

# CRONICA

SĂPTĂMÎNAL POLITIC-SOCIAL-CULTURAL • ANUL V • Nr. 50 (253) • SIMBĂTĂ 12 XII 1970 • 12 PAGINI 1 LEU

## SOCIALISM ȘI DEMOCRAȚIE

Efervescența creatoare, în întreaga viață politică, economică și socială a țării noastre, ridică cu o necesitate deosebită discutarea unor probleme privind democrația socialistă, procesul de aprofundare și lărgire a acesteia în etapa construirii societății socialiste multilateral dezvoltate. Sensul evoluției societății noastre este determinat de trăsăturile democrației socialiste efective, proces ce se înfăptuiește și se aprofundează sub conducerea și din inițiativa partidului.

În concepția Partidului Comunist Român, democrația și socialismul se află într-o relație de intercondiționare, evoluția ascendentă a socialismului desfășurându-se numai în condițiile asigurării și lărgirii drepturilor și libertăților democratice. Concepută de partid ca un proces în continuă dezvoltare și perfecționare sub toate aspectele, democrația socialistă se realizează prin adecvarea idealului democratic și umanist la realitățile sociale. În virtutea acestui fapt, democrația are în socialism un caracter dinamic, este supusă unui proces de perfecționare continuă, în funcție de etapele construcției socialiste, de gradul de dezvoltare și maturizarea a socialismului. Acest proces se desfășoară în stilul de muncă al partidului, în modul în care partidul își dezvoltă legăturile cu masele populare, în antrenarea acestora la concretizarea măsurilor care privesc viitorul țării, în progresul diferitelor sectoare ale vieții economice și spirituale. O trăsătură esențială a democrației socialiste o constituie conducerea de către partid a statului. În procesul construcției societății socialiste multilateral dezvoltate și al perfecționării democrației, se afirmă tot mai puternic rolul partidului de conducător al societății, caracterul său de principală forță a democrației socialiste. Democrația statală, obștească și de partid se împletesc și se condiționează armonios în orinduirea noastră pe fondul general al democrației socialiste.

Una dintre problemele vitale ale democrației socialiste, care în contextul transformărilor înnoitoare pe care le trăim capătă noi adâncimi și dimensiuni, este aceea a responsabilității sociale, individuale și colective. „Sensul major al democrației socialiste — arată tovarășul Nicolae Ceaușescu — se exprimă în spiritul de responsabilitate socială de care trebuie să fie animat fiecare cetățean, în îndeplinirea lui de a acționa în virtutea imperativelor supreme ale societății, ale națiunii”. (Vezi Nicolae Ceaușescu, Cuvîntare la plenara C.C. al P.C.R., oct. 1968). Societatea socialistă pune în termenii noii probleme responsabilității sociale, ca element component definitoriu al sistemului social, al întregului edificiu al democrației socialiste. Responsabilitatea nu mai apare ca o

CELMARE ȘTEFAN

(continuare în pag. a 10-a)

### drum lung

Drum lung am străbătut și-acuma, lată  
Privesc în urmă fără de regrete  
La un poem, la ce-a fost altă dată,  
La toate cite soarta mi le dete.

Un ochi se uită înlăuntru, altul  
Deschis e pentru lumea din afară  
Cum științele în inserări înalt  
Și în adînc de mări o piatră rară.

Ce multe lucruri aș avea de spus  
Dar vorbele-s atîta de puține  
Alături sunt de vremea ce s-a dus  
Și aștept dornic vremea care vine.

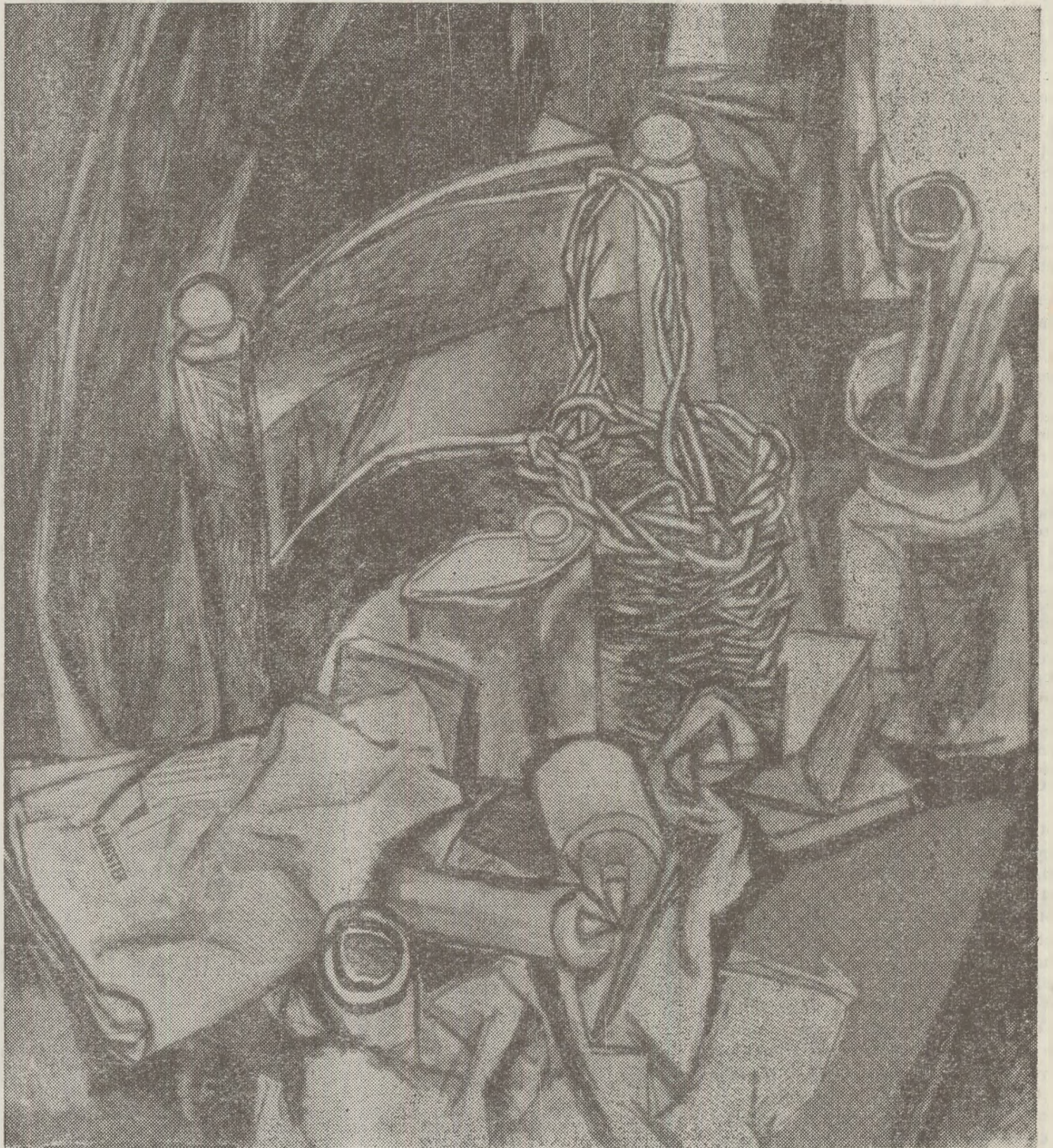
Ca un popas mi-i sufletu-ncărcat  
De mari răspunderi și de noi poeme  
Copacul alb de flori e plin, curat  
Spre vara vieții-ncepe să mă cheme.

Din primăvară n-am păstrat decît  
O adiere ce copaci nu-nclină  
Din gînd s-alunge viscolul urît,  
Cu briza mării-n amintiri să vină.

O, ceas de pace, ceuget împăcat  
Și liniște în inima prag mare  
Ce va mai fi din așteptare ne e dat  
Și tot spre ele mîntea o să zboare.

Pe toate cite sunt le înțeleg.  
Tot ce-i frumos aș vrea să se păstreze  
Și voi rămîne lingă voi întreg  
Cu visul și-armonia lumii treze.

FLORIN MIHAI PETRESCU



RENATO GUTTUSO:

„Natură statică”

### scrisori italiene

## GUTTUSO: REALISM ȘI MODERNITATE

Reînnoirea la izvoarele clasice ale artei a fost dirijată în cultura italiană a secolului al XX-lea de activitatea a doi mari, deși foarte deosebiți, pictori originari din Sicilia: Giorgio de Chirico și Renato Guttuso. Lumea solară și dramatică a Mediteranei, articulată maiestuos și romantic de antice ruine, în care totul — pămîntul, apa, linia îndepărtată a orizontului, oamenii, vegetația — are conture precise și de neconfundat, în care trecutul e ridicat de la rangul de componentă culturală la cel de rațiune a existenței cotidiene (a se vedea, de pildă, Verga), lumea aceasta circumscrișă și ocrotită de marșul egoist al civilizației burgheze, a transmis celor doi artiști acel fond de tradiții (străvechi pînă la a părea că scapă determinării timpului), pe care și-au construit modalitățile stilistice atât de diverse, dar în egală măsură validate de confruntarea cu

pictura veacului ca majore. Nu întâmplător, viziunea plastică și poetică picturală a celor doi meridionali s-au constituit ca mijloace de opoziție împotriva extremismelor contemporanilor. Pictura metafizică a lui De Chirico (născut la Volos, din părinți pa'ermitani) este înainte de toate o replică împotriva divizionismului obstinat, a e-femerului, a cultului vitezei și mișcării mecanice pe care le-a glorificat și le-a impus futurismul marinettian. În schimb Guttuso (născut la Begheria di Palermo în 1912) și-a elaborat atât de personală viziune pictorială a lumii (pe care critică a numit-o cînd verism, cînd neoclasicism, cînd realism socialist) împotriva tendințelor figurative formaliste (formalismul novecentesco), exaltate de un regim ca cel fascist și devenite cu trecerea timpului tot mai gratuite și mai fătarnice. Opțiunea lui Guttuso a fost înainte de toate una morală,

fiindcă — pe linia contribuției aduse de insulari în cultura modernă italiană — în dificila epocă interbelică, dar și în anii recentii, artistul s-a simțit în permanență dator să-și transforme pictura într-un instrument care să servească procesul însuși al cunoașterii umane și, deci, să îndemne la acțiune. Un asemenea ideal, propriu realismului plastic european începînd cu Daumier și Courbet, urmarea să înnoiască pictura contemporană ca artă în însăși sfera conținutului ei și, paralel, să ofere vestimente de prospețime limbajului care, fără a se opune curentelor de avangardă, se vrea continuator al celui cu care au comunicat artiștii marii tradiții italiene. „Aș vrea să reușesc — spunea în 1957 Guttuso, răspunzînd la o întrebare pusă de Tristan Sauvage — să fiu martorul timpului meu (ceea ce înseamnă să exprim pasiunile mele) fără a fi obligat să

falsific semnificațiile. Aș vrea să vorbesc clar și să par evident fără a fi evident, ba mai mult, spunînd lucruri în întregime noi. Aș vrea să știu să folosesc cît mai mult posibil descoperirile artei de avangardă, fără a copia metodele nîmănului și fără a continua, cu alte experiențe ale mele parțiale, un curs al «avangardei» (...). Aș vrea să fiu pasionat și simplu, îndrăzneț și neexagerat. Aș vrea să ajung la totala libertate în artă, libertate care, ca în viață, constă în adevăr”.  
Expoziția retrospectivă Renato Guttuso, deschisă la San Gimignano, lângă Siena, în intervalul octombrie-noiembrie 1970, în contextul manifestărilor pentru a decerna Premio Raffaele de Grada per il paesaggio, își propune în primul rînd să prezinte etapele de-a lungul cărora artistul și-a elaborat propria creație cucerind  
MIRCEA ȚOCA  
(continuare în pag. 4—5)



# ACEASTĂ FORMIDABILĂ FRUNTE BOLTITĂ

Pentru opera lui, scriitorului îi este mai necesar talentul decât caracterul. Numai talentul transformă omul într-un demiurg, face posibilă construcția, comunicarea către semenii săi a ceea ce numim literatură. Dacă acesta este un adevăr incontestabil, nu-l mai puțin adevărat că absența caracterului, în sensul celei mai umane etici, poate transforma într-o ruină cel mai viguros talent. Exemplele sînt la îndemina oricui. Istoria literaturii, mai îndepărtată sau mai apropiată, înregistrează și asemenea tragice momente.

Sigur, în ultimă instanță, judecata se adresează operei. Omul dispare, luncind în legendă sau în uitare. Scormonitorii de amănunte picante din viața scriitorilor comit un act de cumplită brutalitate. Voi refuza oricînd să știu că marele scriitor X, cu cartea cărui am dormit sub căpălii alteia nopți de adolescență, a fost în viața de toate zilele un arghilofii, sau o lichea. Solitarele lor apariții, cu toate curiozitățile ce le însoțesc și-l fac pe unii să-l declare în fel și chip, ba și nebuni, sînt totdeauna dominate de sentimentul dreptății și adevărului. „La un om de talent — spunea Eminescu — fondul e luminos...” pentru că tocmai talentul care-l transformă dintr-o filință oarecare într-un demiurg face imposibilă absența caracterului. Cei slabi ca talent sînt de obicei slabi și în ceea ce privește caracterul. Ei mimează și într-o parte și într-alta. Își ocolesc propriul lor adevăr la care pot ajunge în anumite momente și de care le este teamă. Ceilalți, dimpotrivă, pleacă meru de la adevărul lor și se întorc meru la el. Se feresc să împrumute vocea și cuvîntul altuia, oricare ar fi el. Ei nu scriu cărți, ci o singură carte. O scriu și o rescriu meru chiar dacă ea se întinde pe mai multe volume și uneori o strică. De aceea mi se pare absurd întrebarea: dumneata de ce nu scrii și despre alt-ceva? ... Pentru că nu pot, pentru că nu vreau, pentru că ieșit în afara zidurilor mele sînt o filință neputincioasă! — s-ar putea răspunde.

Cred că absența caracterului face imposibilă prezența durerii. Durerea însoțește talentul, chiar dacă omul pe care-l vedem trecînd prin fața noastră este vesel și gata să glumească și noi spunem: pe scriitorul X niciodată nu l-am văzut trist. Intrarea lui în Castel nu-l însoțită nici de fanfară, nici de măscărici. Pașii singuratici, șovăitori scot sunete de flaut. El aduc de fapt semenilor lor frumoasa, reala desfiatăre. În rest, ceilalți pot oferi bomboane în staniol multicolor.

Mă întorc din nou la cuvintele marelui poet: „La omul de talent fondul este luminos...”. El nu va încerca să forjeze ușile. În Castel nu intră nici cu certificate de talent, nici cu legitimație de funcție ci cu propriul tău adevăr, cu propriile tale cărți pe care timpul le va arunca sau le va păstra pentru oameni. Dacă licheaua își umplă buzele sărutînd mîinle în dreapta și în stînga, scriitorul de talent și de caracter se va îndrepta meru spre fruntea boltită a copilului, spre formidabila frunte neatînsă de minciună și urî. Pentru că acolo găsesc, pentru că acolo aud, ca într-o scoică, vulețul mării...

CORNELIU ȘTEFANACHE



Desen de CONST. CIOSU



ANTONIN CIOLAN

Într-un cartier leșean, mai mult grădina decât oraș, pe o stradă mai curînd uitată, numită a Căărășilor, se afla o căsuță cu prispă de lut direct la trotuar, cu ferestre mioape și acoperiș tras pe ochi. Era bătrîni și intrată în pămînt asemenea suruteilor ei, totuși altfel decât celelalte. Și aceasta din cauză că la anumite ceasuri de taină se transforma într-o miraculoasă „boție à musique”, emițînd mărgăritare născute pe fildeș de pian. Trilurile nocturne tremurau peste livezile Tătărașului pînă ce le încrămășa în lacrimă romantice roua dimineții. În casa-bucică, datorită pulsului de melodie al acestei inimii cu placă de bronz, întinerea pe măsură ce mezinul neomului Ciolan urca treptele consacrării. Așa se face că Antonin și Eliza Ciolan, profesori la Conservatorul leșean și artiști cu prestigiu crescînd nu s-au îndurat multă vreme să părăsească modesta casă devenită, între timp, a maestrului Ciolan. Se pare că, asemeni lui Brîncuși, care tot prin acei ani își montase aparatul de radio într-un bloc de piatră sustinînd că are rezonanță cu totul specială, autentică, soții Ciolan nu puteau renașta la modul aparte cum sunau Beethoven sau Chopin în scunda cameră de lut dintre copaci. De altfel, tot ce a realizat în împlința-viață Antonin Ciolan a fost închinat muzicii și a purtat peetea modestiei. El a fost decenii la rîndul pivotului și fermentului activității muzicale leșene, ca dirijor de orchestre și coruri, ca profesor și ca director de conservator și filarmonică Stabiliți apoi la Cluj a transferat pe melegurile transilvănene aceeași ardore neobosită și dragoste pentru artă, fiind distins cu toate onorurile bine meritate de prestigioasa-i personalitate.

Pentru noi, Antonin Ciolan a rămas același prietenos maestru, diriz în o-pini și pline căldă la suflet, cu vorbă răspicată și rîs larg, om dintr-o bucată, flexibil, totuși meru drept ca și bașcheta lui. Venind de la Cluj, trudit de atîte lung drum, Antonin Ciolan a urcat dealul cetății noastre eterne pentru binemeritata odihnă între flori și pietre albe. A știut să mai treacă o ultimă dată pe lângă acea căsuță a tineretii, știînd că ea ține mînt sonatele și nocturnele de altă dată, dar le păstrează numai pentru ea.

Să le respectăm ambilor liniștea cea mult dorită.

AUREL LEON

## „CE SE CUVINE”

Pe marginea comemorării sadoveniene, Geo Bogza semnează în „Contemporanul” un articol cu titlul de mai sus, din care reproducem:

„Nu pot lăsa să treacă această toamnă în care, după o lungă și nelăscădă lăcere, numele lui a fost rostit lărdși, cum se cuvine, lărdși să mă întorc și să apui, tuturor celor care vor să mă asculte, cît de puțin î se potrivește locul în care noi l-am dus să-și doarmă somnul de vecl...”

