciale umane și geografice a re-
gionii. Narativa este astfel expusă
ca pe un mozaic, piatră cu piatră,
culoare lîngă culoare, viață
lîngă viață, fără ca niciunul din
personaje să-și destăinuiească sta-
rea sufletească celorlalți din jur,
spectatorilor, cititorilor, direct, ne-
mijlocit, întocmai ca în frescele
bizantine sau ca acelea mexicane
ale lui Sequeros, unite într-un
singur ansamblu. Tehnica este
imposabilă, viabilă prin ea în-
săși; aparent statică, ea se bucu-
ră de virtuțile descrierii metru-
lice, plastice pînă la identifică-
rea cu obiectul sau obiectul pro-
tagonist, incisive, patetic.

Mirifică este într-adevăr în a-
ceastă carte bogăția de termeni,
de cea mai proprie autenticitate
și valoare semantică. Gaetano
Ganci este un artist deslîșit al
cuvîntului. Dialogul lor și în-
departat de la concentrarea mai-
sufletului substanța, efectul. Tre-
nera de la un secol la altul se
face atât de firesc, și lent, încît
elementul principal, familia Epi-
scopia, se anare într-o multitudine
de imagini, expuse într-un singur
interior. Este tocmai interiorul
geografic și istoric al acestui
caz roman italian de Casale.

Imposibilitatea subiectului și tradi-
țiilor istorice ale Siciliei în in-
simțarea unei familii străine, cum
este Episcopia, este evidentă, fără
ca aceasta să se afliască vehement,
revoluționar, decît mai tirziu în
perioada Risurrecciono-ului, cînd
toate recurențele italiene au con-
curat la lupta pentru independen-
ță și unire. Dar atunci cei
din neamul Episcopia deveniseră
deja — de-așezatul secolului —
Soma, adăptându-se, în cele din
urmă, la societatea italiană a se-
colului nostru. Autorul vibrează
nu de neștiri ori cu ironie, cu
constanță amertament direct la
sola și directul neștiriului lui,
din îndărtăta autenticitate a stră-
moșilor, la multiplele contacte cu
autorii, oricît de pasnică s-ar
arha prezenta lor.

Romanul este asadar în ultimul
anșezat de esență politico-socială,
patriotică, exprimînd orgoliul ca-
racteristic autohtonilor și pămî-
ntului natal.

Descrierea Siciliei din realitatea
de pe coasta de răsărit cu Cae-
tano, Castelazzo, Marzamemi, Casa
si Foudi d'Ischia, Porto Ullisse,
Modica, Noto, Avola, pomenite
de scriitorii antici ca Cicero, An-
tonianus, Prusias etc. este man-
nifică, realizată cu pana unui
istoric, critic de artă pasionat —
Gaetano Ganci este autorul a
două volume asupra Barocului
Sicilian Occidental și Oriental —;
romanul Il Ritratto del Casale
este, înfrînsit, un model de pro-
ză artistică.

GEORGE LAZĂRESCU

Nina Façon

ISTORIA LITERATURII ITALIENE

În virtutea unor alinții deja
cunoscute — lingvistice și spiri-
tuale — traducerea din literatura
italiană au apărut și apar la noi,
într-un ritm debordant. De la Ari-
osto, Tasso și Dante, pînă la au-
torii moderni, cărțile se rîndu-
lesc în bibliotecă și nu o dată,
în diverse variante. Într-o ase-
menea situație devinse imperi-
oasă necesitatea de a pune or-

dine, de a lega metode și justi-
fical, cunoștințele noastre despre
literatura meridională. Studiile
izolat apărute prin reviste (chiar
culesse apoi în volum), satiziac un
domeniu restrîns al literaturii,
referindu-se cel mai adesea la o
operă, la un autor sau, mai rar,
la o anumită perioadă.

Cu cîțiva ani în urmă, tot Nina
Façon ne-a facilitat orientarea
prin literatura Italiei, traducînd
clasica istorie a lui De Sanctis.
Astăzi avem în față o Istorie a
literaturii italiene. Cercetînd
structura cărții, observăm că ea
acoperă în cele peste 500 de pa-
gini, cultura literară a Italiei, de
la primele texte de limbă italiană
(cu o importanță mai mult ling-
vistică, decît literară) pînă la scri-
torii contemporani. Nu sînt omi-
se nici lucrările de teorie și is-
torie literară, importante, nici cele
de filozofie a culturii. În mijlocul
unui material atât de întins, pe-
riodizarea devine un fapt de
stricte utilitate. Și cum Renaștea
rămîne centrul de greutate al
culturii italiene, succesiunea pe-
riodelor începe din prima a-
cestui eveniment (sec. XIII), cînd
se încheoară și limba literară). De
obicei capitolele includ — în func-
ție de complexitatea momentului
— mai mult scriitori, reprezentînd
unul sau altul din curentele lite-
rare (v. de exemplu: Scriitorii
iluminismului, Poezii și prozatorii
romantismului italian, ș.a.). Dar
există și capitole dedicate în în-
treagime unui singur scriitor, cînd
importanța operii a cere (v.
Dante Alighieri, Francesco Petrar-
ca, Giovanni Boccaccio ș.a.) și chiar
capitole privind numai tabloul so-
cial-ideologic al unei epoci (Ilumi-
nismul italian). Orientarea au-
toarei a fost oarecum mai si-
gură pînă la controverșantul No-
vecento, urmărind o bibliografie
bogată și „consecră”. În temă
istoriile literaturii italiene ale lui
Fr. De Sanctis și A. Bartoli.
La literatura per secesi storica
mente dispoși de B. Croce. Litté-
rature italiennne de H. Hauvrière
etc.). În secolul nostru lucrările
sînt mai confuze, limpa neapă-
cînd să lerehizeze valorile (și
de aceea probabil, N. Façon per-
petuează ambigua formulare „de-
cadentismul italian”). S-au găsit
însă și aici lucrări demne de
conștință (A. Galati. Il Nova-
cento. B. Cermieux Panorama de
la littérature italienne contempo-
raîne ș.a.).