Îndrăznesc să spun că noi am greșit cînd l-am dus pe Sadoveanu, nu căsăc om al vastelor, necuprînderi, în

# MOMENT

aglomerarea de cavouri de la Bellu. Pentru a-mi face în întregime gîndul înțeles, trebuie să mă întorc încă o dată, mai de departe și mai de demult, și să spun că prima greșală a fost a celor care l-au dus acolo pe Eminescu. Orice neam, care are cultul valorilor, nu își înmormîntează genurile într-un simplu cîmîtir de cîmp.

Eminescu n-a vrut mormînt bogat, dar la Putna n-ar fi mormînt bogat, ci mormînt de slavă — și un asemenea mormînt îi datorăm. Iar dacă locul lui nu e la Bellu, care mai poate fi temelul somnului lui Sadoveanu, acești om al munților, al apelor și al pădurilor, în scrișnețu de tramvai al Bucureștilor? De aceea, mă ridic și întrevăd o vreme cînd locu lui de vecl va fi în înutul Neamului, acolo unde sînt mai evidente toate cîte lac Trumuseja, Iarmeciu și mărjeja Moldovei!”

Ne permitem a sublinia titlul adine al acestei propuneri, pe care o semnează unul din cele mai ponderate cedele ale literaturii noastre. Gîndindu-ne mai departe, credem că — George Cogbu cezat în saul lui năsdudean, Rebreanu la Prilop, Iorga la Botoșani, Labiș la Mălini, Eusebiu Camilar, la Udești... precum se află Octavian Goga la Cluj sau Alexandru la Mircești, ar consiliu tot altele pietre de hotar răspîndite pe cuprînsul hărții spirituale-ții românești.

## UNIVERSITAS II

Între publicațiile studentești, alături de Echinox, revista Universitas se impune astăzi cititorilor-studenți, și nu numai acestora. Reține atenția, în primul rînd, preocuparea acesteia (vezi nr. 11) pentru o cuprindere mai largă a diferitelor domenii, care să acopere cît mai mult posibil multitudinea problemelor, începînd de la aspecte strict cotidiene ale vieții studentești și pînă la vizarea unor aspecte esențiale de cultură. Prezența în paginile revistei a unor eseuri pe tema de filozofie, a cronicilor literare, a recenziilor de carte științifică și literară, a unor probleme pe tema de educație, a articolelor privind aspecte din gîndirea unor filozofi, sociologi, esteticieni, critici literari etc., desigur, dovedește un efort susținut pe linia realizării unui echilibru între diversitate și unitate. Astfel, materiale ca Structuri și motive lirice, (Ion Argeș), Descoperirea picturii (Doina Urlicu), Engels și Lenin despre suveranitatea gîndirii (Ion Roșca), G. W. F. Hegel (Lucian Stanciu), Tasso-tradiție și modernitate (Mihail Stănescu), Studentul-obiect de cercetare (Pantelimon Gogu), Sens și decodificare (Ilia Bădescu), Știința în societatea contemporană (Ion Mihăilescu) etc. oferă, nu de puține ori, reale surprize ale observației critice exacte și polemice. Scrie în obiect, cu suficiente elemente de reținut, critica literară la Contradația lui Malraux. Este drept, nu fiecare material, primit în toate punctele sale, se ridică la nivelul exigențelor impuse de probitatea și finețea faptului critic. Totodată, apar și titluri ca Adevăr și poezie (datorat Veronicăi Antonescu) care, deși conținutul articolului se recomandă, nu este de cît o inversare a termenilor unui celebru titlu goethean. Pare oarecum încă nereprezentativ (ca spațiu) sectorul de literatură. În general, puțîn poezie originală, iar proză și mai puțină. Dar nu aceste aspecte, inevitabile de altfel, sînt importante în referințele asupra Universitasului, ci faptul că revista, prin efortul întreprins, reușește să contureze un climat, o atmosferă a mișcării gîndire.

## „CIUDATA OCUPAȚIE”

Propunînd o nouă lpostază a personajului feminin din opera lui Camil Petrescu (v. „Femeia și filozofia sau cazul lui Camil Petrescu”, Luceafărul, nr. 47, a.c.) distinsul critic Alexandru Paleologu susține categoric că feminilitatea și filozofia sînt noțiuni incompatibile. Înscriindu-se astfel în rîndul celor ce delimitează încă „valorile specifice ale prozel sau liricii feminine”, în rîndul celor pentru care

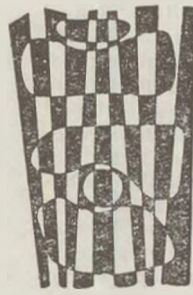
homo și mulier au rămas realități antinomice, „spețe” cu totul diferite. Argumentul invocat nu este străin de un anume solism: „... filozofia propriuzisă, așa cum trebuie să o asume o bărbat (s.n.) are un caracter de generalitate și dezinteresare absolută. Femeia nu are de ce să se ocupe de generalități, încorporînd ea însăși o esență de ordin general și nu trebuie să fie dezinteresată deoarece interesează ei în transcende individualitatea, fiind al opoziții”.

Și pentru că Nora celui de-al optulec deceniu al secolului XX să nu se considere frustrată cu ceva din festinul cunoașterii, A. P. concede: „E înțeles și trumos ca femeia să se intereseze eventual (s.n.) de filozofie (în lipsa unei preocupări mai interesante, n.n.) de n-ar fi de cît din curiozitate (s.n.) pentru această ciudată ocupație bărbătească”. „Ciudată” în ochii omului al femellor sau „ciudată” în general?

În orice caz, ciudată, penibilă chiar, este menținerea acestei optici discriminatoii.

## ARGEȘ

O publicație din ce în ce mai atractivă se dovedește a fi revista Argeș, în ale cărui pagini cititorul găsește o concretizare a ceea ce se cheamă a face gazetărie. Această constatare o putem proba cu ultimul număr al revistei, cel de pe noiembrie. Se remarcă dintru început o largă anchetă la care participă Nicolae Balotă, George Ivascu, Edgar Papu, Augustin Z. N. Pop,



Alexandru George, N. Velea, N. Nițescu, Gezaș Baltag și alții și care fixează coordonatele unei posibile discuții despre „Spiritul muntean în cultura română”. Dincolo de finalitatea unei asemenea dezbateri, construită parțial în chip de răspuns la cartea lui Brăileanu, se cuvine semnalat efortul îndreptat spre stabilirea notelor fundamentale a ceea ce rectorul Argeșului numesc „spirit muntean”: „activism pozitiv, simț al realităților, gust pentru pitoresc și culoare, dragostea pentru cuvînt, viziunea cîmpiei imense, viziunea colectivă a orașului etc.”. Bi-nevenită este și Cronica lui Narcis, rubrică în cadrul căreia Mircea Ciobanu, Maria Luiza Cristescu, Demostene Botez, Leonid Dimov, Constantin Abăluță și Neagu Rădulescu își comentează propriile cărți recent apărute, ca și noua formulă a poeziei redacției („a. b. c.”) semnată de Matei Călinescu. Și dacă adăugăm articolul lui Cezar Ivănescu despre poezia lui Nichita Stănescu („Ceea ce nu e lărd de margini este”), Acl trăiește vremuri... de Laurențiu Ullici, comentariile lui Mircea Martin la proza lui Delavrancea și Preliminariile la Meșterul Manole semnate de Sergiu Nicolaescu, obținem o imagine cvasicompletă a paginilor de critică literară.

Cît despre creația originală, poemele lui Ilie Constantin și Dan Laurențiu ca și Prolog la o viață imaginată de Radu Boureanu rotunjesc ideea de număr unitar.

## OBIECTIVITATE... „POP”

Impotriva unui concurs despre care „nu se prea știe nimic”, se ridică plin de o sîndă indignare Octavian Ursulescu, în „Contemporanul” nr. 49/1970, contestînd dreptul unui juriu (despre

care... se știe — totuși) — că e „consiliu din persoane ce au mai mult sau mai puțin legătură cu muzica ușoară de selecționa „cele mai bune melodii românești”. Trebuie aștia, ne înformează semnatarul articolului, este de competența marelui public, neîterților și suprim judecării. Aceasta deși, tot după opinia sa, „care nu-l împiedică să se contrazică de la un rînd la altul, muzica ușoară și-ar avea cerușu său de înțilăți („show business men”). Că membrii juriului nu se numără printre aceștia o dovedește incontestabil lipsa de pe lista laureatilor a compozitorilor așezali de Ursulescu: Mandy, Cristoiu sau Urzulescu.

Agadur, vina capităia a juriului de neînțilăți, care vorbește fără mandat în numele marelui public (de... înțilăți) este de a nu fi fost de aceeași părere cu Octavian Ursulescu. Fapt de neperme. Pentru că, în timp ce „toți au dreptul să asculte și să-și spună părerea, dar aceasta la nivel personal”, numai Ursulescu îi are la nivel oficial, cu valoare de veto. Oricum, autorul e de părere că „ar fi fost nenumărate modalități la care s-ar fi fi putuț reurge pentru a înlocui acest concurs fantomă”. De pildă, un concurs la care votul să aparțină unui juriu „cărui să-l putem acorda lărd leamă încrederea noastră”. Agadur, unuia care să îl ștut cu cine trebuie să voteze. Deoarece — și aici indignarea autorului devine carantalescă, — la urma urmelor, și în ultimă instanță „calitatea adevărată sub-medlocă a pieselor românești de muzică ușoară ar putea fi măcar compensată de (...) o largă difuzare publică (!?)”

Ce are aștia cu logica și cu concursul, judece oricine.

Plînă una alta însă, au căpătăt o largă difuzare publică opinia lui Octavian Ursulescu, opinii subtile care, recunoaștem, ar merita să fie puse pe muzică ușoară și interpretate în maniera „pop”, unica manieră în stare să salveze onoarea muzicii ușoare și să asigure un concurs și un festival „adevărat”.

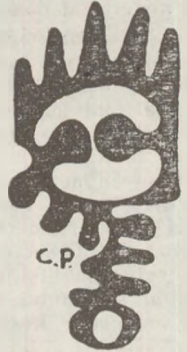
Înclt, vorba dumnealui, „ardem de ne-răbdare să aslistăm” la prima audicte (cu juriu) a operei în cauză!

## PREMIERĂ BÎRLĂDEANĂ

În sala complet renovată și modernizată, Teatrul „Victor Ion Popa” din Birlad și-a deschis, în sîrșit, la sediu, cea de-a 26-a stagione. Aceasta după o activitate susținută de numeroase plășări în județ și de un turneu prin Moldoava.

În seara de 26 noiembrie a.c. cortina s-a ridicat pe binecunoscuta plieșă a lui Jean Cocteau „Părinți teribili”, regia aparținînd lui Cristian Nacu, iar scenografia lui A. Ollan.

Distribuția formată din Marina Banu, Elena Petrican, Vely Mihăelache, Virgil Leahu și Zaharia Volbea s-a dovedit capabilă să pună în valoare subtilitățile



textului și să cîștige adevătața sălîi. Regia a imprimat spectacolului un ritm susținut, alert, fără însă a pierde valorile de replică, specifice lui Cocteau și nici a respici lirismul anumitor scene.

Această lîrzie deschidere de stagione a constituit pentru publicul birlădean, nerăbdător să rela drumul teatrului, o adevărată sărbătoare.

N. IRIMESCU

## SPORT

N-o să credeți, dar în tableta de săptămîna aceasta nu voi scrie nimic despre Cursaru. La urma urmei, are și acest amărît fost arbitru dreptul să răsufle o duminică în liniște. Ei și ce dacă a furat la drumul mare? Ei și ce dată, din vina lui, clasaamentul de toamnă va avea un alt lider? Ei și ce dacă istoria fotbalului va fi încă o dată mințită? Se dărimă universul, arde Caracalul, crapă pereții Federației? Nu se dărimă, nu arde, nu crapă. Deci, să fim iertători și blinzi (o săptămîină), fiindcă la judecata de apoi o să conțene nu numai totalul păcatelor, ci și golaverajul. Oricît de — vorba lui Topescu — mic și-al naibii (de necinstit) o fi fost ploieșteanul nostru, are și el dreptul la o duminică liniștită. „Cronica” i-o acordă, promișînd ca (în cazul în care Cursaru va reîncepe să colinde terenurile deghețat în arbitru) să acorde spațiu din belșug comentării fiecărui meci condus (era să scriu învîrtit) de către cel mai suspect arbitru din România. Pînă atunci, ne mingiiem cu gîndul că densitatea de arbitri onești pe cap de spectator plătitor este încă acceptabilă; un exemplu linișțitor ni l-a oferit scoțianul de la Amsterdam. Și acolo,

## NIMIC DESPRE CURSARU

în orașul lui Spinoza și al Olimpiadei din 1928, s-o fi proclamat „luna cadourilor” — cu care prilej cultivatorii de lălele și-au oferit un dar de goluri. Două, ca să nu fie vorbe. Olandezii zburători știu a fi și păminteni și aereni în același timp: afurisiți și plini de vitalitate, ne-au alergat pe tot terenul, au acuns mingea și ne-au dat o lecție de fotbal în regim de viteză și... ambiție; blajini și romantici, ne-au iertat de 3-4 goluri, ștînd în lună, în bară sau în Răducanu. Se zice că tricourii noștri au jucat prea mult în 1970. Așa o fi. Dar să nu uităm că oricare echipă de club din America de sud susține într-un an cam tot atîtea jocuri cît naționalea noastră în doi. Mă tem că meciul din Olanda (pe fondul căruia s-a vorbit entuziast despre sezonul fotbalistic 1970 l...) a pus în evidență faptul că fotbalistii noștri au învățat, prin cele străinătățuri, și ce nu trebuie. Adică, s-au cam molipsit de la brazilieni de infumurare, de la englezi de blazare, de la italieni de vorbăraie. Nu am pretenția ca naționale să învingă oricînd și oriunde, dar nici nu accept să asist la jocuri în care înaintarea nu există, apărarea e de mucava

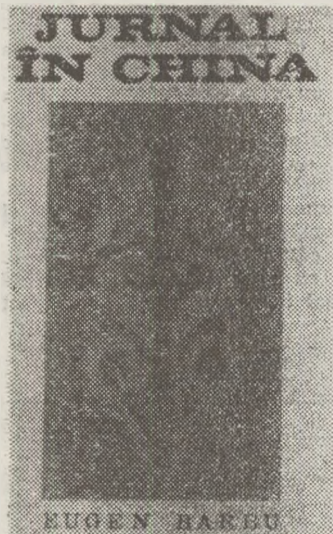
și mijlocații de plastilină. În ultima vreme am aprobat încăpătînarea lui Angelo, știînd că taciturnul selecționar a învățat să mizeze pe valoare — singura cale capabilă să garanteze o traversare confortabilă prin furtunosul golf al fotbalului modern. Într-un singur caz însă, Angelo a abdicat (din motive pe care nu le cunosc) de la criteriul valorii și talentului, creînd, în terenul echipei naționale, cea de a 4-a Avenue: bulevardul Mocanu. Mă mir cum nu s-a observat faptul că, la Amsterdam, toate situațiile periculoase au pornit de pe partea lui Mocanu, jucător pe care extrema adversă l-a ridiculizat pur și simplu. Între titularizarea (facilă) lui Mocanu și recuperarea (dificilă) lui Deleanu, de preferat ar fi soluția ultimă. Deleanu e dolidora de talent, Mocanu e un lemn care a învățat să transpire. Și mai sint citeva semne de întrebare: Hălmăgeanu (neinspirat și — totdeauna — greoi), Dobrin (cu care nu-i bine să te întovărășești la drum lung...) Cît despre agitatul an fotbalistic 1970, mi-aș permite să observ, înainte de orice, că — deh! — ne-am înecat la mal. Păcat!

M. R. I.



Eugen Barbu

JURNAL IN CHINA



S-ar mai putea spune oare ceva nou despre acea lume, socotită — până nu demult — de neînțeles pentru un european? E greu de crezut cu atât mai mult cu cât cartea lui Eugen Barbu apare după celebrele însemnări ale spătarului Mălescu și după, mai recente note de călătorie datorate lui George Călinescu. Cu concursul acestora din urmă, China a încetat de a mai fi, pentru noi românii, un spațiu în care pătrunderea îți este cenzurată de colosală depărtare. Și totuși, Jurnal în China oferă o imagine inedită, fie și numai dacă ne gândim la ambiția autorului de a spune în 250 de pagini totul sau aproape totul. Greșește cel care-și închipuie că e vorba de un simplu jurnal, cel puțin în înțelesul tradițional și în care el se reduce la notarea impresiilor cotidiene, a stărilor pe care locurile străbătute și le trezește. Jurnal înseamnă pentru autorul Groapel, pe lângă semnificația obișnuită și o alta, concretizată într-o impresionantă documentare. El pleacă la drum nu înainte de a fi parcurs o bibliografie strict necesară, de unde și construcția biplană și care amintește, într-un fel, de metoda lui Proust. Proiect primar e peregrinarea propriu-zisă în spațiu, pentru ca fiecare element nou recuperat să declanșeze o avalanșă de informație istorică, flux al memoriei sau al fișelor. Concepția ca o minutasă de organizată dezordine, Jurnalul concentrează o adevărată mo-

nografie. Să fiu bine înțeles. Nu e vorba de o plicticoasă compilatie a textelor fundamentale despre lumea chineză. Amănuntele pe care Eugen Barbu le aruncă în pagini cu o dezinvoltură demnă de toată invidiă se citesc cu aceeași febrilitate ca și adevăratele însemnări de jurnal. Ochiul său este la fel de proaspăt și pentru text (original sau comentariu) ca și pentru realitatea strivitoare.

În genere, o carte de călătorii permite, până la un punct, o dublă lectură: pe de o parte, pentru materialul inedit pe care-l furnizează și atunci ea nu diferă decât ca proporții de un articol de enciclopedie; pe de alta, ca pură literatură, cu nimic mai prejos de oricare specie a prozei. Citită în felul acesta, cartea lui Eugen Barbu devine un eseu, o scriitoare sinteză de lirism și erudiție, o proaspătă și, poate, de aceea, fascinantă încercare de descifrare a sufletului asiatic. Căci, aceasta cred a fi adevăratul scop al Jurnalului, în care — ca într-un clasic portret epic — amănunte mai mult sau mai puțin semnificative se adună unele peste altele, convergând spre același punct unic. Peste tot, în fața cutremurătoarelor statui ale lui Budha, ca și în marginea nesfârșitelor lanuri de orez, la umbra Marelui Zid ori pe modernele artere ce amintesc Occidentul, în fața vestigiilor unor civilizații de mult apuse, dar și într-o obișnuită locuință chineză din zilele noastre, se străvede o neostenită aplecare spre înțelegerea spiritului care a modelat acest univers de miracol. Experiența chineză se transformă într-o sugestivă lecție a îndepărtatelor tărâmuri bănuite a fi „leagănul omenesc”. Altminteri, ultimul pasaj al cărții ar fi neavenit: „Măne, un avion brutal mă va smulge din acest sol, din acest cer, din aceste legende și ce mă voi face fără ele? Voi fi mai sărac, mai puțin prietenos, mai bătrîn și mai înstrăinat de lume, de toată lumea, pentru că fără China, fără acest leagăn omenesc, lumea nu poate fi, și asta mai ales aici o înțelegi...” E greu de închipuit un mai pătrunzător omagiu.

Aurel Dragoș Munteanu

SCARABEUL SACRU



Cu un titlu care ar putea să însemne orice, după cum foarte bine poate să nu însemne nimic, noul roman al lui Aurel Dragoș Munteanu, Scarabeul sacru, propune cititorului spre validare analiza temporară a existenței celorva persoane, în aparență independente una de cealaltă, dar care, în realitate, se întrepătrund prin hazard. E vorba de Georges Fotiade, un scriitor, „un tip remarcabil” care „trădește în concubinaj cu o fată și are necazuri”.

„Necazurile” nu sînt generate decât de plictisul lui Georges care în patul amantel ca și în alte diverse ocazii găsește de cuvînt să mediteze mai mult decât trebuie la cele mai ndustrușnice lucruri. De aceea nici nu e de mirare că, atît el cît și femeia în cauză, sînt bănuși de nebunie și urmăriți de ambulanța spitalului în vederea internării. E vorba, apoi, de avocatul Leon Bulgăreanu, care în urma unei serioase crize întuiește că e bolnav, ajunge în sfîrșit acasă și, după lungi halucinații și medicații cvasiconștiente, strășește cu bine în patul personal. E vorba, iarăși, de șoferul ambulanței pomentei mai sus, tip scris după aparențele inițiale și care, parcă contaminat de boala celor din jur, începe să filozofeze, ce-l drept în stil propriu, pentru ca în cele din urmă să contracteze și el o criză de memorie. E vorba, în sfîrșit, de Gabriel Serbac, genialul puști de numai patru ani care se ia la întrecere cu adulții într-ale meditației depășindu-l chiar, atunci cînd își judecă cu umitoare luciditate și detașare propria condiție infantilă. Autorul ipostaziază, prin urmare, momentele fundamentale ale existenței omenești (copil, a-

dult, bătrîn) în niște personaje pasibile a fi bănuite de ipohondrie. De fapt, în Scarabeul sacru nimeni nu face altceva decît să aibă obsesii, să se gîndească, să despice firul în patru din lipsă de ocupație. Singura ființă activă (mai exact, la care inerția nu e totală) se dovedește a fi Magda, care-l părăsește în cele din urmă pe ultraplicticosul ei amant. Iar acesta, după ce participă la înmormintarea avocatului, punctîndu-și drumul cu nelipsitului monolog interior, își dă seama că în realitate nu s-a întîmplat nimic, iar dacă totuși s-a întîmplat ceva asta a fost, a trecut, și în ultimă instanță nici nu are vreo importanță. Cîntă dreptate se ascunde în această idee se înțelege de la sine. Nu putem însă încheia fără a transcrie o ilustră ambiție a domnului Bulgăreanu, în stare să dea dureri de cap și celor mai dibaci logicieni, și care prin pana autorului ne-a parvenit și nouă la pagina 131: „Încercă încă o dată, ca și cum ar fi vrut să lasă din sine concret, să lasă din propria lui piele, dar mai mult, din propria lui privire, să lasă din lumina lui pentru a fi în lumina lui cea mai lumină, acolo unde este, unde nu se mai vede pe sine, dar este”.

ALEXANDRU DOBRESCU

Ion Băieșu  
UMOR



Ceea ce caracterizează proza umoristică a lui Ion Băieșu este inteligența. Autorul e un dramaturg veritabil, textele sale fiind destinate în aceeași măsură lecturii și reprezentării pe scenă sau pe ecran. Observator fin al mediului social, Ion Băieșu ni se relevă

Ileana Mălăncioiu

CĂTRE IERONIM



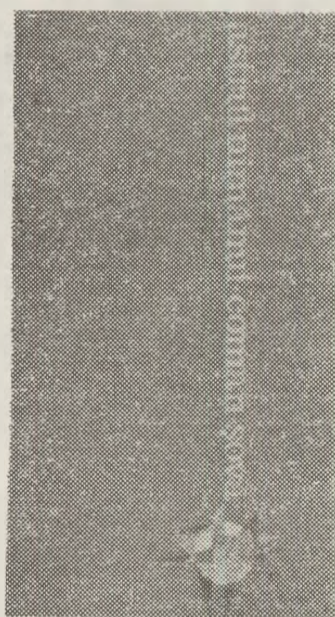
Nimic nu deconectează în poezia de o emotivitate oarecum primară a Ilenei Mălăncioiu. Revenită la imaginile decorative ale liricii feminine, fără restorțuri prea subtile, autoarea redescoperă efectul miraculos al caleidoscopului oare destramă și reface perpetuu fragmentele de realitate, ivind pe acest amestec de pămînt și cer o patină de fabulos. Obiecte obosite de a mai fi poetice (carul cu boi, păsările câmpului, riul, păpușile) sînt iluminate de o sensibilitate ce surprinde cu o puritate adolescentină a privi-

rii sacral difuz în zoomorf și vegetal, lectorul lăsîndu-se inexplicabil copleșit de înfîtrarea dulce a unei muzici banale. Căci poezia Ilenei Mălăncioiu rezultă din viața simțită și nu cugetată, din mumentele senzațiilor, vizînd reînțregirea prin inserții rituale a unei sfere de existență. Transcrierea cu infinită tandrețe și simplitate a secvențelor concrete, cu vagi aluzii la invizibilul din spatele realului, are deseori efectul unei simple copii în peniță. În ciuda eforturilor evidente ale poetel de a isca pe planul imaginărilor semnificații ontologice, de a viza relația secretă dintre țesătura banală a cotidianului și expresia simbolică, sensurile rezultate dintr-un plan ce se vrea supraetajat filozofic se întepenesesc brusc în strofele ultime. Nici un reflector care să nu aparțină realităților consemnate nu se îndreaptă asupra secvențelor biografice, prelungirile în zonele mai adînci ale semnificațiilor fiind întrerupte. De aceea ihuzionistul, păpușarul ori înghițitorul de săbii, jocul de-a baba oarba refuză transgresivitatea pe planul suprasensibilului, potențarea simbolică: „Și trebuie să prind pe cineva / Așa cum sînt cu

ochii-nțunecați / Că numai astfel regula de joc / Vă-ncredințează să mă deslegați / Dar nu știu încotro să mă îndrept / Și-alerg o vreme și mă-ntorc în loc / Și mă aplec și mă ridic mereu / Pînă cînd simt că amesc de joc / Atunci vă strig din nou și bat din palme / Și stau pe loc să vă ascult rîzînd / Și simt că vă apropiati mai mult / Și știu c-am să vă prind, dar nu știu cînd”. (Ritual). Nici prin subterfugul ipostazierii în Grimhildă sau Ondină, în Isoldă ori Lenore, Ileana Mălăncioiu nu obține altceva decît o diluată culoare de legendă, datorată ecoului livresc solicitat în mintea cititorului. Sin-

Coman Șova

ASTRUL NIMĂNUI



Poet cu intermitențe, Coman Șova afectează programatic o disperare provocată de zădărnici existenței. Insingurarea sa într-o lume de zgomote fiind problema cheie, poetul este impresionant prin energia cu care „demască” minciuna, ipocrizia, intriga, în prolixie și uscate discursuri retorice: „Nu rabdă firea vorbe în doi peri — insinuat și puneri la punct, / Intrigi minciunoase prelinse pe clanțele de uși / Riglitul pîrei, tusea ce se poticnește inventînd” (Lehamite). De vreme ce e înzestrat cu sentimentul unei povodății colective („În jur nu văd de-nțunecate lețe”: „Vai tîmpia mi-întîna falselor vin!”), încercarea de a ne

Ion Segărceanu

FUGA DIN HAZARD



Mimînd cu naivitate (deși, evident, ambițiile sînt mai mari) o conștiință torturată de grave probleme, Ion Segărceanu se dovedește a fi circumscriș categoriei de versificatori sentențioși care meditează cu degetul la tîmplă despre timp, nimic, nimic (termeni scriși, firește, cu majuscule) și, pe vremea, că e la modă, nici necuvîntul nu rămîne ocolit. Efectul este o poezie crispat constatativă, al cărei bombasticism frizează ridicolul: „O, nu vă încredeți în dogme! / E-o minciună și-o absurditate / Că 1 X 0 = 0 / pentru că Unu / nu se înmulțește niciodată cu Nimic / și mai ales pentru că / Unu înseamnă Sinele / Sinele cu conștiința sa de sine / care știe să-și afle oricînd Sinele ne-

gura tentativă poetică demnă de consemnare este liricizarea unor evenimente terne ca în Boul jupuit, Ursul, Apa de pe valea noastră, Nașterea cerbului, unde, datorită unei hiperacuități senzoriale proprii, limitele unei poezii de confesiuni minore sînt net depășite. Nu este mai puțin adevărat însă că autoarea se întoarce prea adesea din albia poeziei veritabile, aglomerînd textele cu pasaje amorfe: „Să am un loc al meu unde să plîng dacă se poate / Cu capul sprijinit în palme și nimeni să nu mă știe”, ori „Ce frumos bărbat erai, Ieronim / Și ce rău mi-a părut că nu pot să te-ajung”, fiind, în acest sens, versuri ilustrative.

convinge de propria-i austeritate într-un mediu sufocant are gustul sălcii al moralizărilor. În torul său întîm îlînd totuși un utopic („Fă din fier să-mi crească bogății / Târna să se lăcă portocale”), Coman Șova face dese apeluri, transformate chiar în icuri verbale — doamne, dumnezeule, zeule etc. — la darurile forțelor sacre. Și pentru că, fatalitate, cererile sînt mai mari decît ofertele, Coman Șova contralace tristeții cu surse evidente în gestea simbolistă, insuficient estompată. Cele mai la îndemînă sînt artificiale coloristice, grurile invadează pagini întregi fără să traducă o stare de spirit anume, ca la Bacovia, deci fără a face parte din atmosfera poeziei. Nuanțate cu meșteșug uneori, versurile devin totuși victimele unei curioase manii calohle căreia autorul îi este fidel excesiv. Repetițiile, ivite din sărăcia ideilor poetice, fac să se presimă un declin poetic încă de la debut, ca în această incantație: „Dă-mi putere pînă la capăt, dă-mi / Dă-mi iubire și copii mai dă-mi, / Cît exist nu mă opri la vîmi — / Dă-mi putere pînă la capăt, dă-mi”. Însă în ciuda inconsistențelor provenite dintr-un exces de moralizare sau din melancolia cu sunet arhicunoscut, nu s-ar putea afirma că, pe alocuri, Coman Șova nu atinge „neglăsuțele vorbe” menite să exprime o subtilă comuniune magică cu pămîntul: „Mă contopesc cu iarna, și fără rugăciune, / Las umerii să crească pe astrul nimănui”.



# LA MOARTEA LUI PETRU COMARNESCU

„Dacă voi mai trăi — căci eu mă consum imens tocmai prin participarea la culturile plurale ale culturii noastre și ale celor universale pe cât mă ajută puterile și mă îmboldește entuziasmul aș dori să termin monografia Brâncuși... „Dacă voi mai trăi”. Sînt rînduri pe care la 31 martie 1967 Petru Comarnescu mi le scria de pe patul unui spital — Să fi apărut atunci primele semne ale bolii care l-a răpus? Dar atunci n-am crezut că tragedia lui presimțire are să se împlinescă așa de repede și că într-o bună zi numele său pe care îl citeam la sfîrșitul articolelor, pe copertile cărților, are să apară cum a apărut duminică dimineață înconjurat de chenarul negru. N-am crezut că toate planurile ce mi le înșirua atunci în patetica scrisoare-confesiune au să rămînă pe vece duse, cum nu credeam că omul ce a fost numai suflet să fie în fața noastră fără suflare, că inima aceasta care a bătut mai ales pentru alții și la tensiunea ei supremă pentru țara și poporul ei are să încremenească.

N-am crezut niciodată, stimate maestre, dascăl și prieten mai în vîrstă că îți vom spune bun rămas pentru totdeauna, că ai să ne părăsești pentru a te întoarce în pămîntul strămoșilor tăi, acolo în valra de cultură românească neaoșă, lângă cei cunoscuți și necunoscuți ce au zidit și au împodobit monumentele vechimii noastre, ale ființei naționale, ale geniului popular în care ai crezut, pe care l-ai omagiat nu numai cu fervoarea și pasiunea care îți era caracteristică dar

și cu strălucită competență a unei adevărate erudiții. Și nu ai să mai fii între noi cei care la început te-am cînt și te am ascultat și din cărțile, articolele, conferințele tale am învățat socotindu-ne discipoli deși pînă la sfîrșitul zilelor noastre tău nu a onorat așa cum ar fi trebuit o catedră universitară. Dar amiteatrul audienței tale a fost mult mai mare. Înșirîm mai iarg decît cel delimitat de o simplă decizie administrativă. El a cuprins întreagă această țară. Cîți te-au ascultat, cîți au alergat să ocupe un loc în sălile în care vorbeai, cîți au așteptat ca pe un eveniment seara în care apărea la televizor, ziua în care glasul și se auzea la Radio, cîți se opreau mai înții asupra articolului tău din pagina de ziar și revistă? Cîți? Mulți, nenumărați de mulți, oameni care au învățat de la tine să lubească arta, oameni în inima cărora al sădit sămînța entuziasmului pentru frumos, oameni care datorită ție au trăit pe culmile cele mai înalte ale vieții alături de ceea ce s-a creat în lume mai desăvîrșit și mai armonios. Și chiar dacă așa cum îmi mărturisai în aceiași scrisoare te-ai risipit, te-ai fărâmițat, deși așteptai răgazul pentru „sinteza de capăt de drum” să nu fii îndurerat. Lasă-ne nouă durerea de a nu te mai ști între noi, lasă-ne nouă durerea de a ști că numele tău nu va mai apare decît pe copertele unor cărți, lasă-ne nouă durerea de a fi pierdut nu numai pe cel ce a îmbogățit cultura românească cu atîtea opere și gânduri fundamentale dar și cu exemplul unei vieți dăruită țării. Și tu fii cu inima împăcată. Viața ta nu a fost o zadarnică risipă, te-ai dăruit

e adevărat dar idelle au fost totdeauna nobile, te-ai risipit e adevărat dar nu în zadar și nu pentru bucurii egoiste de-o clipă ci pentru cauze înalte, ai trăit modest într-o cameră înconjurată de cărți și tablouri, de fișe și tăieturi din ziare, cu o mașină de scris în fața căreia te așezai de la cinci dimineață scriind febril și plin de pasiune. Iar gîndurile tale s-au fructificat în inimile ce simt alături de noi marea durere a pierderii. Acum, cînd pleci dintre noi în pămîntul lui Ștefan cel Mare, acum cînd cuvintele nu mai pot spune decît foarele puțin, cînd emoția ne împiedică să rostim tot ce-am fi vrut să rostim: ce îți mai putem spune, maestre Petru Comarnescu, decît că din inima și din sufletul nostru nu vei pleca niciodată; că personalitatea ta e exemplară pentru desinteresul cu care ai pus mai presus de orice; că idela culturii va rămîne neștersă pentru toți cei ce te-au cunoscut, că opera ta este o operă trainică și că ea va dura cum spunea odată poetul „cît vor fi pe lume inimii și o limbă românească”. Iar noi, noi ce te-am cunoscut nu vom obosi niciodată în a arăta celor ce vor veni după noi ce a însemnat prezența, exemplara ta prezență și multilaterală ta prezență de critic și ziarist, de eseist și reporter, de traducător al unor opere capitale ale omenirii, de orator în cultura noastră, că ne vom face o datorie de onoare nu numai față de memoria ta, ci față de întreaga spiritualitate românească răspîndindu-ți opera, culegînd-o și restituind-o în ediția la care ea are dreptul, pomenindu-ți numele nu numai cu venerație, ci demonstrînd că în acest nume s-au înfrunțat însușirile cele mai de preț ale intelectualului român.

VALERIU RAPEANU

## ERINILE LUI HITCHCOCK

Păsările pare un film de groază. Dar groaza e mai mult modalitate decît scop în sine. Ideea aruncată de regizorul însuși despre o „răzbinare” a păsarilor nu simplifică adîncimea semnificației acestei capodopere. Multimea sensurilor, mai superficiale și mai profunde, susține și diversitatea recepțiilor. De voim să rămînem numai cu imaginea groazelor pure, decretăm inoportunitatea oricărui alte interpretări. Dacă plasmă filmul în linia unor mari povești ale umanității, de la Shakespeare, Goethe și mai aproape, atunci încercăm și alte relații ce concordă cu adevărul existenței, măcar pînă la un punct. Nu punem, deci, întrebarea: între începutul clăditului aventurii dintre cei doi linei și agresiunea neașteptată a păsărilor să nu fie o legătură de simultaneitate? Se pare, în adevăr, că sosirea Melaniei la Bodega Bay declanșează acțiunea arătatelor. Dar astfel, ele nu mai sînt obișnuitele păsări, ce se răzbină pe oameni fiindcă prea le-au împușcat și le-au pus la frigider.