Urmînd o astfel de arhitectură,
istoria Ninei Façon vizează, în-
evitabil, didacticismul, alți de bla-
mat, dar și alți de des folosii.
Impresia de „curs” e accentuată
și de tonul expositiv al lucrării,
tarele adreclerii critice nedepă-
rînda-se de interpretările clasice.

E. M. N.

E. M. FORSTER

A facetă din viață în vîrstă
de 31 de ani, Edward-Morgan
Forster, romancier, nuvelist, ese-
ist, strălucit profesor universitar.
Forster a studiat la Cambridge
și a rămas întotdeauna legat de
faimosul King's College. După că-
lătorii în Grecia și Italia (1901—
1904) debutează în literatură cu
romanul Acolo unde înțepitură le
e frică să pășesci. Între 1911 și
1921 face mai multe călătorii în
India, iar rodul literar al acestor
perigrinări — romanul A passage
to India — va obține cîteva pre-
mii. Reprezentant al cunoscutului
grup Bloomsbury, l-a consacrat un
eseu Virginia Woolf. Se pare că
a lăsat o serie de romane în-
dite, scrise în ultimii patruzeci
de ani. Reamintim că prelegerile
ținute la Colegiul Trinity din
Cambridge și reunite sub titlul
Aspecte ale romanului au adîns
în românește în excelenta tradu-
cere a lui Petru Popescu.

ROLF HOCHHUT
SE DESTĂINUIE

Autor doar a două piese ju-
cate, Rolf Hochhuth și-a dobindit
o rapidă celebritate, stîrnind to-
doată mari scandaluri politice.
Vicarul (1963) pune în discuție
atitudinea papei Pius al XII-lea
în timpul celui de al doilea răz-
boi mondial; Soldații (1967) ataca
un alt subiect-tabu, responsabi-
litatea lui Churchill în bombar-
darea orașelor germane și în moar-
tea generalului Sikorski. Semna-
lăm în La Quinzaine littéraire (nr.
96) un pasionant interviu acor-
dat de Hochhuth cu prilejul apar-
riției unei noi piese, Guerrilla,
operă mai mult de ficțiune, im-
aginînd o lovitură de stat în S.U.A.,
eveniment „probabil din punct de
vedere politic și realizabil din
punct de vedere tehnic”. Spicuim
din declarațiile dramatizantului:
„...sînt de părere că textul nu
trebuie să facă concurență jurn-
alelor cinematografice și istorice.
(...) Textul nu e acționat de lap-
te, ci de oameni. Nu materia, ci
personajele fac piesa interesantă.
Am tras învățămîntele din expe-
riențele mele precedente. Vicarul
era prea încălcat, prea explicit.
Inspirîndu-mă din Woyzeck (care
trebuie citit și recitit), am încer-
cat să construiesc scene scurte
pline de goluri — pe care publi-
cul e invitat să le umple cu im-
aginația sa. Acest procedeu, mai
bine ca oricare altul, creează sus-
pense-ul și susține progresivitatea
dramatică. (...) Cred că orice om
are dreptul să considere persoana
și destinul său drept unice și de
neînlocuiri”.

AL. C.

Traducere de GEORGE PRUTEANU

Obținerea unei productivități mărite constituie unul dintre parametrii principali urmăriti de către oricare întreprindere economică. Acest deziderat se obține prin organizarea științifică a întreprinderii și a procesului de producție. Modernizarea continuă a utilajului și a tehnicilor de producție constituie în acest ansamblu una dintre condițiile obținerii unei cantități de bunuri, de calitate superioară, în condițiile consumării aceleiași materii prime sau a acelorași ore de muncă-om sau mașină. Progresul tehnic pune continuu la dispoziția producției mașini cu rentabilitate mărită.

Dar productivitatea muncii nu este singurul parametru în

ceselor de muncă în funcție de posibilitățile omului, cu încercarea concomitentă de a adapta omul la condițiile muncii. În acest context se plasează acțiunea ergonomiei.

Preocuparea de adaptare a condițiilor de muncă la posibilitățile omului aparține, cu precădere, secolului nostru. Stabilirea legilor care intervin în consumul și refacerea energiei umane utilizată în procesul de muncă oferă o bază științifică acțiunii de organizare a activității de producție. Dacă omul are o posibilitate de adaptare aproape nelimitată la condițiile activității, această ajustare se realizează, însă, în multe situații, cu un consum excesiv de energie sau fără a atinge parametrii necesari. Uzura excesivă posibilitățile de accidentare,

principii din disciplinele care au contingență cu munca umană, în scopul ameliorării relațiilor dintre om și activitate, prin adaptarea celui de al doilea factor al relației amintite la posibilitățile omului. Succesul de care se bucură în prezent ergonomia se datorește faptului că reușește să opună, în cercetare, actului de muncă complex și unitar, o abordare echivalentă. Investigația a-tului de muncă prin intermediul echipei complexe, formată din specialiști aparținând unor discipline diferite, condiționează o abordare multilaterală (multidisciplinară) și o concluzie unitară de organizare. Echipa ergonomică este o echipă de investigație sociologică cu privire la actul de muncă, iar

nomia reglează mașina pentru cei mai mulți, dar nu pentru toți. Rămâne în sarcina factorilor din interiorul întreprinderii să găsească modalități de adaptare, fie prin scaune cu înălțime reglabilă (dacă este posibil), fie prin repartiția oame-nilor la locuri de muncă echivalente caracteristicilor lor. Psihologic, situația devine și mai complicată, dată fiind complexitatea aspectului respectiv al persoanei. Dacă în construcția unui tablou de comandă se respectă parametrii normali ai capacității de percepție, prelucrare și de reacție ai omului în genere, aceasta nu înseamnă că orice persoană, normală chiar, poate satisface sarcina respectivă cu eficiență maximă. Elemente legate de vîrstă, de dinamism, de introversiune, de sociabilitate intervin: bătrî-nii se pare că suportă mai ușor starea de așteptare (supraveghere) decît tinerii, intraver-tiții înregistrează mai puține omisiuni decît extravertiții, tipurile sociabile suportă mai greu lipsa de contact social, tipurile precipitate nu pot rezista în stări de așteptare. Aceste fapte relevă puncte de vedere noi în relația om-mașină. Intervenția ergonomiei deplasează atenția cercetătorului, în procesul de adaptare al persoanei, de la temă la condițiile activității, de la posibilitățile de rezolvare la cele de integrare, sau, pe un plan mai larg, de la capacitate și aptitudini la personalitate. Această diferență de perspectivă între concepția inițială a psihotehnicii și poziția modernă a psihologiei muncii ridică acțiunea de considerare a persoanei la parametrii mult mai umani. Omul, considerat numai sub aspectul aptitudinilor sale, ar putea fi exprimat, pe plan de răn-cament, prin numărul de în-registrări sau de reacții săvîrșite într-o anumită unitate de timp. Dar, oare, eficiența mașinii se stabilește printr-o altă modalitate?

Faptele menționate arată că ergonomia nu-și limitează investigația în marile instituții de cercetare, ci ea devine o preocupare, sau o problemă, pe care o ridică fiecare om și fiecare loc de muncă, exprimată prin necesitatea de asigurare, în limitele posibilităților, a condițiilor de lucru adecvate caracteristicilor persoanei. Dar, în același timp, aceeași realitate lasă pe seama medicinei, a psihologiei sau a pedagogiei să completeze acțiunea ergonomiei, prin acțiuni de modelare a personalității sau de orientare și selecție profesională, în sensul de a găsi, pentru fiecare persoană, condițiile favorabile de desfășurare a posibilităților sale multiple.

ION HOLBAN

ERGONOMIA, un punct de vedere modern

organizarea unei întreprinderi. Un criteriu de productivitate nu poate fi luat în considerare decît după raportarea sa la posibilitatea de a fi îndeplinit de către om, în condițiile normale de solicitare pentru acesta. Poate că punctul respectiv de vedere atribuie caracterul de științific acțiunii de organizare a muncii și deosebește forma modernă de încercările preștiințifice ale lui Taylor, Fayol, Dyll-Scott sau alții. În organizarea științifică a muncii, omul devine un parametru la care se raportează orice măsură. Întrebările: „poate fi executat de către om?”, „de către cîți?”, „cu ce urmări asupra stării de sănătate, asupra integrității sale fizice și psihice?” sînt formulate de oricare dintre organizatorii procesului de producție din întreprinderea modernă. Sistemul introdus de Taylor asigură și el o productivitate mărită, dar cu nesocotirea omului, fapt pentru care măsurile de organizare introduse de acesta au fost considerate ca reprezentînd o formă organizată a exploatarei. Intervenția științei în acest sector a însemnat investigația asupra capacității de efort a omului, asupra consumului de energie în desfășurarea activității și a condus, în același timp, la stabilirea legilor fiziologice și psihologice care apar în relația om-activitate. Aceasta constituie doar un aspect al problemei și anume adaptarea forme de muncă la posibilitățile omului, astfel încît activitatea profesională să aducă omului un cît mai mic consum de energie cu influențe cît mai puțin negative. Pe de altă parte, cu toate că omul se integrează în circuitul mașinii, bunul mers al mașinii și al procesului de producție depinde totuși de om: de calitatea proceselor de percepție, prelucrare, decizie, de promptitudinea reacției, de capacitatea de a înțelege și a rezolva tema profesională, de interesul pentru activitatea respectivă, de atitudinea față de muncă. Probleme deci, dependente de caracteristicile fizice, psihologice sau de educație intervin în obținerea unei productivități mărite. Omul condiționează productivitatea prin nivelul posibilităților sale și prin pregătirea adecvată. Producția modernă solicită un om cu o înaltă calificare, iar calificarea implică posibilitate și formare. Relația dintre om și mașină, sau dintre om și activitate, trebuie să exprime o potrivire între forma de solicitare și forma de reacție a omului. Concordanța dintre aceste două realități se exprimă prin randament sport, la nivelul întreprinderii și satisfactii, la nivelul persoanei. Cercetarea științifică în domeniul muncii urmărește ameliorarea acestei relații dintre om și activitate, contribuind la organizarea pro-

stările de supraefort, bolile profesionale apar în aceste condiții cu frecvență crescută concomitent cu înregistrarea unor parametrii mai puțin satisfăcători în productivitatea muncii. Acest fapt a impus o răsturnare a punctului de vedere existent anterior și anume intervenția în relația om-mașină, prin adaptarea mașinii la om, a ansamblului de factori care intervin în producție la posibilitățile normale de lucru ale omului. S-a pus, astfel, problema organizării locului de muncă, sau a construirii mașinii în funcție de parametrii normali ai omului sub aspecte fizice, psihologice, fiziologice. Aceleași principii s-au impus cu privire la modul de desfășurare a procesului de producție: ritm, complexitate, condițiile activității. Organizarea științifică a muncii se poate defini, astfel, prin urmărirea a doi parametri: productivitatea mărită a muncii și crearea condițiilor optime de lucru pentru om. Problemele respective au fost abordate de către oameni de știință, fiecare prin perspectiva disciplinelor cărora aparțin. Astfel, au apărut discipline cum sînt: fiziologia muncii, medicina muncii, psihologia muncii, pedagogia muncii, sociologia muncii. O încercare de organizare unitară a informațiilor în legătură cu munca a fost experimentată în 1932, cînd Paul Sollier fundamentează o disciplină nouă, ergologia (știința muncii), propunîndu-și să sistematizeze date din disciplinele care au contingență cu activitatea productivă (fiziologie, psihologie, medicină, igienă, științe tehnice). Ergologia, însă, nu a reușit să aducă contribuția pe care inițiatorii ei au dorit-o, dar a reușit să sugereze importanța unei discipline al cărei obiect să fie munca umană. Poate că insuccesul ergologiei își găsește explicație în faptul că a rămas la o abordare unilaterală a actului de muncă, în sensul că fiecare disciplină își desfășoară acțiunea de cercetare separat, iar ansamblarea rezultatelor, astfel obținute, ridică probleme destul de complicate. Actul de muncă reprezintă un act complex, fiind rezultatul intervenției unei multitudini de factori (fiziologici, psihologici, sociali, tehnici, pedagogici), dar totuși, în structura sa, el este un act unitar. Ergologia nu a reușit să acorde actului de muncă, pe plan de cercetare, un punct de vedere sintetic. De fapt, nu este vina sa. În cercetările sociologice nu se maturizase un anumit punct de vedere în abordarea fenomenelor sociale. Colaborarea interdisciplinară nu-și formulase statutul în acel domeniu. Ergologia, putem spune, s-a născut prematur.