Filmul este „romanul” unei iubiri aliate în punctul ei inefabil, la hotarul dintre nașterea cea mai secretă și oșibilitatea celei mai rapide stingeri. Este chiar momentul suferinței ce izvorăște din necunoașterea de sine. Iubirea devine destin, iar cuplul Hitchcock-Melanie capătă dimensiunea cuplului etern. Descoperirea dragostei, leama de a o pierde sau de a fi trecut pe lângă ea, neliniștea în lăta cueririi ei depline și dau proporțiile unui eveniment universal, cu repercusiuni grave asupra celorlalți, asupra echilibrului lumii întregi. De aceea, lucrurile ce-sj vîd periclitată ordinea din veac sancționează pe eroi. Și păsările, aceste erinile ale lui Hitchcock, se răzbină asupra oamenilor. El trebuie să aștepte că iubirea lese din sfera egoismului fericit, că are conținutul mult mai larg. Chiar de la început, ei uzează de un simbol — papagalii inseparabili — căci ceea ce era latent avea nevoie de o concretizare. Săvîrșirea confirmării legii „inseparabilității” prin ei înșiși, descărcînd păsările de ceea ce nu le aparține, sînt fetele întregului orăș, care suferă, fără să știe, de suferința celor doi, iar nu din cauza lor. Păsările pedepsitoare sînt la fel de multe ca și posibilitățile de realizare a cuplului uman. Nu sosirea Melaniei în oraș e cauza catastrofei, ci însăși „memoriarea” inconștientă de către ei a misterului dragostei. Dacă o mamă înrîcoroasă pentru viața copililor face această legătură de esență magică, nu se demonstrează decît forța instințului de conservare. În virtutea unui instinct mai complicat, d-na Brenner nu se poate împăca cu gîndul de părăsirea lui, prin căsătorie. (Invățătoarea amintește în un moment de complex Oedip). Ea o va accepta pe Melanie numai după încercarea dezastrului cînd, legat de revelația tragicului, are să reveleze succesiunii necesare a cuplurilor. Rememorarea intensă a soțului dispărut prematur și vrăbise de moarte, de solidaritatea ei cu acesta. Deși izolată colțivă cu papagalii inseparabili, acest moment pentru pierderea fiului (în care era prezent soțul), la plecare acceptă să fie luată de către fiica mai mică, prin care vorbea inconștientul spectrii și glasul unei legi eterne.

Prin patoul tragic, filmul urmează tragedia antică. După cum suferința purifică personajele, la fel tragedia acestora îngrozește pe spectatori, fiind la rîndul lor purificată de pasiuni și prejudecăți, spre a se abandona destinului de oameni care trăiesc, iubesc, creează, mor. Păsările aparțin oamenilor în exclusivitate, ele zboară din ei către ei. Bătrîna profesora de zoologie contestă pe drept posibilitatea unui război al păsărilor studiate și clasate de către naturaliști. Acelea din film sînt altele de păsări, înșiși războiul lor apare ca un act necesar de salubritate și conștințelor, ca o confruntare severă, uneori tragică, cu noi înșine.

GHEORGHE DRĂGAN

Furtuna, ultima piesă scrisă, în între-gime, de marele Will, revine, după o absență destul de îndelungată, pe scenele noastre. Inițiativa aparține teatrului din Timișoara, într-un spectacol de certă acuratețe, sub îndrumarea regizorului Ion Taub și cu colaborarea pictorului scenograf Mircea Matahoji, ambii de la Teatrul Național din Cluj.

Concepția regizorală a lui Ion Taub învederează înțelegerea structurii politonice a textului shakespearean. Piesa unește, în această structură, drama romantică („avant la lettre”) cu comedia și feeria; dar Furtuna e, mai înții de toate, un poem dramatic simbolic, în care poezia se contopește cu filozofia; din păcate, în spectacolul timișorean ultimul aspect a suferit, se pare în mod deliberat, o evidentă estompare. Cum se realizează, totuși, structura politonică a reprezentației? Înții, printr-o multiplă colaborare între factorii complecși ai spectacolului. Într-un decor simplu, sever, în platforme, fundal și arlecini în perdele, totul sub un mare și diafan polog brodat cu emblema solară, spațiul de joc refuză ispița cultivării valorilor scenografiei de dragul lor. Scenografia pregătește apoi, prin scena larg deschisă, un adevărat podium, calea cultivării plasticității umane. S-a încercat, în reprezentație, încercare care, după mine, e o reușită, să se accentueze aspectele de artă-sinteză care e teatrul. În această reprezentație care, nelindoios, e autentic modernă, teatrul reapeare ca o sinteză între jocul actorului, coregrafia și muzică. Coregrafia, semnată de Alex. Schneider, de la Opera de Stat din Timișoara devine nu un adaos accidental, ci un element consubstanțial al spectacolului; plastica corupului uman al ansamblului de balet impune o cîltme, nu mică, a atmosferei de feerie. Este interesant de observat că regia artistică a lăsat, în sarcina coregrafiei și a inspirației și moderne muzicii de scenă, creată de Remus Georgescu, nu puține din sarcinile poetice ale reprezentației. Explicația provine, poate, din tendința vădită de a oferi un spectacol contemporan. Cronicarii dramatici care au analizat,

## TEATRUL „MATEI MILLO” TIMIȘOARA

# FURTUNA

de W. Shakespeare

pînă acum, reprezentația, caletul program al Furtunei în egală măsură, amintesc, nu odată, numele lui Jan Kott. Nu știu dacă Taub a condus repetițiile cu textul teatrologului polonez subțioară. Cert este însă că viziunea regizorului asupra „modernității” Furtunei a condus, pe de o parte, la transferul sarcinilor poetice de la text la coregrafia și muzica de scenă, iar pe de altă parte, la un spor al valorilor plastice (plastica corupului uman) care, din păcate, a diminueat și a lăsat în al doilea plan valențele filozofice ale textului.

Distribuția, numeroasă, un ansamblu bine sudat artistic, a oferit exemplul unei colaborări armonioase cu regia artistică, realizînd intențiile acesteia. În înțiu grup, acela al adușilor pe insulă prin puterea magică a lui Prospero, plasticitatea expresiei scenice este rezolvată de actorii Radu Avram, Ion Coctaru, Florin Tănase, Camil Georgescu. Al doilea grup are de împlinit o sarcină comică și o face cu brio prin mijlocirea lui Alexandru Ternovici (bufonul) și Traian Buzoianu (chelarul bățiv). Îndrăgostiții, Ferdinand (Florin Bețiv), Miranda (Lucia Doroftei) evită dulceața printr-un surplus, la Ferdinand poate prea acuzat, de luciditate.

Dar principalele sarcini ale spectacolului revin grupului original de pe insulă: Caliban, Ariel, Prospero. Regia l-a construit simetric, cu opoziții vizibile, dar și latente. Caliban, în interpretarea lui Gh. Pătru, își accentuează caracterul său de ființă primară, interpretarea, mulțindu-se intențiilor regiei, învederează, înții, atenta compoziție a rolului, re-

ușit, mai ales, în aspectele pe care le solicită plastica vizuală. Mai complicată e ipostaza duhului binelui, Ariel. Intuiția regiei artistice a ghicit aici, nu o ipostază mai avansată a lui Puck, din Visul unei nopți de vară ci și un halo de mister, un dram de necuprins. Meritul deosebit al actriței Mihaela Buta, interpreta rolului, e tocmai acela că a știut să lase impresia că e mai mult și, mai cu seamă altceva, decît îi impune prezența în scenă; mai cu seamă cînd jocul actriței a fost discret (nu a fost așa întotdeauna) substanța difuză a personajului s-a lăsat ghicită. Poate că în Prospero, personajul cheie al spectacolului, a voit Taub să accentueze, mai mult, modernitatea viziunii regizorale. L-a despuilat însă de mister. Interpretarea lui Gh. Leahu, artist emerit, e convingătoare, dar urmînd indicațiile regizorale ea elucidează numai unul din aspectele rolului: Prospero apare ca imaginea înțelepciunii, poate puțin dezabuzate (în plămuirea personajului ca și, dealtminteri, în întreaga piesă se simt urmele lecturilor repetate din Montaigne). Dar înțelepciunea finală a personajului e liniștea, seninul care urmează furtunii, iar tensiunea personajului, aspectele magice sale, de care se leapădă, se simt, în interpretare, puțin.

Furtuna, rămîne, astfel, în reprezentația de la Timișoara, un modern spectacol-sinteză, care atestă, convingător, că pluralitatea viziunilor pornind de la un text al lui Shakespeare e, oricînd, posibilă. Nu e cel mai mic și nici cel din urmă merit, al remarcabilei puneri în scenă de la Timișoara.

TRAIAN LIVIU BIRĂESCU

# GUTTUSO: REALISM ȘI MODERNITATE

(urmare din pag 1)

cîteva adevăruri care au devenit esențiale pentru cultura modernă, atît în ceea ce privește elementele fundamentale ale limbajului artistic figurativ, cît și în ceea ce privește conținutul de fapte al operelor. Din păcate, expoziția ilustrează numai cu cîteva schițe marea temă epică a picturii lui Guttuso, dezvoltată după prima sa experiență milaneză în cadrul școlii romane din jurul anului 1940 și concretizată în lucrări ca *Împușcarea la țară* (evocînd asasinarea lui Lorca) și *Fuga de la Etna* din 1937, *Fețele din Palermo* din 1940 (inspirate de picassianele *Domnișoare din Avignon*), pe care le-am văzut cu alt prilej la Galleria Nazionale di Arte Moderna din Roma, precum și în *Răsîgnirea* din 1941 și *Ocuparea pămînturilor*, pictată imediat după război. Pseudoclasicismul oficial și estelizant i se opune o singulară și îndrăzneată reelaborare a mijloacelor. Îmbinînd elemente diverse, datorate atît preluării gustului baroc pentru spectacolul oferit de mișcarea volumelor, suprafețelor și luminii, cît și instrumentalizării sintezei plastice în urma experienței cubiste precum și a cunoașterii expresionismului german — artistul devine stăpînul unei științe excepționale a narațiunii, pe care o susține energia neobișnuită a semnelor, aspra soliditate a violentei redacții cromatice, jocul imprevizibil și efice al surselor de lumină și accentuata sugestie a reliefului conferit formelor amenințătoare în concentrația lor potențialitate. Martor al dramei contemporane, Guttuso nu pieder din vedere obligația, pe care o are în raport cu el însuși, de a rămîne în permanență angajat într-o cercetare formală în măsură să asigure intrarea operelor sale în universul valorilor majore. Purificîndu-și exprimarea de concretețea inexpressivă a unor forme secătuite prin raportarea prea insis-

tență și mecanică la o realitate goală astfel de orice substanță, reușește să determine o depășire a datului conținutistic al voinței sale programatice de către energia vitală a creației fantastice și de către pura valoare poetică. Poziție etică și estetică prin care se aseamănă lui Delacroix, autor al *Libertății pe baricade*, lui Courbet, autor al *Înmormîntării la Orans* și al *Spărgătorilor de platră* sau, în arta contemporană, lui Picasso, autor al *Guernicăi*, lui Orozco, autor al *Baricadei*, lui Siqueiros, autor al *Imaginii noastre actuale*.

Expoziția de la San Gimignano ni-l înfățișează pe Renato Guttuso, pictor al omului, și în alte cîteva ipostaze însemnate. Pe de o parte în cea de portretist cu largi resurse, cum ne-o dovedesc *Fetița cu înghețată* (1948), pictată într-o gamă aprinsă de oculte, de verde și de albastru, detașate sonor pe suprafața prețioasă a fundalului alb, însuflețit de reflexele unor molcome griuri, tablou împăinat în aparență conform celei mai obișnuite scheme, în care însă gestul subliniat al mîinii are valoarea punctului de reper necesar înțelegerii picturii ca spectacol vizual, precum și *Autoportretul* de mici dimensiuni din 1940, considerat de Guttuso însuși drept una dintre operele sale cele mai bune. Pe de altă parte, îl vedem pe pictor preocupat de a reanima antispectaculoase scene de interior familiar, prin descoperirea unor noi semnificații picturale în ordinea cotidiană a elementelor care descriu și alcătuiesc un cadru. Ne impresionează astfel ca spectatori interesul pe care poate să-l trezească încă în noi o lucrare cu un subiect atît de banal ca *Balconul* din 1942: cu indicibil farmec, albul strălucitor și curat al combinezonului femeii, a dormite cu capul pe masă în primul plan, împinge irezistibil în adîncime spațiul, dar și viața însăși a acestui fragment de încălzire, pe o direcție ce se opune ușor, dar

ferm, celei indicate de liniile pavimentului, contaminînd totodată corurile și formele — ca de la o tainică sursă — de prosepme pigmentală și de ținută interioară. Femeile la fereastră, în afara jocului coerent de planuri, alternate în adîncime, denotă un interes pentru poezia primară a materiei neînsuflețite, care o leagă direct de marea capitol al scenelelor de gen și naturilor moarte guttusiene.

Avem de-a face din nou cu o parte a operei, dintre cele mai însemnate în ceea ce privește coeficientul estetic al contribuțiilor. Începînd cu activitatea primilor ani, om al experiențelor directe, Renato Guttuso a simțit nevoia de a purta cunoașterea materiei pînă la limitele sale cele mai îndepărtate, ajungînd să descopere și să supună acele rare și instabile legi ale creației care pot conferi unei simple alăturări de lucruri valențele suficiente pentru a declanșa în privitor forța unificatoare a spiritului. Fiecărui obiect îi este dat astfel să trăiască cu intensitate o existență a sa proprie, obligată să intre în contradicție (structurală, volumetrică, cromatică), cu viața obiectului alăturat, generînd energia lăuntrică necesară pentru a umple spațiul spiritual al tabloului. În plus lucrurile dobîndesc, conduse de tumultuoasa minte și simțire guttusiană, o capacitate a lor de a se mișca pentru a impune propriul mesaj, fapt echivalent cu una dintre cele mai de seamă îmbogățiri aduse de arta modernă limbajului plastic realist menținut în limitele determinărilor sale generice. Rezultă o viziune halucinantă și inedită a formelor care articulează perspectiva existenței noastre de fiecare zi și care, repet, se constituie cu exemplară neîntrerupere ca mărturie ale neliniștii de cunoaștere a autorului, dar, totodată, și ca ipoteze pentru o simbioză a interacțiunii ce se poate stabili între solitudinea și circumscriserea lumii neînsuflețite, simbol al pro-



# ÎN TRE ACTUALITATE ȘI „ACTUALIZARE“

Remarcăm, de la o vreme, că în zona filmului nostru artistic interesul cineastilor pentru actualitate se diminuează progresiv. Desigur, unii își continuă preocupări mai vechi — ca, de pildă, Sergiu Nicolaescu cu „Mihai Viteazul” în suita epopeilor istorice sau Dinu Cocea, realizând în prezent, simultan, trei filme cu haiduci. Dar, în ultimele creații li s-au adăurat ca perspectivă de preocupări și cinești care pînă nu de mult aduceau pe ecran teme de actualitate. Astăzi, Gheorghe Naghi, după trei filme de actualitate — „Zile de vară”, „Vremea zăpezilor” și „Cine va deschide ușa?” — a realizat ca ultim film al său „Trei bărbați pentru o moarte”, a cărui acțiune se plasează în anul celui de al doilea război mondial. Un documentarist, legat prin însăși experiența sa de actualitate și care tocmai cu acest aport venise în filmul artistic, Virgil Calotescu, s-a întors spre un trecut aproximativ și nebulos cu „Războiul domnițelor” după ce „Subteranul”, Camera albă și „Dăbulețul”. Cu „Castelul condamnaților”, Mihai Iacob revine asupra anilor de război pentru a treia oară într-o filmografie personală care numără de persoană subiect în actualitatea imediată (în tripticul cinematografic „De trei ori București”). Iar Geo Saizescu, care pînă acum n-a părăsit cu niciun lung me-

traj prezentul, ne anunță un „Păcală”... Pînă și ultimele două debuturi sînt tot de o inspirație care-și ia cel puțin un sfert de veac actualitate față de evenimentele actuale: Titul Constantinescu și Constantin Neagu cu „Baladă pentru Mărioara” sau Radu Gabrea cu „Prea mic pentru un război atât de mare”. Lista nu se încheie aici. O putem continua cu Manole Marcus care, după filmul de actualitate „Zodia fecioarei” ne oferă explorarea destinației unui utescit din anul ’30 în „Canarul și viscolul” iar Mircea Mureșan, după o comedie („K.O.”) a prezentului, s-a retras din nou în sfera ecranizărilor clasic, cu „Baletașul”...

Putem opina, firește, că în creația unui cineast, chiar o tratare retrospectivă a evenimentelor capătă, prin construcția psihologilor și viziunea ansamblului o marcă de actualitate. Este ceea ce numim curent „actualizare”. Ideile pe care le avem astăzi despre trecutul istoric sau despre condiția umană, în împrejurări de viață cu totul diferite de ale noastre, pot scoate la iveală — cu mijloacele artei — înțelesuri utile prezentului. Din acest punct de vedere, absolut just, nu ne putem lipsi de transpunerea în imagini a momentelor de seamă din istoria poporului și, existența unui plan de pers-

pectivă al epopeii naționale, reprezintă o lerică confirmare a acestei cerințe. Filme cum sînt „Tudor”, „Dăci”, „Columna” și altele au probat capacitatea cineastilor noștri a reconstitui pe ecran, cu emoție și convingere, tablouri eroice ale vieții și luptei poporului nostru pentru libertate în alte timpuri, din unghiul imperativelor educative ale prezentului. Asemenea pelicule sînt un imbolenă pildurilor pentru toate generațiile, pentru noile generații de a fi la înălțimea morală a înaltașilor, în apărarea cuceririlor sociale și a lăinței naționale. Nu același ecou trezește însă un film cum a fost „Războiul domnițelor”, a cărui mețamorfoză de la scenariul inițial pînă la apariția pe ecran, a cărui plasare vagă în epocă și cu o valoare de simbol neexprimată în toată plîndtatea ei, tocmai datorită convenționalismului abstract al caracterelor și situațiilor / niște moldoveni se luptau, cîndva cu niște mercenari... / a arătat clar că numila actualizare poate fi și o sură speculativă de a promova pe ecran altceva, decît actualitatea.

În această privință, o precizare se impune. La dimensiunile producției noastre de filme artistice, un raport de pondere trebuie nu numai stabilit dar și păstrat de către conducerea Centrului Național al Cinematografiei. O producție exagerată de filme care privesc trecutul — chiar cu optica prezentului — nu numai că elimină puțină cercetării artistice a omului și preocupărilor sale prezente, dar duce în mod sigur la o actualizare superficială, de circumstanță. Nu se poate nici cum prezuma că un cineast, care nu izbuțește să aducă pe ecran un caracter al zilelor noastre, va face o mare creație cu erol pe care l-a cunoscut numai din documente și studii de istorie (fie chiar modernă, deci relativ aproape de noi). Cel mult, prin exercițiu repetat, el va reuși să stăpînească tehnica superproducțiilor sau a genului de aventuri care-l va duce, inevitabil, la rutină și nu la capodopere. De altfel, chiar fără a ne referi la filmele de inspirație foarte îndepărtată (din punct de vedere al realității istorice), putem observa o anumită frecvență de situații-șablon, valabile și ieri și azi, scoase parcă dintr-un patrimoniul comun, în care numai inversarea termenilor schemei sau amplasamentul ei,

mai poate constitui o eventuală variație. Senzația de factice, acele „parcă a mai fost undeva” pune stăpînire pe spectatori, li imunizează la ceea ce se confruntă pe ecran, în loc de a-și atinge țelul scontat. Deși poate părea pură anecdotică nu e lipsită totuși de semnificație reflexivă a unui spectator care observa, în fața așezilor la „Castelul condamnaților”, că a mai văzut, nu de mult, un alt film românesc tot cu o cetate asediată! Era vorba, firește, de „Războiul domnițelor”. În acest caz, deși epoca și termenii conflictului erau deosebiți, remarcă simplificatea scenei în evidență o repetiție mult prea apropiată ca să nu ducă la gîndul sărăciei pe care o antrenează abuzul de „trecut actualizat”.

Desigur, acesta nu este singurul argument — și nici măcar principalul — care susține necesitatea orientării urgente a studioului „București” spre temele actualității. Nevoia pe care o resimte publicul de asemenea filme — filme de bună calitate cum au fost „Diminețile unui băiat cuminte”, „Răutăciosul adolescent” — este în consens cu răspunderile artei cinematografice, chemată să deschidă larg spectatorului fereastra către realitățile locului și timpului în care trăiește. Nu putem și nu trebuie să abdicăm, nici măcar vremelnic, de la această chemare eolci, de la pedeștea ricanului fatal de la populele ecranului cu personaje tipate după litografiile cărților de școală, cămora, oricîtă „actualizare” le-am inocula, nu vor putea să se substituie contemporanilor. Este, deci, mai bine să prevenim decît să constatăm tardiv un evazionism tematic în evoluția cinematografului noastre artistice.

EUGEN ATANASIU

P.S.

Anunțarea, foarte recentă, a intrării în producție a unor filme artistice de lung metraj nu rezolvă decît parțial problema. Extensiunea voltă pe care o capătă termenul „actual” prin a l se substitui numita „inspirație contemporană” este, în fond, o tentativă de a nu răspunde realității imediate. Fără a mai invoca definiția precisă a cuvîntului „actual” din „Dicționarul limbii române literare contemporane” vreau doar să amintesc că, la vremea lui, filmul „Desfășurarea” (1952) era, cu adevărat, un film actual: procesul colectivizării era în curs, nu se încheiase încă: Deci actual nu l se seamnă nicidecum de la 23 august 1944, și pînă azi, răs-timp intrat în istorie, pasibil decît de a deveni chiar obiectul unui film istoric.

crochia

## CÎT AM ZÎMBIT!

Lată și ora risului ris. Fusesc ora risului subțire, albastru, galbenul, plăcutul și parfumatul ris al rarelor comprehensiuni, al privilegiatelor corespondențe cu zonele rîvnite ale trăirii, metafizice. Fusesc ora elegantă a înșovăci teoretizării risului, a lămuririi felului cum poate fi provocat risul, adesea, de pildă, destul de ușor, printr-o ciupire mărunță și harnică a nasului, în momentul cînd acesta e gata să plesnească în oțoatesănătosul strănut, sau, mai degrabă, prin ceea ce atîngere rafinată a tălpilor protejate de microporos universal. Toată dimineața am disertat despre a risu, pătrunzîndu-ne de importanța general profană a risului sau chiar a zîmbetului, ba am zice, mai ales a zîmbetului, a-casta fiind, nu știm cum, mai la îndemînă și (e de primă importanță) neproducînd perturbări în fluxul tehnologic.

Vai, cît am mai zîmbit toată dimineața!

Am început a zîmbi odată cu Aurora, cu aerul acela rece în care se zbenguie picătura mlci, de toamnă, pe care, fie vorba între noi, nu le liniștește decît Diana, loțiunea universală, decît a zîmbetului boreal am început, sub un plafon de toți acceptat, în care becurile seil mai consumau încă energie electrică (Nu uitați lumina aprinsă!).

Vai, cît am mai zîmbit!

Am zîmbit unul altuia, ne-am zîmbit chiar și nouă înșine, ca și cum am fi fost în fiecare oțte doi, în rîmas în sfecurile rarefiate ale Spiritului, celălalt oflat în timpul serviciului, unul (după nimerita expresie a celui mai recentă cărti în care, paradoxal, sensul înșimplărilor îl aflăm de abia la urmă), celălalt la datorie (după limpedea vorbă a colegului nostru, dialecticianul). Am hohotit civilizată, mai mult în noi, să se înșelege prin asta că gem și din creierii noastre ne e strălin, că pe toate le înșelegem și le apreciem la justa lor valoare, dar, mai cu seamă, am încercat a face din zîmbet un minunat medicament, care să înlocuiască cu brio, ne-am zis, chiar și zeama de oțte. Am convenit cu toții că lozîncă zisei ar putea, dacă nu oțtem prea mult, să fie: zîmbiți numai zîmbiți. Au fost hohote neauzite, adesea nici de noi, cei care hohotim, au fost ore de desfătare discretă, de plăcere senorială, de plăcere...

Lată însă că o suscit ora risului ris. Recunoaștem, am zîmbit toată ziua, ne bucurăm că am ris. Profanoaștem, dar cum, în ora reflectoarelor aprinse, poftiți, vă rugăm, la Teatrul Național să rîdem risul ris...

În seara aceasta sîntem invitații unui actor, care nu e niciodată cap de afiș. Stă în cîmășor de ioc în mijlocul scenei și mîncă. Mîncă și spune oțte una boacănă. Mîncă într-una. Scoate mere din sîn, cotrobăiește în putînă, în sipete, în cîmări, în dulapuri. Mîncă, făcînd-o pe dușleșul de Oșobanu. E serios grăsunuț oțta, dar noi nu ne mai mirăm cum poate fi așa, cum poate rezista risului țezit de mîiestria lui în noi, pentru că noi rîdem hohotit, în cascade mari, spumoase, adevărate, ne ștergem abundentele lacrimi, ne simțim uniți într-o otobiruitoare bucurie biologică.

Poftiți deci, vă rugăm, în seara aceasta la Teatrul Național.

Să rîdem, oamant buni, pur și simplu să rîdem.

Ne invită actorul Măcovel.

VAL GHEORGHIU



GUTTUSO:

„Portret de femeie”

Un alt capitol însemnat al picturii lui Guttuso este peisajul. Expoziția de la San Gimignano lasă impresia că în cazul artistului italian descoperirea peisajului s-a produs treptat, ca urmare a lărgirii orizontului în cîteva din naturile moarte și scenele de gen menționate mai sus. De fapt, ceea ce precumpănește în lucrările expuse sînt vedute compacte ale îngrămăditelor acoperișe, descrise pe baza unor scheme geometrice, în limitele cărora culoarea devine sintetică și dobîndește extinse efecte decorative (Bagheria, 1933, cele două lucrări intitulate Acoperișe din Roma din 1940 și lucrarea cu același titlu din 1942).

Interesante probleme de ordin stilistic ridică lectura creației grafice. Mai mult decît restul operei, desenele ne înfățișează drama de fond a artei lui Guttuso, identificabilă cu criza mijloacelor de expresie pe care a provocat-o în creația contemporană. Motivul acestor crize derivă, fără nici o îndoială, din caracterul ireversibil, din sensul unic, monopolar, al experiențelor pe care artistul le efectuează. E drept, prin voința polemică și protestatară cu care și-a investit desenele, el se integrează încă unei mai largi orientări culturale militante, cuprinzîndu-i pe Carlo Levi în Italia, pe Kokoschka în Austria, pe Grosz, Dix și Scholz în Germania, pe Orozco, Rivera, Siqueiros și Tamayo în Mexic. Creația sa reprezintă însă în ansamblul ei ultima formulă pe care exacerbarea realismului o mai suportă fără să-și trădeze propria natură.

Indiferent de la ce temă pormesc, ciclurile grafice își reclamă dreptul la dăinuire în primul rînd prin stringenta capacitate de comunicare a tensiunii ce subminează artist. Marșurile plastice care l-au inspirat pe artist. Marșurile ostentive drum înspre imaginea totală, capacitatea aceasta a fost cucerită treptat, prin reluări și reveniri menite eliminării din cadru a tuturor detaliilor neafiate în direcția relației cu simbolurile figurative ale dramei (pentru a pune astfel în izolație evidență fap-

tul epic de celebrat), precum și de denudarea formelor și reducerea lor la o schemă structurală — de o interioritate mai demnă — accentuată de modelajul ce tinde spre generalizări. Au loc totodată și creșteri ale efectelor de pură natură grafică în urma eliminării gamei intermediare de griuri, cînd e vorba de lucrări în alb-negru, și ca urmare a provocatoare alăturării de tonuri primare în lucrările colorate. Cu un asemenea limbaj discursiv plastic devine virulent, se transformă, aș zice, în tipăt. Simbolizînd noua damnare a omenirii, un exemplu strălucit în acest sens este de pildă Răstîgnirea din 1940, prezentă în expoziția din San Gimignano: descrierea fără echivoc a tragismului nuderlor corpuri virile atîrnate pe cruce și proiectate pe fundalul unor ruine în mod inutil eroice, denunță semnificativ ultim al existenței cotidiene (Faptul nu poate fi trecut cu vederea și, în 1942, expunerea în public a redactării finale, în ulei, a Răstîgnirii stîr-nește dura reacție a presei fasciste și clericale, care contestă, printre altele — clo-giu indirect adresat artistului — cutezătoarea demitizare a temei). Datînd din același an, Femele care plîng ne ajută încă o dată să înțelegem cît de aproape de izbucnire e forța pe care o închide în sine simpla definiție liniară a formei. În același timp însă, lucrarea ne pune fără nici un echivoc în fața ceea ce numeam mai sus criza limbajului neo-realist în plastică: ajunsă la limitele superioare pe care le poate îngădui concentrării forței de expresie, linia și-a pierdut treptat flexiunea, ritmul și vibrația intimă care de-a lungul timpului i-au asigurat funcțiunea estetică riscînd să se transforme într-o vocabulă retorică și, prin urmare, antiartistică. Conștient de acest pericol, Guttuso își împropătează din nou creația, cu nemăscată luciditate, la izvoarele atît de tînere încă ale avangardei. În superbul Cap de femele din 1957, tușul negru delimitază formele energice, care fac și mai tristă îngîndurarea pă-

cătoasă a personajului, pe fondul preparat într-un colaj cu tonuri calde de roșu, pentru ca în Strada (1958), Blid (1962) și Obiecte de muncă (1964), efectele precumpănite să se bazeze pe relațiile dintre bucățile de hîrtie decupate și lipite pe fondul lucrării.

Singure, rezultatele de acest fel n-au fost însă în măsură să mulțumească. De aceea, alături de încercarea de a intra în posesia unor noi tehnici, simple sau mixte, desenul în creion sau în peniță a rămas fără întreruperi în domeniul în care Guttuso a continuat să-și pună la încercare sensibilitatea romantică și inteligența de artist al timpului său, cum se vede în lucrări destul de recente ca Trei capete și Știuleți (1964). Același lucru ni l-a înfățișat și superba selecție din opera grafică a artistului, cuprinzînd 35 de titluri din perioada 1941—1969, pe care am avut ocazia să o vizionăm în cursul lunii aprilie în expoziția de la Galleria Don Chisciotte din Roma. Studiul după model — pe care știm că și-a bazat inclusiv marile compoziții epice — rămîne în continuare nu numai modalitatea firească de a cunoaște prin analiză un fragment dat al realității, ci și un procedeu de verificare a propriilor emoții prin raportarea produsului împlinit al creației la cea poetică plastică în stare pură pe care o reprezintă raportul dintre liniile de contur, modularea suprafețelor și articularea volumelor corpului femeii. Lectura unor lucrări ca Fotolin violet (1963), Oțbraz (1966), Nudul roșu (1967), Modelă în atelier (1968), îngăduie deciffrarea unor consecvențe întoarceri la un studiu de disocieră a formei ce-și păstrează nealterată facultatea formativă, acompaniîndu-se însă și de imperceptibile rafinări. Prin etape intermediare (pe planul concentrărilor și nu neapărat în ordine cronologică), cum sînt cele reprezentate de compozițiile complexe de nuduri în poziții de o căutat diversitate ca Amanții (1966), Două nuduri (1967), Trei figuri (1968), Perechi (1969), se ajunge la acele delicate, dar extrem de sigure poe-

me lirice care sînt lucrările construite pe exclusivă modulară a unei adînc simțite linii simple de contur (Nud și Nud culcat, 1966). Dincolo de invențiunile de maestru, se poate recunoaște în aceste lucrări echivalentul poetic al cuceririi realității elementare în afara oricărui medietăți culturale.

Expoziția romană ne oferea totodată posibilitatea de a cunoaște și alte implicații ale recitatorului căutării guttusiene. Pe planul exclusiv al valorilor artistice, e de remarcat sinteza ornamentală a liniei integrată într-un joc al formei al cărei ritm evocă antecedentele matissiene (Figuri pe plajă, 1948), imbogățirea — e drept, destul de facilă — a efectelor de pe suprafața hîrtiei prin acceptarea noilor coloranți și tehnici de colorare (Nud în cadă, 1965, Femele care coboară din mașină și Nud acrilic galben, 1966), precum și substituirea figurilor clasicizante din desenele citate mai sus cu siluete lipsite de grație ori voit disproportionale (cele două lucrări intitulate Salomea din 1941 și Figuri din 1968). În afara unor accente satirice nu întotdeauna deosebit de originale (Două figuri, Pereche pe divan, 1968), ori a unor studii de peisaj (Fichi d'India, 1951) și de natură moartă (Haina pe scaun, 1957), pe planul continuului, grafica recentă a lui Guttuso conștinuă să se situeze sub aceleași semne mărturisite ale preocupării de a traduce în limba universală, pe care o reprezintă semnele plastice figurative, cîteva dintre temele majore ale raporturilor actuale dintre oamant, fie pe linia cunoscută de a ridica pretextul dramatic la valoare de protest social, ca în Mină de sulf și Compoziție mare (1954), fie pe linia de a conferi tragicului atribute simbolice, ca în cazul lucrării intitulate Revolution (1969), reprezentîndu-l pe faimosul revoluționar cuban ca pe un nou decapitat Ioan Botezătorul.

San Gimignano, noiembrie 1970

MIRCEA ȚOCA



IOANID

ROMANESCU



desen de Veronica PORUMBACU

### Despre cele trei simțuri ale pierderii

Prin sunetul atît de jos incît să auzi cobori pină și urechea

rar mina silabisește umbra ta și-n timp ce ochiul bate un tact al instinctului mort pe obraz îți răsare cenușa puținelor cuvinte pe care totuși le-am spus

reflex al realității care am fost, călcîiul meu caută pragul într-ascuns și-l mîngîie

singur vinovat de frumusețea ta — pentru că numai eu te-am văzut — mulțumește cerului prin ochiul meu azi dacă umblu cu gura learcă după sărutul străin e semnul : sălbăticia lui Dumnezeu crește.

Ei se vor duce la petrecere — dar toți ! — e noaptea lor și este deci frumoasă parcă îi văd rugîndu-se de mine : trebuie cineva să rămînă acasă !

ei se vor duce la petrecere se vor petrece dar eu chiar țin cu dinții să rămîn il las pe fiecare să plece și îl dau iluzia deșertă că-mi poate fi stăpin

și uit imediat cine sînt ei și nici măcar un semn cu mina nu le fac și nici măcar nu-i mai privesc din urmă nici umbra mea nu trece dincolo de prag

ii las cu inoială cu spaima grea în spate că pot să spulber totul că pot lăsa pustiu că pot să le schimb ciinii — să-i rupă ca pe crpe — o, nici atunci — stăpinul — ci nu eu să le fiu.

### Excelenței sale mult-nefericitului Auguste Beuret

Mie și maimuței mele albe dați-ne căteava să ne-ncălzim la spate și mai ales un prag de sus al friclii : în loc de rang, paternitate

fără alături infinitul mic nu-s toate chiar atît de mari — nu-i gloria întregă fără să crești alături nebunul care pe mormînt să-ți bată part

stă umbra-n corp în întuneric — desprinde soare umbra să se vadă ! iar dacă tatăl Dumnezeu îmi este voi trece nor fierbinte pe zăpadă.

### Fantoma ursului dormind pe lanț

Timpit de dans, cu părul înleiat și duhnînd de toate scursorile ursul visează la Ursula

cu gesturi de copil în alintare cu toate patru labele îmbrățișează lanțul atît de tandru-nîc de n-ar fi orb ai crede că acum orbirea și-ar dori-o

preabunule Universal Stăpin fericită ideea ta de a lăsa ursul să doarmă cu lanțul său

privește-amorul lui devastator cum de pe labe de pe bot și de pe burtă bucăți de carne îi rămîn pe lanțul înghețat privește animalul iubind în forță cu toată forța ce i s-a luat.