Ergonomia (Murrell în 1949 întrebuintează acest termen pentru prima dată) se conturează ca o știință interdisciplinară, care conține o sinteză de

cercetarea ergonomică se bucură de avantajul unei concepții moderne în investigația fenomenelor sociale.

Obiectivul principal al ergonomiei îl formează preocuparea de a apropia actul de muncă (sarcina în sine, modul de desfășurare și condițiile în care se desfășoară) de caracteristicile omului, în scopul ca sarcina profesională să nu implice o solicitare care să depășească posibilitățile unui om normal. În acest sens, ergonomia ușurează sarcinile orientării profesionale: tema profesională poate fi satisfăcută de majoritatea oamenilor în condițiile unui efort considerat normal. Această realizare constituie un câștig enorm pentru om. Adăugînd preocupării de apropiere a sarcinii ergologice de posibilitățile generale ale omului acțiunea de ameliorare a condițiilor de lucru (factori de ambianță), se poate spune că în evoluția întreprinderii moderne se constată un proces continuu de umanizare a mașinii, a procesului de producție, a condițiilor în care acesta se desfășoară, în sensul de a crea omului climatul favorabil pentru menținerea stării sale de sănătate fizică și psihică.

Ergonomia nu poate rezolva însă complet problemele ridicate de relația om-mașină. De fapt, o rezolvare absolută nu s-ar putea obține decît în relația dintre două mașini: omul, prin însăși conturarea personalității sale, înregistrează un proces de diferențiere care se realizează sub diferite aspecte: posibilități, afectivitate, temperament, caracter, motivații. Dacă adaptarea mașinii la condițiile normale ale omului oferă posibilitatea optimă de lucru pentru cei mai mulți, înseamnă că totuși, pentru o parte dintre oameni, sub aspectul solicitării respective, mașina nu prilejuiește posibilitatea de integrare echivalentă în condițiile de lucru pe care, prin structura sa, le oferă. Acest fapt poate fi exemplificat simplu. Gradul de oboseală a omului este condiționat nu numai de caracteristicile muncii desfășurate, ci și de aspecte legate de postură, mișcări, deplasări. Pentru fiecare om există un raport optim între înălțimea sa și înălțimea mesei la care lucrează. Ergonomia, în construcția mașinii, impune respectarea parametrilor omului normal, adică a omului de înălțime mijlocie. Acest fapt înseamnă că omul cu această înălțime va avea asigurată poziția optimă de lucru, dar, în același timp, înseamnă că o parte dintre oameni vor înregistra eforturi mărite, prin mișcări mai ample sau prin poziții incomode, în măsura în care înălțimea lor se depărtează de înălțimea normală, spre foarte înalți sau foarte scunzi. Ergo-

Dreptul la replică:

CUM AM DEVENIT EROU

Într-un moment în care lingvistica e înfrîntată de mari dezbateri de principiu, profesorul Gh. Ivănescu a socotit de cuviință să jertlească o parte din prețiosul Domniei-Sale împotriva unui articol polemic „Cronica” din 13 iunie, cu tonul violent al unui atac personal, care m-a uluit și m-a durut. M-am convins că acuzațiile nedrepte, pornite dintr-o gravă neînțelegere a celor scrise de mine („Contemporanul” din 15 mai), pot să doară mai intens și mai chinător decît o critică dreaptă, chiar atunci cînd aceasta îți arată cît ești de mic, de ignorant și de netalentat.

Din respect pentru cei ce mă acuză, pentru autoritatea și titlurile Domniei-Sale, ca și pentru cititorii „Cronicii”, nu voi răspunde la injurii cu alte injurii, la denaturări cu alte denaturări. Prea mult m-a dezamăgit spectacolul polemicilor în care s-au lăsat tirii grămadă mai vechi și mai noi, ca să mă doresc să particip și eu la punerea în scenă a unui spectacol asemănător.

Rețuș cu seninătate să iau act de afirmajii jignitoare, ca acelea care mă decretează drept înnumărat și nechezăut sau care vor să vă convingă că am citit numai o înlimă parte a lingvisticii prestructuraleiste, că am trecut limitele bunului simț, că accept orbesc teorii ale altora refuzînd să gîndesc cu mintea mea și că de aceea trebuie să iu scuturat pușin. Rămîn consternați cînd văd, și alții tot!

Cum se cam întîmplă în polemici, autorii lor nu se dau în lături de la afirmajii inexacte. Tocmai cu acestea voi începe:

— Rubrica mea Grammatica nova nu este o „pledoarie pentru structuralismul lingvistic contemporan”, ci o prezentare a unor puncte de vedere contemporane în principalele probleme ale limbajului: unele aparțin structuralismului, altele teoriei gramaticilor generative, lingvisticii matematice, psiholingvisticii, semanticii logice etc. Ori-zontul lingvisticii actuale e mult mai larg decît acela al structuralismului, în care mă încadrează prea grăbit G. I. Articolele mele sînt concepute ca o pledoarie pentru nou, pentru ceea ce e și cu adevărat nou în studiile contemporane despre limbaj, indiferent dacă autorii lor sînt lingviști, sau slujesc altă specialitate, care are tangențe cu lingvistica.

Vorbele lui Pascal despre „l'esprit de géométrie” și „l'esprit de finesse” nu le-am pus în nici un fel de legătură cu lingviștii tradiționaliști, respectiv structuraliști — cum se poate convinge oricine, citind articolul meu din 15 mai (și nu „într-un articol anterior”, cum susține — iarși inexact — G. I.).

— Epitetul „mărginit, obuz, las etc.” pe care G. I. susține că le-aș fi aplicat cu insolentă tradiționalștilor, nu l-am pus de mine în gura unui interlocutor imaginar, pe care, de altfel, îl cînt în partea finală a articolului meu (vezi, de pildă, cuvintele mele „reproșuri prezumțioase”). E limpede că G. I. a denaturat clasificarea mea în lingviști „fericiți” și „nefericiți”, atribuindu-mi intenții la care un cititor de bună credință nu s-ar putea gîndi.

— Recurgînd la procedeele clasice al procesului de intenție, G. I. scrie: „Aceste însușe vizează, desigur, înții de toate pe acei lingviști români care nu acceptă din structuralismul lingvistic contemporan decît ceea ce li se pare în conformitate cu realitățile: și, printre dinșii, probabil că am onoarea de mă întera și eu”. Întrucît din articolul meu nu rezultă nimic din toate acestea, voi utiliza și eu formula cu care încheie G. I. „în lături!”, dar adăugăm un complement: „...cu reaua credință!”

— G. I. presupune că, în mintea mea nechezăută, de om care se crede luminat, artist și, vai!, erou, Humboldt, Meillet, Hasdeu și Phil-lippe apar ca niște lingviști obtuși, mărginiți, nedemni de numele de savant! Deoarece n-am afirmat asemenea neozii, nu pot decît să repet formula de la sfîrșitul paragrafului anterior.

Dar să trecem peste inexactitățile, cum am trecut și peste însușe. — G. I. insistă asupra faptului că lingvistica veche s-a ocupat și de cauze, de explicații. Fără a lăgădui acest lucru, imi mențin opinia, care nu este numai a mea (din considerație pentru cultura lingvistică a lui G. I. n-am să citez nici un nume ilustru), că latura aceeași e una din principalele sîbiciuni ale lingvisticii tradiționale. Nici mecanismul comunicării prin limbaj, nici acela al schimbărilor lingvistice n-au gîdit în trecut explicații satisfăcătoare pentru omul de știință de azi. Povara explicațiilor este obiectivul studiilor actuale despre limbaj — întreprinse de lingviști alături de psihologi, antropologi, logicieni ș.a. Problema n-a fost încă rezolvată — nici n-am susținut contrariul —, dar condițiile acțiunii sînt foarte favorabile pentru aceasta, într-un climat științific al integrării disciplinelor.

G. I. consideră că „munca cea mai grea, de culegere, de clasificare, de comparare și de analiză a faptelor a revenit tocmai lingvistiilor anteriori”. Am elogiat și eu, în același articol, această muncă, dar imi permit să rămîn la părerea mea că munca într-adevăr cea mai grea și la care ne obligă dezvoltarea modernă a tuturor științelor, este explicarea faptelor. Fără îndoieli, această operă n-ar fi posibilă azi fără munca prealabilă de adunare și clasare a materialului, pentru care aducem încă o dată înaintașilor omagiu! ce mai recunoscător și mai sincer cu puțin!

G. I. imi atrage atenția că unii dintre colilei lingvisticii moderne reconsideră teoriile tradiționaliste din secolul al XVII-lea și al XVIII-lea. Îi asigur că nu ignoram acest lucru și că, de altfel, am predat în „Contemporanul”, înainte de a citi articolul lui G. I., un articol cu titlul „Revenire”, referitor tocmai la această chestiune.

Opinile lui G. I. despre structuralism sînt deosebit de severe: „Cei mai adesea lingvisticii matematice, ca de altfel și structuralismul, nu sînt altceva decît un limbaj, nou, dar nu o concepție nouă”. În alt loc citim că unele explicații structuraliste sînt „un simplu joc copilăresc, iar nu știință demnă de acest nume”. Criticile acestea nu le auzim pentru prima dată, ba aș spune chiar că ele sînt cam învechite. Răspunsul cel mai bun îl constituie prestigiul crescut al lingvisticii în marea familie a științelor, importul de metode lingvistice în alte discipline. Pe de altă parte, e limpede că realizările spectaculoase ca aceea oferite de traducerea automată sau de limbajul sintetic și „mașinile vorbitoare” n-ar fi fost posibile în limitele lingvisticii tradiționale. Mă opresc însă aici, pentru că imi dau seama că lingvistica modernă n-are nevoie de argumentele mele că s-a susținut drepturile.

Dacă sînt alii de încrezător în metodele și concepțiile moderne, unul din temelii este atitudinea profesorilor mei, care s-au format înainte de afirmarea victorioasă a structuralismului. De la ei am învățat cum trebuie apreciat noul în știință și în din toată inima la această învățătură. Mă gîndesc acum la nestorul lingvisticii românești, Torqu Jordan, care colaborează într-un mod alii de ferit cu elevii al săi structuraliști, trecîndu-și numele alături de al lor pe coperta unor lucrări realizate împreună. Mă gîndesc de asemenea la neobositul susținător al noului care este Al. Rosetti, lingvist care și-a început activitatea și s-a consacrat prin fundamentale lucrări tradiționaliste. Idei lingvistice noi și orientări filozofice noi alimentează și lucrările din ultimul deceniu ale lui Al. Graur, creatorul unei tinere școli de lingvistică generală, profesorul meu fără întrerupere de douăzeci de ani încoace. De la ei am învățat să prețuiesc lingvistica veche și să mă îndrept cu tot elanul și pasiunea, spre cea nouă. Iar lectia de bună cuvîntă pe care vrea să mi-o dea G. I. o resping, pentru că o consider, cum am spus de la început, un atac personal și rezultatul unei erori neînțelese.