Inotam încăierat de alge într-un vis deasupra altul mai nefericit zbură și lacrimile-i imi tulburau în roșu visul

el era mai sfirșit cunoașteam după cum bate din aripi, o clipă de s-ar fi lăsat pe capul meu — dar se temea să nu mă scufunde

aș fi putut să mă trezesc dar — la rîndu-mi — nu voiam să-l fac să dispară aș fi putut să mă inec — dar el ar fi coborît în visul meu și-ar fi rămas fără nimeni deasupra fără nimeni care să vadă lîmanul

### opinii

## FORMULA ROMANULUI

S-ar părea că romanul redevine în România, după o lungă perioadă de sîcitate, genul național.

Nu ne putem decît bucura, într-o cultură în care tradiția românească, și întreaga tradiție a prozei (în sensul modern al cuvîntului) e încă atît de scurtă. Ne îngrijorăm de aceea destul de puțin de inexactitățile și bizareriile, uneori flagrante, ce stăpînesc conștiința literară, dînd o înfățișare cam ciudată unor genuri dintre cele mai defînite. Un caz de proporții e chiar proza. Se scrie relativ puțină proză adevărată, mai cu seamă față de enormitățile analitice ce o însoțesc. Cum însă ne aflăm într-un moment de „preluare a ștafetei”, cînd, numeric, scriitorii tineri apar sub forma masei, trecerea de la o perspectivă tradițională la una nouă trebuie privită cu multă gravitate, și sînt indispensabile anumite precizări.

În speță, e vorba de roman. Am avut întotdeauna mulți prozatori. Am avut și avem puțin roman. Istoriceste lucrul se explică. Romanul e un gen orășeneșc, condiționat de apariția unor aglomerări umane organizate și diferențiate, în care să se poată constitui o anumită colectivitate de cititori cu reflexe psihice formate și înrudite. Nu natura de romancier îl lipsește, de pildă lui Filimon, ci cadrul în care s-o exprime. În vremea lui, burghezia românească abia se alcătua. Îi lipsea lui Filimon publicul de roman, ca și mijloacele de difuzare modernă, în momentul în care Dickens practica romanul în chipul cel mai firesc, într-o cultură cu tradiție burgheză (de la „burq”) de două secole și mai bine. Pentru că în România burghezia s-a format tîrziu (nepierzîndu-și de fapt niciodată legăturile cu agricultura, și adoptînd rareori o conștiință exclusiv orășenească), era natural ca romanul în toată puterea cuvîntului să apară la noi abia între cele două războaie.

Cantitativ vorbind, față de volumul folclorului, ori al liricii, romanul e la noi aproape inexistent. În orice caz nespecific. Dacă luăm numai romanele de semnificație, rămînen și cu mai puțin. În clipa de față concentrarea orășenească și societatea tehnică favorizează proliferarea romanului și genul se va consolida la noi abia acum. Ceea ce pînă după primul război mondial s-a exprimat la noi în poezie, în legendă populară, în anecdotă, în vodevil, după întărirea statului modern și întemeierea lui pe ideea și realitatea orasului mare nu se mai poate exprima decît prin roman. Lucrul îl confirmă orice sociologie a publicului. Azi, prin multilaterală modernizare (care ajută și modernizarea conștiinței literare), romanul devine genul excelent și maxim, și audiența publică se grupează în jurul lui.

În condițiile acestea, iată că apar teoriile conform cărora formula romanului este infinită.

Critica literară elogiază ba pe autorul de roman zis „tradițional” (acest termen neplăcut uneori folosit cu o nuanță de-a dreptul jignitoare, nu ascunde, în fond, decît niște lucruri firești, ce nu se explică prin tradiție, ci prin natura lucrării : acestea sînt subiectul, epica, eurile, construcția, niște „vechituri”, se înțelege, dar în afara cărora romanul nu poate exista), lăudîndu-i curajul (?) de a nu abandona tiparele verificate, ba, dimpotrivă, pe autorul de roman zis „modern” (aici posibilitățile sînt infinite : fie că e vorba de o proză ambiguă și obscură, concepută în două-trei bucăți fără relație între ele, fie că e vorba de un eseu ori de un sistem filozofic, fie că e vorba de un lung poem în proză în care autorul își povestește coșmarul, ori de un mic voiaj în lumea copilăriei rurale, fără subiect și

tensiune epică), și în specia romanului „modern” pot încăpea, în numele modernității (una din cele mai mari himere ale convenției critice de azi), compozițiile cele mai neașteptate.

Să fim serioși. Formula romanului nu este infinită. Dimpotrivă. Tendința de a face din roman o lucrare capabilă a scăpa oricărei defînții e o distrugere a romanului. Dacă nu mai știm ce numim roman, atunci nici numele nu mai are nici un rost. Cine se intitulază romancier nu se poate sustrage de la obligațiile speciei, decît în cazul în care nu caută nici o legitimare autentică ca romancier și nu dorește decît să dinămiteze conștiința literară printr-o scamatorie intelectuală. Romancier nu se poate numi decît cel ce-și asumă o-nest regulile speciei, rămînîndu-i, firește, deschisă calea de a îmbogăți și lărgi specia dinăuntru.

Însă toate acestea sînt evidențe și discuția e oțioasă. Știm cu toții ce e un roman, și procedeele de verificare sînt dintre cele mai simple. Există de altfel, între ele, unul infailibil. Acela al publicului. Ficțiunea în proză, cu caracter, intrigă, desfășurare, deznoamînt etc., etc. ce poate fixa atenția cititorului de mii de oameni, „popularizînd” un aspect esențial și semnificativ al realității interioare ori exterioare, e un roman. Chestiunea realizării estetice e posterioară, și ea se pune în interiorul limitelor de specie. Există, desigur, romane reușite și nereușite. Însă toate decurg de la cîteva principii necesare, mereu aceleași. Rămîne esteților aprecierea calității, și timpului confirmarea acestei aprecieri. Romanul ca atare îl e proprie lectura publică (cel mai mare romancier al lumii, cel mai adînc și mai fin, au fost întotdeauna niște ași ai vînzării de carte). Ceea ce publicul refuză e ori un roman avortat, ori altceva decît un roman.

Dacă romanul e genul realității și al realismului (însă numai un realism de semnificație, din unghiul autorului — un autor de perfectă sinceritate, conștient și responsabil de geografia și istoria în care se integrează, nu un creator de lumi false ori un politician al literelor), atunci îl este proprie construcția (nu desfășurarea liniară), epica (nu narațiunea pură), îi sînt proprii eurile (nu caricaturile, schemele, „tipurile” preconizate de realismul dogmatic, ori fantosele excesului de intelectualism), îi este proprie atitudinea, conștiința, responsabilitatea, morala, cu un cuvînt fondul sufletesc, organizat într-o comunicare. Toate acestea sînt destule obligații pentru ca romanul să nu poată arăta oricum.

Totul e însă o problemă de onestitate scriitoricească. Autorul care nu se rușinează să scrie pentru epoca sa (pe care s-o reproducă moral și sincer) și pentru oamenii acestei epoci, care nu-și respinge propria autenticitate, care acceptă responsabilitatea colosală a problemelor zilei (lucru pentru care trebuie nu numai înzestrare, ci chiar curaj, forță, încredere în sine și în propria misiune creatoare), care nu fuge în frumos, nu mai are nevoie să-și spună singur romancier ca să fie recunoscut ca atare, și audiența îl confirmă cu prisosință. Compozițiile dificile și bizare, reclamîndu-se de la experimentalismul cu orice preț, ori de la intelectualismul cu orice preț, se pot numi oricum. Autenticitatea lor, ori lipsa ei, e cea care are însemnătate.

Ce ni se va reproșa după expunerea acestor idei atît de „bătrînești” ? Că închidem, tocmai noi, ușa către modernizare, reducînd formula romanului la un catehism ? Dar ca să reduci, ori ca să dezvolți trebuie întîi să ai ce. Romanul

romănesc e admirabil, dar... în bună parte încă lipsește. Avem multe povestiri frumoase, de cîte două sute de pagini ori mai mult. Prin apartenența lor la tradiția rurală, anacronică și specific antromanescă, ele nu se pot numi romane, oricît ar dori autorii lor. Avem multe compoziții intelectuale, uneori de un sufocant snobism. Criteriul lecturii le descalifică dintr-o dată. Ceea ce ne trebuie e un roman adevărat. Modern prin esență, nu prin apariția abracadabrantă, substanțial ca idei și probleme, răspunzînd frămîntărilor actuale, reproducînd evenimentele societății românești din ultimii treizeci de ani — exemple pot fi G. Călinescu, ori Marin Preda), creînd un real centru de atenție pentru publicul larg, public ce nu e nici atît de inferior în informație, nici atît de vulgar în gusturi cum afirmă scriitorii ce s-au străduit zadarnic să-l cîștige. Abia avînd un roman adevărat (ce se exprimă și cantitativ și în timp — vezi cazul romanului franțuzesc, care se poate autodistringe, dacă așa îi place, căci nimeni nu-l mai poate pune la îndoială existența, exprimată în zeci de ani și în mii de volume și pagini), poți să-ți permiți să-l pulverizezi și să-l transformi în contrariul său, în numele cutărei ori cutărei teorii. De altfel, pînă la modernizările extreme, de concepție, mulți romancieri ai noștri trebuie să-și modernizeze pur și simplu... gramatica, ca să nu mai vorbim de concepțiile și cunoștințele despre viață.

Apoi, marea modernizare, ca teme și mai ales ca punct de vedere, o constituie citadinizarea. (Semnificativ și aici cazul lui Marin Preda, care, după ce a dat ultima imagine posibilă a universului fărînesc, a trecut la studierea zonei urbane, înțelegînd să fie consecvent în scris cu condiția sa actuală de orășean, altfel decît confrății ce sînt bucureșteni de douăzeci de ani și mai bine dar scriu tot despre cei zeci de ani de copilărie sătească ce nu prea interesează un public de oraș).

Cît despre marile contraargumente „intelectuale” (Virginia

Woolf, Joyce, Faulkner, Robbe-Grillet etc.), nu putem decît să deplîngem acest snobism cam sărac în puncte cardinale, arătînd totodată că e asociat cu extrema ignoranță. Experimentalismul extrem a existat în roman înainte de război, fără ca, nici atunci, toată lumea să se simtă obligată să-l urmeze (Thomas Mann, de pildă, e în cele mai multe romane, de un „clasicism” băttător la ochi). Azi, în experimentul compoziției neașteptate și absurde nu mai are încredere nimeni. Toată lumea încoarcă modernizarea și experimentul „pe dinăuntru”. E, fără îndoială, mai puțin comod. Și, ca să ne referim la niște lteraturi pe care nimeni nu s-a gîndit vreodată să le acuze de nesinceritate, ori de demodare, atragem atenția că proza engleză de douăzeci de ani încoace e de un perfect... realism (cum a fost în cea mai mare parte și de la 1900 încoace). Proza americană, iarăși, e de la 1900 încoace de un realism extrem, care, după cum se vede, nu scandalizează pe nimeni. Nimeni nu pare să observe că scriitorii americani, de pildă, realiști fiind, nu se află în nici o situație de servilitate față de filozofia și critica de ultimă oră, nu înovează inutil și la suprafață, spun sincer ce au de spus (dar cu o notabilă conștiință profesională : literatura bine scrisă e la ei de rigoare, și temele false nu se admit) etc., etc.

Personal, cred în modernizarea prozei și lărgirea formulei romanului întil prin abordarea adevăratelor teme și instaurarea unei atmosfere de franchețe. Dublarea acestor realizări de un bun „profesionalism” (doreșc scriitorii cu stîlînță de carte), mi se pare iar esențială. Aceste schimbări sînt suficient de mari, și suficient de grele, ca să ne oprim deocamdată la ele. După aceea vom vedea ce e de făcut,

PETRU POPESCU



GUTUSO :

„Nud”



ANIVERSARE - 1955 - 1970

**15**

# FABRICA DE ANTIBIOTICE

Iasi

Fabrica de antibiotice Iasi a intrat in functiune la 10 decembrie 1955 cind s-a obtinut si prima sarja de penicilină.

Amplasată la 7 km. de centrul Iaşului, lângă Valea Lupului, pe un platou înălţat în şesul Bahluiului, fabrica se întinde pe o suprafaţă de 48 ha. În decursul anilor s-a dezvoltat pe diverse etape realizând o largă gamă de produse medicamentoase, pentru uz uman şi veterinar precum şi o serie de bio-stimulatori pentru sectorul zootehnic. Produce astăzi peste o sută de sortimente.

Fabrica de antibiotice Iasi este cunoscută ca prima mare unitate industrială de acest gen din ţară, şi aduce o însemnată contribuţie la realizările de mare importanţă pe ramură.

De mai multe ori fruntaşă, în anul 1969 evidenţiată pe ramură, ea va aduce în viitorul cincinal o contribuţie şi mai însemnată la dezvoltarea economică a ţării.

Fabrica a reuşit să producă antibiotice de calitate superioară, corespunzând condiţiilor de calitate cerute şi de farmacopeele străine. Astfel se explică cerinţele mari la export: Albania, Anglia, Belgia, Ceylon, Iugoslavia, Olanda, R. D. Vietnam, Bulgaria, Mongolia, Liban, Israel, Iordania, U.R.S.S., Pakistan, Elveţia, R.F.G. etc.

În 1959 a intrat în funcţie al doilea pavilion de producţie pentru fabricarea streptomycinăi, aureomicinăi şi vitaminăi B-12. S-a amenajat un pavilion pentru producţia de produse galenice (unguente şi supozitoare); la sfîrşitul anului 1968 au intrat în funcţie alte două pavilioane pentru producţia de biostimulatori şi antibiotice de semisinteză:

1) În secţia biostimulatori se fabrică o serie de concentrate brute pentru sectorul zootehnic ce conţin ca principii active tetraciclină şi vitamina B-12 (tetraxin şi bivitex). Ele sînt utilizate ca atare sau sub formă de amestecuri furjare-vomixuri.

2) Secţia semisinteză, în care se fabrică produse derivate de antibiotice, ca: lactobinat de critomicina, strepenfil, moldamin, efitart şi propamicin etc.

Fabrica are astăzi:

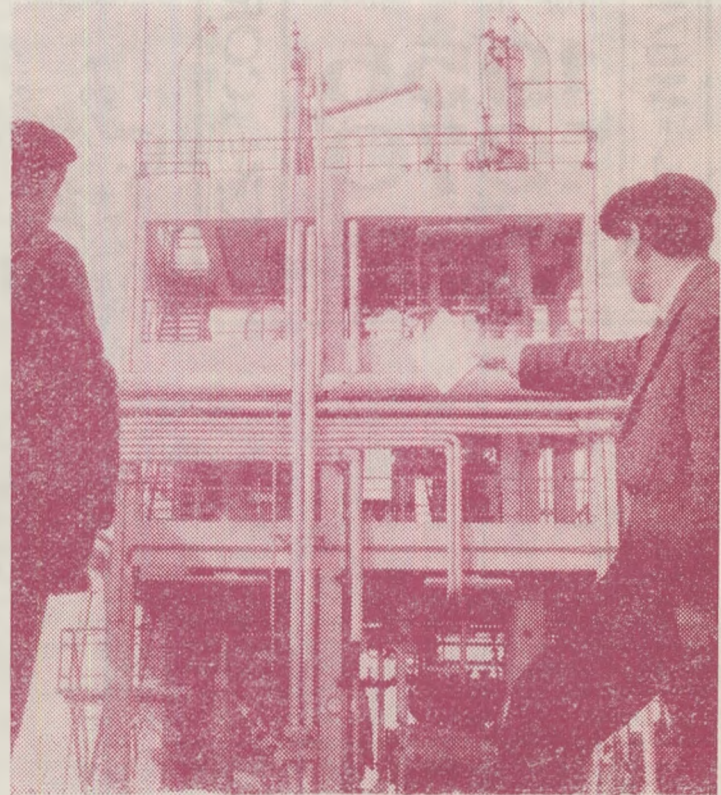
- Cinci pavilioane de producţie;
- Doua pavilioane de cercetări şi control de fabricaţie;
- Vivarium;
- Secţii de documentare ştiinţifică şi tehnică;
- Instalaţii anexe pentru aer-steril-frig;
- O termocentrală;
- O hală a atelierului mecanic;
- O secţie metrologică complexă cu ateliere de mecanică fină.

— Un pavilion administraţie şi social-cultural.  
— O linie de blocuri-depozite.  
— O seră de peste 2000 m.p. şi alte clădiri anexă, formînd un ansamblu arhitectonic unitar înconjurat de spaţii verzi.

Pentru asimilarea de noi produse, fabrica dezvoltă o bogată activitate de cercetare şi documentare ştiinţifică, tehnică şi economică în privinţa tuturor aspectelor noi ale evoluţiei şi dezvoltării mondiale a producţiei şi utilizării antibioticilor.

Activitatea ştiinţifică a specialiştilor din fabrică este ilustrată de numărul mare de lucrări publicate în periodice de specialitate din ţară şi de peste hotare. De asemenea, specialiştii fabricii participă activ la o serie de congrese, simpozioane, sesiuni ştiinţifice, organizate în ţară şi în străinătate.

În cincinalul 1971-1975, Fabrica de antibiotice Iasi se va extinde, prevăzîndu-se noi pavilioane de fabricaţie pentru vamixuri, lizină, reactivi şi extracte vegetale, urmînd ca acestea să fie specializate pe produse începînd cu anul 1974.



## CENTRUL DE LIBRĂRII IASI



În reţeaua CENTRULUI DE LIBRĂRII Iasi funcţionează un număr de 35 unităţi cu profil mixt: carte şi papetărie, din care 23 în municipiul Iaşi, 5 în municipiul Birlad, 3 în oraşul judeţean Vaslui, 2 în oraşul Paşcani şi 2 la Huşi.

Vizitaţi ANTICARIATUL Iaşi (str. Lăpuşeanu nr. 35) care achiziţionează şi dăruiează lucrări din toate domeniile, în condiţii avantajoase.

Zilnic, în cadrul programului, se fac achiziţii de la ofertanţii individuali şi de la întreprinderi şi instituţii.

La cerere, preţul anticariatului se deplasează la domiciliul ofertanţilor care posedă biblioteci mai mari şi vor să şi le valorifice.

Periodic, preţul anticariatului se deplasează şi în oraşele Birlad, Vaslui, Paşcani, Huşi.