Dacă n-ar fi fost împotriva uzanțelor polemicii, as fi luat revista „Cronica” să republiche, pur și simplu, articolul meu incriminat, ceea ce ar fi făcut inutile lămuririle mele de mai sus.

SORIN STATI



DIMITRIE GAVRILEAN :

„Visul unei nopți de vară”



Prof. Ion Petrovici într-un grup de prieteni și foști elevi (Iași, mai 1969).

— Prima noastră întrebare, având în vedere activitatea pe care ați desfășurat-o pe tărîmul filozofiei, vizează acest domeniu: ce loc apreciați că ocupă filozofia în raport cu celelalte indeletricări spirituale?

I. P.: Filozofia, spre deosebire de alte discipline științifice, cuprinde o privire de ansamblu asupra întregii existențe și se silește să găsească fundamentul ei ultim. Locul pe care ea îl ocupă în raport cu cercetările științifice — unde fiecare știință are un domeniu limitat — este dublu: pe de o parte — o concepție filozofică

trebuie să țină seamă de ultimele rezultate ale științelor speciale, pe de altă parte — ea trebuie să lege laolaltă rezultatele acestor științe într-un ansamblu unitar. Pentru aceasta, oricărui cercetător care nu are largime de vederi, i se spune că este lipsit de spirit filozofic. Există puncte de vedere care consideră că așa confunda — sau măcar amesteca — filozofia cu teologia. Referitor la aceasta, este necesar să precizez categoric următoarele: există o deosebire fundamentală între ele, în sensul că filozofia se oprește brusc acolo

unde, pentru momentul respectiv al cunoașterii, nu mai există posibilități de înaintare prin puterea rațiunii, urmînd să se acumuleze și să se sintetizeze noi date ale științelor speciale, deci punînd astfel o limită decisivă speculațiunii stentele, pe cînd teologia, dimpotrivă, vrea să speculeze asupra transcendentului dînd afirmații naive și neraționale.

— La Universitatea din București l-ați avut ca profesor de filozofie pe Titu Maiorescu. Considerați că există vreo legătură între concepția lui Ma-

un interviu cu

prof. ION PETROVICI

iorescu în domeniul logicii și concepția sa estetică?

I. P.: Aici aș putea răspunde că abt operațiile logicii, cit și concepția frumosuului descindeau la Maiorescu din aceeași limbă pezimă excepțională a spiritului său. Totuși, Maiorescu, în fond, a fost un mare logician și un mare estetician, posedînd deci două aptitudini care nu se contopesc și nu decurg una din cealaltă. Însă, încă o dată, ceea ce unește aceste două aptitudini în cazul lui Maiorescu a fost nevoia de a formula și ideile logicii și cele estetice cu aceeași perfectă claritate.

— Știm că ați fost profesor la Universitatea din Iași mulți ani și ați ținut cursuri de Logică și de Istoria filozofiei. Ați putea să ne spuneți ce afinități și ce deosebiri au existat între cursurile dv. și cele ale lui Titu Maiorescu?

I. P.: În ce privește cursul meu de Logică, el a cuprins treptat unele vederi personale în acest domeniu la mai multe paragrafe din logica clasică — cea care era tocmai logica lui Maiorescu. Acest fapt se găsește consemnat în Istoria logicii — voluminoasa carte a lui Anton Dumitriu, lucrare ce se ocupă, de altfel, de istoria logicii la toate popoarele. Totuși, trebuie să recunosc că diferențierea între modul în care prezentam logica la cursul meu în raport cu logica pe care o prezenta Maiorescu, nu este chiar așa de mare ca aceea dintre logica lui Maiorescu și logicii anteriori lui, care scri-

seseră tratate de logică în limba română. Menționez, în acest sens, în special pe Simion Bărnuțiu și pe August Treboniu Laurian, față de ale căror scrieri tratatul lui Maiorescu prezintă un sait considerabil privind atit conținutul cit și forma. În ce privește cursul meu de Istoria filozofiei, acesta se deosebea mai mult de cursul lui Titu Maiorescu, care, de obicei, trata pe filozofi fără să țină prea mult socoteală de filiațiunea concepțiilor lor în raport cu alți cugetători și în legătură cu influențele pe care le-au suferit fiecare dintre ei. Ca să dau un exemplu, Maiorescu trata la curs pe Hegel și pe urmă pe Schelling. Ținînd seamă însă de faptul că Schelling, deși mai tînar ca Hegel, a fost mult mai precoce în filozofie decit acesta, și că astfel Hegel a suferit influența ideilor lui Schelling, pe care le-a dus mai departe, continuîndu-le, eu făceam la curs înfi pe Schelling și pe urmă pe Hegel, așa cum, de altfel, este ordinea în mai toate tratatele de filozofie. Maiorescu trata pe filozofi în genere, fără să aibă în atenție prea mult filiațiunea dintre ei și să recunoască astfel că istoria filozofiei nu este constituită dintr-o serie de concepții izolate. Dimpotrivă, istoria filozofiei trebuie înțeleasă ca fiind asemănătoare cu un curs de apă unic — care pornește din îndepărtările antichității și înaintează necontenit.

— Ce înțineri credeți că ați conturat asupra elevilor dv.?

I. P.: În ce mă privește, desigur, aș putea să vorbesc despre înțineririle altor filozofi asupra mea. Despre înținerirea mea asupra elevilor mei, însă, nu este natural să vorbesc eu însumi... Am avut durerea să constat că doi dintre cei mai distinși elevi ai mei — Petre Andrei și Mihail Ralea — au dispărut înaintea mea. Petre Andrei este acela care, cel dintîi, a scris în *Viața românească* un articol în care a arătat că inovațiile aduse la diverse capitole ale logicii de către logicianul francez E. Goblot s-au produs cîtiva ani mai tîrziu decit inovațiile similare pe care le formulasem eu în tratatul de logică intitulat *Teoria noțiunilor și în scrierea Probleme de logică*. Acest lucru îl semnalează recent și Anton Dumitriu în voluminoasa sa lucrare de *Istoria logicii*. Iar acum, pentru a încheia, obișnîndu-mă să vorbesc despre înținerirea pe care am exercitat-o prin cursurile mele filozofice la Iași, pot totuși să spun că imi aduc aminte de interesul pe care-l trezeau lecțiunile mele nu numai asupra studenților, dar chiar și asupra publicului ieșean care asista la ele în număr deosebit de mare. Această amintire vie a interesului de care eram înconjurat mă face să vin anual la Iași, ca într-un fel de pelerinaj, pentru a retrăi ceva din epoca mea de profesor la Universitatea acestui oraș.

C. V.

Cronica ideilor științifice:

HOMO ALGORITMICUS

Cu cit un obiect este mai complex, cu atit este mai dificilă descrierea sa. Înțelegem atunci de ce a fost atit de greu să se prindă esența umanului: omul rămîne ființa cu cea mai complexă formă de organizare a materiei pe planeta Pămînt și, foarte probabil, în întreg sistemul nostru solar. Doar societatea umană este mai complexă decit omul.

Pentru cibernetică, un sistem este descris prin relația dată de perechea „semnale de intrare” — „semnale de ieșire”, această relație putînd fi variabilă în funcție de parametrul „stare a sistemului”.

În cazul sistemului om, relația intrare/ieșire înseamnă răspunsul omului la diferiți stimuli, înseamnă în fond comportarea sa.

Ne vine în minte geniala definiție a lui Marx: „...obiectul ca existență pentru om, ca existență obiectivă a omului este în același timp existența determinată a omului pentru alt om, raportul lui omeneș față de alt om, comportarea socială a omului față de om. (Conspectul cărții „Sfînta Familie” de Marx și Engels, de V. I. Lenin, „Caiete filozofice”, E.S.P.L.P., București, 1956, p. 15—16).

Dar comportare înseamnă aplicarea anumitor algoritmi, și tocmai aci rezidă specificitatea omului: în timp ce ființele de pe planeta noastră posedă în general algoritmi la care majoritatea sînt transmiși ereditar, la om, din contră, utilizăm aproape în exclusivitate algoritmi creați de om: omul atit ca specie, cit și ca individ este propriul creator al algoritmilor comportamentului său.

O clasificare chiar sumară a algoritmilor de care dispunem arată că ei sînt de mai multe categorii.

Adaptabilitatea omului înseamnă o mare posibilitate de creare de algoritmi, iar această creare nu este totdeauna aleatoare, corespunzător diverselor activități desfășurate de om: algoritmi ai producției, algoritmi ai comunicațiilor interumane, algoritmi ai educației etc. Dintr-o perspectivă cibernetică, omul se diferențiază net de toate celelalte animale și prin această mare rezervă de algoritmi de care el dispune.

Comportamentul uman este atit de nuanțat tocmai datorită capacității omului de a dispune de stocuri uriașe de algoritmi, stocuri care la specia noastră — și numai la ea — sînt în continuă creștere. În timp ce comportarea celorlalte specii vegetale și animale este determinată aproape exclusiv genetic, și deci practic comportarea speciei nu variază în timp, din contră la om se observă o continuă schimbare atit socială cit și individuală, tocmai prin modificarea algoritmilor disponibili.

Să considerăm o categorie specială de algoritmi și a-nume cei legați de instruire. Distingem aci algoritmi de achiziționare a informației, algoritmi de stocare a informației, algoritmi de regăsire a informației stocate.

În cadrul procesului instructiv-educativ, omul își spo-rește mereu stocul de algoritmi de care dispune și pe care îi adaugă la algoritmi transmiși ereditar. Educația are un caracter net algoritmic — în sensul că prin procesul instructiv-educativ nu transmiem numai date, ci și foarte mulți algoritmi: ai scrisurii și cititului, ai comportării sociale etc. Astăzi, un rol major îl au algoritmi prin care avem acces la stocurile de informație existentă, cum ar fi programarea calculatoarelor, manevrarea magnetofonului etc.

Apare aci cu claritate caracterul social al formării omului, atit în perspectivă istorică, filogenetică, cit și ontologică. Fiecare dintre noi sîntem oameni pentru că am fost crescuți într-o societate umană care ne-a pus la dispoziție stocul uriaș de date și algoritmi de care dispune colectivitatea careia îi aparține. Această transmitere trebuie să se facă într-o epocă bine determinată a copilăriei — în caz contrar tînăra ființă umană, deși își păstrează caracterele morfologice, fiziologice proprii speciei umane, nu are de loc un comportament uman. Vezi cazul copiilor ferali, adică al acelor copii ce au fost pierduți de mîci în junglă, trăind printre fiare: regăsiți și readuși printre oameni, în general ei se adaptează extrem de greu, și doar în rare cazuri își pot însuși o rudimentară vorbire umană, cu toate vicisitudinile ce rezultă de aci: comportare cvasiantimică, activitate intelectuală extrem de redusă etc. Să considerăm acum specia umană Prin munca desfășurată în comun s-a dezvoltat cel de al doilea sistem de comunicare — limbajul — și implicit, gîndirea abstractă, adică tocmai capacitatea omului de a rezolva probleme, de a aplica și de a crea algoritmi.

Am ajuns astfel la un aspect remarcabil al activității umane. Omul creează algoritmi spre a-și îmbunătăți activitatea, starea. În unele perioade, această activitate este inconștientă, spontană. În alte cazuri, din contra, este dirijată. Evident, în cel de al doilea caz rezultatele sînt cu mult mai importante.

Să considerăm cazul economiei concrete. Dintotdeauna inginerii au căutat să-și optimizeze activitățile. Dar această tendință s-a tradus doar printr-un progres lent, atita timp cit nu s-a formulat explicit problema ca atare, atita timp cit forțele și relațiile de producție nu au atins un anumit stadiu. Numai cînd ele au atins un anume grad de dezvoltare s-a putut pune problema organizării științifice a muncii și a producției.