În fiecare din oraşele descrise de Centrul de librării funcţionează câte o unitate cu sortiment complet de carte:

- Librăria „Mihai Eminescu” Iaşi (str. Ştefan cel Mare nr. 1)

În dorinţa de a veni în sprijinul diferitelor categorii de cititori, CENTRUL DE LIBRĂRII IASI a specializat

Librăria nr. 9 (strada Lăpuşeanu)

- în difuzarea următoarelor genuri de lucrări:
- carte şcolară de toate gradele
  - manuale şi cursuri universitare
  - literatură ştiinţifică
  - literatură tehnică
  - literatură medicală
  - literatură didactică şi pedagogică pentru cadrele didactice, studenţi, cercetători
  - literatură agricolă şi de medicină veterinară
  - enciclopedii, dicţionare, literatură de informare generală şi popularizare.
  - O librărie care se adresează tuturor celor interesaţi în cartea de specialitate —

CITITORI,

În luna decembrie, LUNA CADOURILOR, vizitaţi librăriile care vă oferă cel mai util cadou: CARTEA!

- Librăria „Alexandru Vlaşu” din Birlad (str. Republicii nr. 203)
- Librăria nr. 1 Vaslui (str. Ştefan cel Mare nr. 53)
- Librăria nr. 1 Paşcani (str. Republicii 26)

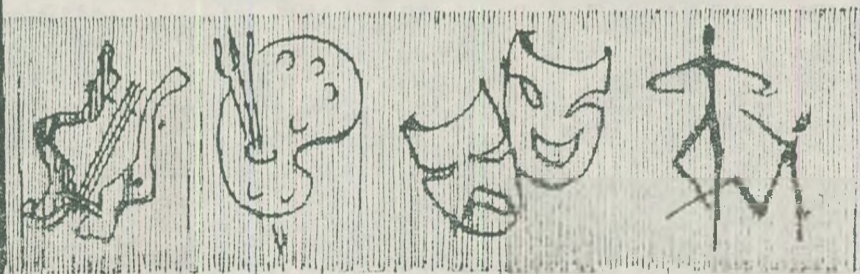
În municipiul Iaşi mai funcţionează, ca librării de profil:

- Librăria Universităţii (la supermagazinul Copou) — carte şcolară, manuale şi cursuri universitare, carte medicală, carte tehnică, literatură pentru copii şi tineret, beletristică —
- Librăria nr. 7 (în incinta Universităţii Al. I. Cuza) profilată pe carte în completarea bibliografiei studenteşti: cursuri universitare, teorie şi critică literară, carte ştiinţifică, lucrări didactice-pedagogice, psihologie, filozofie etc.
- Librăria nr. 18 (incinta Institutului politehnic) avînd în special lucrări tehnice, cursuri universitare.
- Librăria nr. 15 (în incinta Institutului agronomic) cu lucrări agro-silvice şi de medicină veterinară.





# Școala populară de artă Iași



La Iași — oraș cu o strălucită tradiție artistică și culturală — a luat ființă în decembrie 1955 Școala populară de artă, cu clase de muzică, arte plastice, teatru și coregrafie la care s-a adăugat ulterior secția de artă populară.

Activitatea multilaterală a Școlii populare de artă se integrează în procesul complex de pregătire a celor mai valoroși interpreți și instructori, pentru cultivarea și perfecționarea talentelor din mișcarea artistică de masă, având în vedere că amatorismul trebuie să se manifeste la nivelul exigențelor contemporane, reprezentând nu numai pasiunea celor care îl practică ci și o forță artistică pusă în slujba marelui public. Sub imperiul realizării actului artistic de valoare, se întâmplă și educația estetică a celor care frecventează Școala, prin aceea că li se sensibilizează gustul pentru artă și îi transformă în consumatori de artă și cultură cu o pregătire și un orizont spiritual mai dezvoltat.

„Anul sărbătoririi” care a început în ianuarie 1970 și s-a încheiat cu spectacolul festiv de la 12 decembrie a.c., a cuprins ample manifestări artistice cu menirea de a valorifica potențialul artistic din școală în perspectiva permanentizării activității elevilor și absolvenților.

Împ de un deceniu și jumătate, Școala a dat mai bine de o mie de absolvenți la secțiile permanente cît și la cursurile periodice de vară pentru instructorii din mediul sătesc. Dispunînd de un colectiv profesoral valoros, instituția noastră a impus în rîndul amatorilor criteriul sever al autenticității artistice, lupta împotriva improvizației facile și diversificarea pregătirii în funcție de genurile artistice de mare popularitate. O atenție deosebită se acordă pregătirii în domeniul muzicii populare și ușoare, prin formații instrumentale care urmăresc promovarea valorilor autentice.

O mare parte dintre membrii apreciaților formații artistice ale sindicatelor ieșene sau ale așezămintelor culturale ca și un însemnat număr de laureați ai concursurilor artistice care s-au succedat în ultimii ani au urmat cursurile acestei Școli.

În anul 1970, „Anul sărbătoririi”, s-a considerat că revitalizarea procesului de instrucție artistică a secțiilor de muzică, coregrafie și teatru se poate obține printr-un număr mai mare de spectacole în fața publicului.

Dintre manifestările artistice, menționăm îndesochi concertul „De la melosul popular la muzica cultă” prezentat la Căminul cultural Răducăneni-Iași, concertul festiv ocazional de sărbătorirea bicentenarului L. v. Beethoven, spectacolele de la Ateneul Tătărași, Casa sindicatelor și Casa de cultură a linerețului din Iași. Pornind de la studiul sistematic realizat la orele de curs, de fapt „piatra de încercare” a pregătirii în școală, manifestarea sistematică în spectacole a elevilor avansați crează premise sigure de continuare a activității artistice după absolvire, atît sub raportul verificării valențelor artistice dar și al adeziunii afective față de genul artistic pe care l-a cultivat în școală.

Aniversarea școlii noastre a prilejuit și organizarea unor deosebite manifestări la secțiile de arte plastice și artă populară. În domeniul plasticii, relevăm interesul amatorilor pentru studiul artelor în școală ca și rezultatele remarcabile ale unor elevi și absolvenți care prin lucrările lor reprezintă potențialul creator al artei plastice amatoare ieșene.

Expoziția, alcătuită inițial din 120 de lucrări de pictură-grafică-sculptură, organizată în februarie la sala „Victoria” din Iași a fost itinerată la Botoșani, Suceava, București, fiind vizionată de 15.000 vizitatori. Activitatea creatoare a exponanților, aspirații la măiestria artistică, farmecă prin sinceritatea expresiei, candoarea sentimentelor plasticizate, prin tendința de transpunere ideatică a realității și chiar prin inge-

nitărea viziunilor. Relevabil este faptul că prin însăși exprimarea individualității fiecărui artist s-a ajuns la o varietate tematică și stilistică care reflectă talentul, temperamentul și capacitatea de plasticizare a fiecăruia.

Marea bogăție artistică tradițională din zona Iașului, în domeniul creației populare, a impus dezvoltarea unor clase de artă populară la școala noastră. În urmă cu 6 ani a luat ființă o clasă de artă populară de cusut-țesut, iar mai recent două secții de ceramică la Poiana Deleni — Ilrlău și la Tansa județul Iași.

Principalele obiective ale școlii sînt menținerea și perpetuarea unor valori, motive ornamentale și forme artistice autentice locale — atragerea de noi talente în mișcarea artistică de amatori și pregătirea unor creatori de artizanat de înaltă valoare artistică. De la clasele de cusut-țesut, din 75 de absolvenți, circa 40 lucrează la secțiile de artă populară ale Cooperativei „Miorița” din Iași și de la Dumbrăvița-Ruginoasa, iar altele activează în așezămintele culturale din mediul rural.

Expoziția de artă populară organizată în luna mai 1970 la sala „Victoria” din Iași a cuprins peste 500 de obiecte: covorașe sau carpete în coloranți naturali, ștergare, năframe, costume și ceramică. Expoziția a fost vizionată de 5.000 de vizitatori care au admirat originalitatea, bogăția și expresivitatea acestor „documente etnografice” valorificate creator de către elevii școlii. La bienala de artă populară națională din 1969, clasa de cusut-țesut a obținut premiul special al juriului pentru autenticitate și valorificare creatoare a specificului local. În cadrul festivităților prilejuite de împlinirea a 150 de ani de la nașterea domnitorului Al. I. Cuza, clasa de cusut-țesut de la Dumbrăvița-Ruginoasa a organizat o expoziție de artă populară. Activitatea Școlii la Ruginoasa a dat roade în sensul că absolvenții noastre sînt integrați în cooperativa de artă populară care contribuie la dezvoltarea creației din acest centru de puternică rezonanță istorică, etnografică și tolelorică.

La „Fîrgul olarilor” din luna noiembrie, organizat în colaborare cu Casa județeană a creației populare, ceramică artistică de la secțiile noastre din Poiana Deleni și Tansa Iași, a confirmat rolul și necesitatea continuării tradiției prin pregătirea unei generații tinere de olari, sub îndrumarea profesorilor școlii.

Școala populară de artă Iași își desfașoară susținută activitate și în alte centre din județele Iași și Vaslui, prin secțiile externe care contribuie la legătura nemijlocită cu mișcarea artistică de amatori. La Pașcani, elevii claselor de cînt popular, muzică ușoară și teatru activează în formațiile Casei de cultură, influențînd evoluția vieții cultural-artistice cu forța pe care o are actul artistic de valoare.

Dezideratul integrării eficiente și dinamice în activitatea artistică pe coordonatele care susțin scopurile concrete ale școlii s-au materializat în inițierea, de anul acesta, a claselor de dirijat coral, regie teatru, artă păpușară și dans popular la liceele pedagogice din Iași și Birlad.

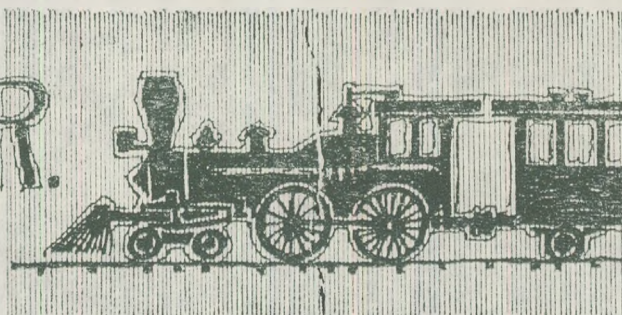
Școala populară de artă din Iași cuprinde în anul școlar 1970-1971 un număr de 620 elevi de diferite profesii: muncitori, studenți, elevi în licee și școli generale, ingineri, profesori, funcționari, tehnicieni etc.

În impetuoasa ei dezvoltare, mișcarea artistică de amatori reclamă înzestrarea cu instructori și interpreți care trebuie să găsească forme de expresie artistică mai înalte, mai atractive, pentru a da glas, într-o imagine cît mai cuprinzătoare, uriașei munci constructive pe care o desfașoară poporul nostru.

STELIAN JUNCU



REGIONALA C.F.R.  
I A S I



Și în perioada de toamnă sau iarnă se poate călători cu trenul cu preț redus, pentru vizitarea diferitelor localități sau puncte turistice din țară, utilizînd biletele în circuit.

Adresați-vă Agenției de voiaj din Iași, strada Lăpușeanu nr. 22, precum și agențiilor din Bacău, Suceava, Vaslui, Roman, Birlad, Piatra Neamț, cu cererea în care indicați traseul dorit, spre a obține de îndată biletul solicitat.

Reînnoiți-vă  
abonamentele  
la revista  
„CRONICA”  
pe anul  
1971



## DESPĂRȚIREA DE PĂTRU

Burulenle crescuseră de nu te vedeai dintrînsele. Din capătul livezilor zăream numai acoperișul casei noastre bătrânești și cumpăna finitului ce săgeata săvia ca brațul unui uriaș ridicat amenințător. Căările ce porneau din ogradă în mai multe direcții, pierzându-se în împărăția verde a porumbului rămas neprășit, păreau niște culoare înguste. Pe ele se perindau cît era ziua de lungă ostașii, iar noaptea slujeau de poteci clinilor de prin vecini, care se adunau la noi cu duimul. Făcîndu-i-se milă de el, bunica obișnuia în zilele acelea să le pună terci de făină într-o troacă de lei. Și ei lipăiau cu limbile lor lungi, hărătindu-se; uneori se și încăierau cumplit de la mîncare.

Mă simțeam acum mai în largul meu, de cînd bubulit tunurilor amuțise. La flacăra focului ce plîpia în vatră, chipul bătrînei se contura ciudat pe perete. Priveam puzderia de luminițe licărînde, ivite pe fundul albastru al cerului. Miorăitul miștelor m-a făcut să sar de pe lăiță, să iau un vreas aprins și să ies în tindă. Bătînd în lada cea mare cu pumnul, miștele s-au potolit, luîndu-și rădăpășița pe costoroabele potului.

În jurul casei noastre și prin vecini clinii au prins să urle a pustiu. Mi se părea că un duh înspăimîntător străbate firea molcomă a nopții. Cîte nu se perindau prin mîntea mea de copil? Cu cîteva zile în urmă văzusem cum niște soldați ce se țirau prin iarba cîmpului au fost secerăți de g'oanșele unei mitraliere... Geamătul silșierilor al oamenilor aceia în uniformă cenușie lmi rădăcea acum în tîmple. Aripa ușoară a somnului se apropia tare greu de gene. Spre ziuă am adormit, totuși. În somn am auzit însă trîntiri din voroava bunicii cu Pătru, soldatul din îndepărtatele locuri ale Olteniei. Pe cînd mă chinuam să-l reconstitui făptura mătăhăloasă, am simțit o mîndă că îmi mîngîie capul. Deschid ochii. Neica Pătru! Era el, olteanu!, aplecat peste marginea patului. Zimbea ca în totdeauna. Am sărit în picioare bucuroși și înhățîndu-l casca, mi-am îndesat-o pe cap, sărînd apoi într-un picior. „Străsnic soldățoi o să fii tu, ștregarule!” spuse bătrîna. Pătru scoase un suspin adînc.

„Așa-l și lonică al meu dl mic”, adăgă omul.  
„O da domnu și-o să-l vezi acus...”  
Pătru a stat ce a mai stat cu noi la țafăș și, sărutînd mîna bunicii și pe mine pe obraz, a plecat. Din ziua aceea n-a mai avut cine să-mi aducă zahăr ca să-mi indulcesc ceaiul și pline cazonă, neagră dar gustoasă. Pătru a plecat cu o coloană de mașini. Unde? Cred că pe urmele nemților fugari.

## URSU

Într-o bună dimineață am constatat că n-a mai rămas pe la casele din vecini nici urmă de soldați. Alergînd în deal la Visarion, unde se instalase comandamentul, am găsit porțile ogrăzii larg deschise, ușile și ferestrele, la fel. Din prag s-a repezit la mine, lătrînd cu furie, o nămilă de cățea albă, cu pete cafenii pe spate. De trică, înima mi se lăcuse cît un purice. Nici nu știu cum m-am cățărat pe gardul de scînduri, înalt. Săturîndu-se de țăhăluit la mine și văzînd că nu mă poate ajunge, m-a lăsat în piața domnului și a plecat, chemată fiind de un scheunat ce se auzi în dosul casei. Am sărit jos și m-am strecurat fuga pe ușă, cu gîndul că voi găsi un revolver uitat pe undeva de olișterul ce plecase peste noapte în grabă. Am răvășit eu toate lucrurile de prin odă, dar n-am găsit nimic. Aruncînd ochii pe fereastră, am văzut dîndu-se de-a rostogolul lingă căpița de paie un cățel de toată frumusețea. Sîndu-lolănită, măică-sa îl urmărea cu atenție, sorbindu-l parcă din privire. Uitîndu-mă la el, îmi încolți un gînd... „Lasă că-ți fur eu odorul. Mare neaz o să-ți mai fac, jivină spurcată ce ești!” Apoi am început să o ademinesc, de la fereastră, cu niște bucăți de pline uscată pe care le găsisem într-un dulap. Afară n-aș fi ieșit să-mi îi promis cineva și zece revolve dintr-acelea căutate de mine pentru a-mi întregi colecția de arme. Și-apoi să am eu cu ce mă lăuda față de George și Vasile al lui Silvestru care plecaseră în pădure odată cu ceilalți megieși, înspăimîntați de groaza războiului. Cum încercam eu să îmbunesc cățeaua, numai ce văd că apare în deschizătura porții un lășos urlî și aruncă printre dinți un mîrlîit dușmănos. Cățeaua s-a repezit asupra lui, înclădă. Și încăierîndu-se și-au pierdut urmele prin bălărele grădinii rămase în paragină. Cînd am socotit eu că s-au depărtat hăt încolo, am sărit pe fereastră și am înhățat cățelul din culcuș. Tot uitîndu-mă înapoi să văd dacă nu mă ajunge din urmă pustia ceea de cățea, am croit-o pe lingă ogorul cu secară, alergînd într-un suflet acasă. Văzîndu-mă cu mोगildeașa în brațe, Bunica a prins să mă dojenească, zicîndu-mi:

— Nu se strîng destule pușle aici? Că numai știu cum să mă descotorosesc de ele? Du-l de undel-ai luat! Să nu-l mai văd!

Dînd să fug de ochii strădelitori ai bunicii și să-mi ascund noua achiziție în grajd, numai ce zădesc învîrtîndu-se pe la porțiță, căuțînd loc de intrare, cățeaua. Parcă mă străpunsese cineva cu un cui în inimă și abia am putut striga: „Bunică!” Speriată, bătrîna a ieșit repede din tindă. „Marș cotarî! Ce cauți la casa mea? Marș!” s-a răstît ea încercînd s-o alunge.

Ursu, așa-l botezasem eu pe cățel, creștea ca din apă, alăptat de pieptul dulce al mamei sale care nu s-a mai dat dezlipită de ograda noastră, ori cînt s-a străduțit bunica s-o izgonească. Și se împrietenise cu mine la călăramă. Holnăream amîndoi cît era ziua de mare în căutarea revolverului rîvnit. Nu am reușit însă să-l găsim decît după Duminea Mare.