Instrumentul matematic necesar rezolvării acestor probleme s-a creat apoi rapid, și întregul capitol al cercetării operațiilor (așa-numite „cercetări operaționale”) s-a dezvoltat timp de cîteva decenii. Programarea matematică s-a putut aplica în economie pe o scară atit de largă deoarece a existat și instrumentul efectiv care permitea rezolvarea problemelor într-un timp acceptabil pentru producție. E vorba, desigur, de calculatoarele electronice. Pentru că un algoritm optimizează producția pentru ziua de mîine, pe baza datelor de azi, dar aplicarea sa efectivă durează o săptămîna — nu este deloc interesant pentru producție. Să reținem deci un aspect oarecum nou: omul ca ființă informațională algoritmică. Progresul uman a fost posibil pentru că acei strămoși îndepărtați au fost capabili de a descoperi algoritmi cu ajutorul cărora au început să producă unelte. Poate că la început descoperirea s-a făcut înțimplător. Descoperirea s-ar fi pierdut dacă nu ar fi început tot ei să comunice prin metode proprii experiența personală, algoritmi descoperiți. Procesul a continuat într-un ritm susținut, iar noi astăzi beneficiem de condițiile în care omul și-a creat o societate ce permite, prin însăși natura relațiilor de producție, o dezvoltare maximă a ființei umane. Omul a devenit ceea ce este pentru că mereu, în cursul istoriei sale, confruntat cu cele mai variate probleme, le-a rezolvat cu algoritmi adecvați, creați ad-hoc chiar de către om.

Să reținem și formula propusă ce surprinde un aspect esențial: *homo algoritmicus*.

EDMOND NICOLAU

Școala populară de artă Iași

EXPOZIȚIA ABSOLVENȚILOR

-pictură-grafică-sculptură

28-VI-12-VII-1970
sala „Dalles” București

cronica publicitate

Sărbătorirea unui deceniu și jumătate de multilaterală activitate la slujba artei amatoare a prilejuit organizarea unei expoziții de pictură-grafică-sculptură la Sala „Dalles” din cadrul Universității populare București care înălțează creațiile cele mai reprezentative ale plasticienilor amatori ieșeni care au urmat cursurile Școlii populare de artă.

Expoziția, alcătuită inițial din 120 de lucrări, a fost prezentată în martie-aprilie la Iași, Boșoani și Suceava nu numai cu scopul popularității valorilor culturale ale artei amatoare din Iași, dar și pentru un stil schimb de experiență cu școlile similare din orașele respective.

Ca ocazia vernisajului expoziției de la București a fost organizat cu participarea unor specialiști în domeniul criticii de artă și un simpozion cu tema „Artă amatorială — mijloc sau scop?”, care a abordat problematica teoretică de orientare metodologică și de dezvoltare a artei amatoare cultivate de amatori.

În condițiile avîntului general al dezvoltării creațiilor artistice de masă se dovedește elocvent că școlile populare de artă au un rol deosebit și eficient în ridicarea nivelului calitativ al artei amatoriilor.

Viziunea născută acum de 15.000 vizitatori, expoziția Școlii populare de artă din Iași se caracterizează prin varietate tematică și stilistică. Această diversitate uneori subliniată prin naivitatea viziunilor și sinceritatea expresiei plasticizate altele impresionantă prin tendința de transpunere idealică a realității reprezintă exprimarea colectivă a individualității expozițiilor.

Ceea ce este specific și relevant în același timp pentru lucrările expuse este amprenta unei temeinice pregătiri bazate pe îndrumarea cea mai adecvată în funcție de structura, talentul și capacitatea de reprezentare plastică a fiecăruia. Fără a se impune maniera de lucru și stilul artistic al profesorilor s-a îmbinat în permanență cultivarea imaginației libere, îmbinarea dintre conținut și tehnica artistică după criteriile didactice de specialitate. Mai presus de orice însă este evidentă exprimarea sensibilității artistului ama-

tor, totdeauna sincer și pasionaț răspînditor al frumuseții. Ie că este muncitor, student sau inginer.

Fără a constitui o conștientare cu arta profesionalistilor se observă în creațiile expoziționale amatoriilor că sensibilitatea și tonalitățile cromatice armonizate cu diferitele procedee picturale se asociază cu tendința de a evolua în compoziții inspirate din viața orasului și a naturii înconjurătoare dar și prin interpretarea modernă a portretisticii sau reprezentărilor iolcorice.

În expoziție se remarcă lucrările unor absolvenți ca Maria Florin și Bejenaru Mihai, deținători ai unor importante premii republicane.

Inginerul Mihai Bejenaru se recomandă ca un sensibil creator de atmosferă și un stăpînit al tehnicii în peisaj, naturile statice sau florile atit de originale prin cromatica lor cu tonalități calde, catifelate. Recent, Mihai Bejenaru a avut o expoziție personală la București și a participat cu succes la confruntarea artiștilor amatori feroviarilor de la Lyon — Franța.

Remarcabile prin tematică și viziune artistică sînt lucrările absolvenților Asaltei Vladimir, Chirilă Vasile, Adamescu Violeta, Doina Borgovan, Ceapă Dumitru. În mod excepțional în expoziție figurează creațiile unor elevi ca Toma Carmen, Cristina Scutaru, Cristina Danelluc și Gheorghe Siminiuc la care tentația nonfigurativă este completată de o viziune originală, îndrăznică și încrezătoare în parte caracterizată prin abordarea liberă a ideilor, strădine de schemele compoziționale dinainte stabilite.

Dintre plasticienii amatori care prezintă lucrările de sculptură se remarcă în limitele aceluiași criteriului Vasile Octavia, Clement Sorinescu, Teodor Cogălniceanu, Ion Plămădă și alții.

Expoziția Școlii populare de artă din Iași reprezintă prin lucrările elevilor și absolvenților potențialul creator al plasticienilor amatori ieșeni.

Ei contribuie la cunoașterea valorilor culturale ale Iașului — oraș cu o strălucită tradiție și o ferventă activitate creatoare contemporană în domeniul artelor.

prof. STELIAN JUNCU