Dar ce folos că l-am găsit! Mai bine nu știu ce mi s-ar fi întîmplat, decît să fi dat peste el, într-o asemenea împrejurare... În dimineața aceea mohorîtă, bunica m-a trezit mai devreme ca de obicei și mi-a poruncit s-o urmez de îndată în livadă. Zicea că trebuie să fugim de ochii nemților care, în retragerea lor bezmetică spre munți, au umplut satul din nou peste noapte, și să ne ascundem în popușoi. Ieșînd în ogradă, primul gînd ce mi-a venit a fost să-l iau pe Ursu cu noi. Spre mirarea mea însă, el nu mi-a sărit în întîmpinare. Culcușul de pe prispă era gol...

„Ursu!” am strigat eu, cu glas chemător de cîteva ori. În locul hămăitului vesel de răspuns, al cățelului, am auzit scheunatul măică-sel, în uliță. Am alergat într-acolo... Cățeaua minjîită de sînge pe bot, pe grumaz și pe picioare se trîmțea în jurul puului el scîncînd plîngător. Cînd m-am apropiat se oprî din scheunat și începu să-l lingă pe cap. Uitîndu-mă cu atenție la el, am simțit cum îmi trece prin șira spinării un curent rece, încremenindu-mă locului. Cățelul zăcea întins, nemîșcat pe țărîna îmbibată de sînge. La cîteva pași de el se afla un soldat trîntit la pămînt, cu gîul sîrtecat, iar în mînd ținea strîns arma în căutarea căreia umblasem atîtea zile.

ION PUHA

Durerea de cap devenise insuportabilă. Se uită în oglindă, i se părea că cine știe ce vulcan izbucnise în muntele ce purta pe umeri. Se îmbrăcă în grabă, se va duce să-și cumpere antinevralgice, asupra lui medicamentele aveau mare influență, le folosea rar, poate chiar din această cauză.

Cum ieși din casă văzu accidentul.

Omul traversa strada, mașina venea în viteză, șoferul era poate neatent sau poate pietonul, în asemenea cazuri are dreptate cel care moare sau cel care trăiește, totul era atît de clasic încît o clipă nu se putu abține să nu admire scena aceea gravă și să nu se îndoiască nici un moment că va avea loc accidentul. Izbitura a fost ca-n filme, nu s-a putut opri să nu facă această remarcă pe care apoi iar nu s-a putut opri să n-o considere drept „monstruoasă”. Mașina s-a oprî după vreo zece metri, cu toată frîna bruscă pusă, se vedeau urmele pe asfalt, a coborît șoferul, avea părul răvășit, ochii roșii, injectați, s-a repezit spre cel căzut, pe care dacă nu l-ar fi lovit mortal, ci doar superficial, l-ar fi luat la palme și la înjurături (iar se învinovăți în gînd că gîndește murdar), dar acum după cîteva momente de cercetare și-a acoperit fața cu mîinile, ce, parcă putea să facă altceva?

De unde naiba apăruse, la fel ca-n filme, bătrîna cu luminarea, al fi crezut că-a stat ascunsă pînă atunci pe undeva prin apropiere așteptînd să se întîmple nenorocirea, l-o ținea celul mort sau aproape mort, peste drum un aparat urla la refuz un cîntec despre un șofer care iubea o fată și conducea mașina foarte bine, Sorin fără să vrea se gîndi iar în timp ce se micșora cerul de deasupra și se întuneca, la șoferul acela din cîntec, care chiar dacă avea părul negru, răvășit și ochii roșii, injectați, obosiți de timp și de atenție nu ar fi avut accidentul ăsta, în mod sigur acela n-a avut nici un accident sau dacă a avut n-a fost niciunul grav (își clasifică gîndul la „monstruos-cinice”), alături viața continua, figuranții mai curioși decît el înregistrau amănuntele.

Durerea de cap îi slăbise subit, dar își simțea răsufla-

rea grea și totuși greu perceptibilă, se sperie și crezu că va muri chiar atunci, vru să spună ceva dar renunță, l-ar fi cerut un efort prea mare și ar fi fost inutil.

O femeie spunea că ar mai fi trebuit o luminare, să albă nenorocitul pe lumea cealaltă lumină, un domn cu pălărie și baston îi spuse unui copil mai mult răstît, du-te mă și zi-i bouului ăla să închidă aparatul, nu vede că aici a murit un om? Copilul strigă după ce făcu cîteva pași laterali, tată închide aparatul că e un accident și vizo că te-a făcut unul bou.

Bătrîna ținea înainte luminarea, era singura care parcă n-ar fi fost acolo dacă n-ar fi văzut-o cellalt, era ca o piatră, mai bine-zis ca o statuie, o statuie ce ar fi înfățișat o femeie bătrînă cu fața numai riduri, ochii mici, mîna uscată, cu buzele puțin strîmbe din cauza unor cuvinte, vesnic aceleași... „Dumnezeu să-l lerte...” Dumnezeu să-l lerte... Timbrul vocii nu exprima o gamă întinsă de sentimente și Sorin și-o închipui spunînd „Azi am să spăl rufe...” Azi am să spăl rufe... „fără a observa diferențe fle și de nuanță, își spuse însă repede că e rău și nedrept...”

Tăcu aparatul.  
Linștea ce urmă era obositoare, oamenii păreau că abla acum se observă. Începură să se urmărească pe furis, să vadă ce face celălalt, ce zice, să aibă ce spune, moartea e un lucru vesnic nou, într-o zi sau alta, la un alt accident sau la o sărbătoare, cînd vine vorba și cazul mai poate zice fiecare ceva, atunci el o să trăiască iar, ce dracu, spunea unul cu mustață foarte grăbit, nu poți lăsa moartea să treacă pe lingă tine fără să dai în ea cu norol, orice s-ar zice, e o țîră.

Sorin simțea pielea făcîndu-l-se de găină, voia să plece dar nu se putea urî și-l păru rău.

Auzi dom-le, să dea peste el, orb să fi nu altceva, e rău zău, e rău, atîtea mașinării, da, mînd ca nebunul, nu-s atenți, uite omul, cine știe unde avea treabă, dar să mînd cu mașina în oraș așa

## ACCIDENTUL

de tare e la mîntea cocoșului să n-al accident...

Vorbeau pe rînd și toți odată, domnul cu baston, bătrîna (Dumnezeu să-l lerte... Dumnezeu să-l lerte), vreo două doamne în drum spre piață, cîteva bărbați, două-trei femei ieșite în capot, ba pînă și copilul cînd veni taică-său îl strigă, nu-l așa că face pușcărie tală, nu-l așa, uite, ăsta a zis că ești bou, ăsta bătrîn cu baston...

Cum vine asta dom-le, dumneata îți dai seama ce vorbești, mă insulți lingă copilul meu, ce, eu știu că o să fie accidentul ăsta? Vii dumneata și mă insulți, treabă e asta?

Poate n-aș fi zis, în mod sigur n-aș fi zis, însă, pe cuvîntul meu, era așa, o situație, chiar te rog să mă scuzi, nu mi-am dat seama, sînt om serios știu ce fac doar, însă cazul e că m-au lăsat nervii...

Ei așa mai merge, credeam că ați făcut-o intenționat...

Cum, se poate, nici vorbă de așa ceva, dar stai și te gîndește și dumneata, omul ăla era lovit de mașină, a murit, poate era și bolnav de inimă și aparatul cînta, cînta dracu știe ce... uite dom-le, era mort aci, poate l-a lovit undeva, în vreun organ mai sensibil, în mod normal după un accident ca ăsta ar fi trebuit să mai trăiască o rădă două, chiar o zi și dacă era rezistent chiar o săptămînă.

Poate măi tată a murit înainte de a-l lovi mașina, era mai bine pentru el, zău, ce-ți spun eu ție Gigele să nu te joci în stradă, marș în curte, du-te, că iar vii cu patru la Aritmetică.

Domnul cu pălărie ceru un pahar cu apă și copilul i-l aduce în fugă.

Lui Sorin îi plerise pînă și senzația de durere și greață de pînă atunci, i se făcuse sete dar îi era silă să coară omului cu aparatul și în afară de asta nici n-ar fi putut-o face dar la asta se gîndi abia mai trîziu. Îl privea însă intens de parcă niciodată n-ar fi vrut să-l mai uite, îi vedea pe toți fiecare spunea ceva, fiecare credea sincer că e ceva foarte interesant ce spune, el singur tăcea...

Domnul cu baston vorbea mult, se adresa cînd mustăciosului, cînd bătrînicii, cînd femeilor și oamenilor din jur chiar și copilului, și fiecare pe rînd nu-l asculta, el însă vorbea înainte fără să aștepte replică sau aprobare, poate fiindcă așa sînt bătrînii poate fiindcă simțea nevoia să vorbească continuu...

...spunea că omul ăsta, care, cum care, ăsta care-a fost accidentat poate se ducea la serviciu și voia să traverseze, poate se ducea la întîlnire, dar e mai puțin probabil, e cam devreme pentru întîlnire, poate mergea la un restaurant, poate are copii, dar mai bine ar fi să nu albă, poate era bolnav, poate ai lui nu știu încă nimic, în mod sigur n-au cum să fi aflat pînă acum, dar mai știi poate l-o fi anunțat cineva...

Sorin îl auzea, privirea îi rămăsese pe un om care tăcea singurul care tăcea cu un efort de concentrare izbuit să înțeleagă că era șoferul.

... poate că-l durea capul (se ducea la farmacie)

... poate se ducea la chioșc (să-și cumpere țigări)

... poate se ducea să telefoneze (vreunei cunoștințe)

... poate alerga spre magazin (să-și cumpere nasturi)

... poate mergea la poștă (să pună o scrisoare).

... poate să-și cumpere un ziar (tot de la chioșc).

Cuvintele l se amestecau cu sînge, ochii îi simțea plîsîndu-l, de parcă lumea din afară nu încăpea în oglîndelor, cînd urlă cu un spasim:

— Mai du-te dracului... domnule...

Și, fiindcă l se păru că-a fost nepoliticos cu domnul cu baston, se gîndi că nu mai e cazul să fugă, închise ochii și traversă strada, închipuindu-și o mașină venind în plină viteză...

Avu timp să le mai vadă fețele stupefiate, mai ales a domnului cu baston, încremenit într-o uimire neverosimilă, cardiacă, cu o tendință de a plecare asupra sa.

T. PARAPIRU

## HARALAMBIE ȚUGUI

### Emblemele patriei

Colier carpatic în azur boltit,  
Intruchipind mindrie și vigoare;  
Și riuri și cîmpii în glas de mîlt  
Șoptindu-ne balade, fiecare.

Cascade vii de sînge precum mări  
De două mil de ani vîind în noi;  
Și chiote de luptă și visări  
Săpate-n piatra timpului, — altoi.

Aceleași chipuri din Bihor în Vrancea  
De viforul istoriei bătute;  
Și-aceiași cuget drept și zvelt cum lancea  
Străluminind sub fiecare frunte.

Și brațul nostru-n bronz și piatră gravă  
Columna demnității înălțînd  
Acestei țări cu nimb de slavă,  
Purtată veșnic în priviri și-n gînd...

### Poem

Și pietrele acestea cum mai aud, cum mai aud!...

Dă-mi, lună, picioarele tale  
să nu mai calc pe ele.  
Și soare, tu  
dă-mi neodihna aerului crud  
pieptul să-mi spăl de vis  
iar în sandale  
să-mi crească roi de albastrele.

Și oamenii aceștia cum nu mai văd, cum nu mai văd!...

Dă-mi, ploaie, un fulger prelung  
să le despici ochi în argilă.

Și munte, tu  
venind din ere, hăt  
un geamăt dă-mi, adînc, să te împung  
spalmele, mutele  
fără milă.

Și lată că în locul pietrelor aud eu.  
Și lată că în locul meu văd oamenii.

### Remember

Cu palmele, cu buzele arse  
sorbim aceleași oarbe tăceri,  
aceleași foșniri de veche mîntase  
din veștedul, veșnicul ieri.

Cu dorul și-ntoarse privirile  
pe cine mai chemi în amurg,  
cînd prin artere doar amintirile  
ca niște ape vîratice-ți curg?

Ca un vînt peste frunzele frigure  
toate se pierd în spectrală lumină.  
Rămîn doar tristețile singure  
de uritul amar să-ți mai țînă.

Cu pleoapele, cu fruntea-n stihie  
mai furăm bucuriile, morțile —  
și-n ceața din degete, pămîntie  
prea aproape-i departele.

Ca o ploaie sub stele gemînd  
sînt clipele-n căderea grea.  
Ai rupe din ele cu dinții, profund  
dacă nu te-ar durea.



# ALEXANDRU GEORGE SAU EXCELENȚA SCRITURII

Alexandru George ilustrează o categorie de scriitori pe cale de dispariție din literatura noastră. De obicei, parcă urmînd afirmația lui Mircea Eliade — care susținea că nu se poate socoti creator cel ce nu are pînă la 30 de ani cel puțin zece cărți — tinerii manifestă o grabă nejustificată de a avea volum. Se pare că el a ezitat multă vreme pînă la a se hotărî, în sfîrșit, să încredințeze cele scrise tiparului: exacerbare a spiritului critic față de propriile creațiuni? Înțiriere fertilă în căutarea unei formule proprii, pe care — să recunoaștem — a găsit-o? E greu de precizat. Oricum, poate că între motivele care au determinat scrierea *Marelui Alpha* ar figura (ca o similitudine) și acela că Argezi și-a încercat pînă în deplina maturitate condeiul pînă la a scoate în lumină imagini pure ale zăbaterii existențiale.

Alexandru George este lipsit de vocație epică. Prozele sale, pînă la un punct adevărate „exerciții de stil”, construcții gîndite în amănunțime, nu sînt altceva decît niște „replici” și, de aceea, a defini *Simplele Împliniri* cu sensul la urmă (Editura Eminescu, 1970) înseamnă a stabili „sensul” intenției care le-a dat naștere. Căci ele n-au un sens epic, recuperabil din înălțuirea evenimentială ori dintr-o adestare analitică în psihologia abisală a eului. De altfel, titlul volumului traduce mai degrabă un gest de „strategie litera-

ră”, decît unul decurgînd din construcție. Autorul ține cu orice preț la fidelitatea lecturării pînă la ultima pagină, conștient că intriga propriuzisă a pieselor nu poate fi un argument de asemenea natură. Epicul (atîta cît există) este, mai întotdeauna, un pretext, o momeală pentru cititor, pentru ca sfîrșitul — fără a impune un sens anume — să retrimită la motivul meditației care a generat ilustrarea, deschizînd — tocmai prin aceasta — mai multe căi de a privi textul ca posibilitate. Alexandru George configurează situații și ipostaze dintr-o nemiapomenită voluptate a scrisului, dar și cu scopul subtextual de a oferi mostre de adevărată știință a cuvîntului. Această tentativă a exemplarității aventurii literare amintește de George Călinescu, la rîndu-i interesat de evidențierea disponibilităților sale creatoare. Dar dacă acesta din urmă își concepse romanele pentru a ilustra propria teorie a construcției epice, Alexandru George scrie preocupat de aspectul eminent literar și, ca urmare, bucățile din volum sînt, fără excepție, elocvente exemple de excelență a scriiturii.

Concepute cu asemenea intenție, *Simplele Împliniri* cu sensul la urmă impun un anumit tip de lectură, receptiv mai puțin la factologie și atent la surprinderea perfecției estetice. Că avem în față un estel, un adorator al frumuseții „spunerii” e un lucru dincolo de orice îndoială,

după cum nefîdoielnică este tenta polemică a paginilor. Citez spre dovedire, ca și pentru plăcerea transcrierii: „Mă gîndesc că aș putea aduce și eu o oarecare contribuție în această afacere inextricabilă, dacă nu m-aș teme că omenirea primește mai greu o realitate care se înfățișează cu toate atribuțiile simplității, decît o complicată construcție de ipoteze și raționamente care de cele mai multe ori nu e decît o arboresciență de antinomii și speculații contradicționare. Ce valoare probantă poate avea deci o intervenție din specia argumentelor de fapt, în mințile noastre nu se pleacă decît în fața acelor teorii care îmbracă Explicația într-o armură pedantă cu rigoarea desăvîrșită a unei construcții, uneori chiar, în chip paradoxal, fantastic! Gustul nostru pentru abstracțiune fiind așa de mare, nu-mi fac în ceea ce mă privește nici o iluzie”. (p. 132—133). Este un gest de aparentă polemică dacă ne gîndim la valoarea pe care pasajul o poate căpăta în structura cărții. Adevărata semnificație contestată a *Simplelor Împliniri* cu sensul la urmă este mult mai subtilă, fiind conținută în însăși formula scrierii lor. De o bună bucată de vreme prozatorii noștri și-au unilateralizat preocupările, absolutivînd, ca fundament, numai aspectul semnificativ al textului. Trînd senzația că au prea multe de comunicat și timpul nu le ajunge pentru a se epuiza, scriitorii trec cu vede-

rea modul „cum spun”, preocupîndu-se mai ales de „ceea ce spun”. De unde și impresia justificată de neglijență, de necenzurare a expresiei, rămase parcă în forma de atelier. Alexandru George reduce proza între coordonatele esteticii, reformulîndu-i principiile de artă a cuvîntului. Există în această frumusețe fără cusur o reminiscență de parnasianism (dacă Mateiu Caragiale poate fi parnasian) în sensul preocupării pentru cizelarea pînă la îreproșabil. Iar faptul că volumul are drept motto o frază din Villiers de l'Isle-Adam — scriitor îndeobște recunoscut pentru perfecția stilului —, poate constitui un argument demn de toată atenția.

AL. DOBRESCU

## POȘTA REDACȚIEI

Filoreanu Vasile — Rodul persistenței de necrezut în a versifica tot ce vă trece prin minte continuă să ducă la un număr impresionant de versuri șchioape, de un debordant umor involuntar. „Dacă nu ar fi minciuna / ar fi bine-ntotdeauna” e doar un exemplu din sutele de acest gen. Să renunțați la aceste exerciții facile este cel mai nimerit lucru.

Dumitru Oniga — Eliberarea de sub tirania modelelor vetuste se impune în primul rînd.

Petru Vlad — „Umanismul trebuie să cucerească lumea” și, mai ales, pe membrii redacțiilor. Dar, din păcate pentru dv., nu din omenie se publică poezii în reviste.

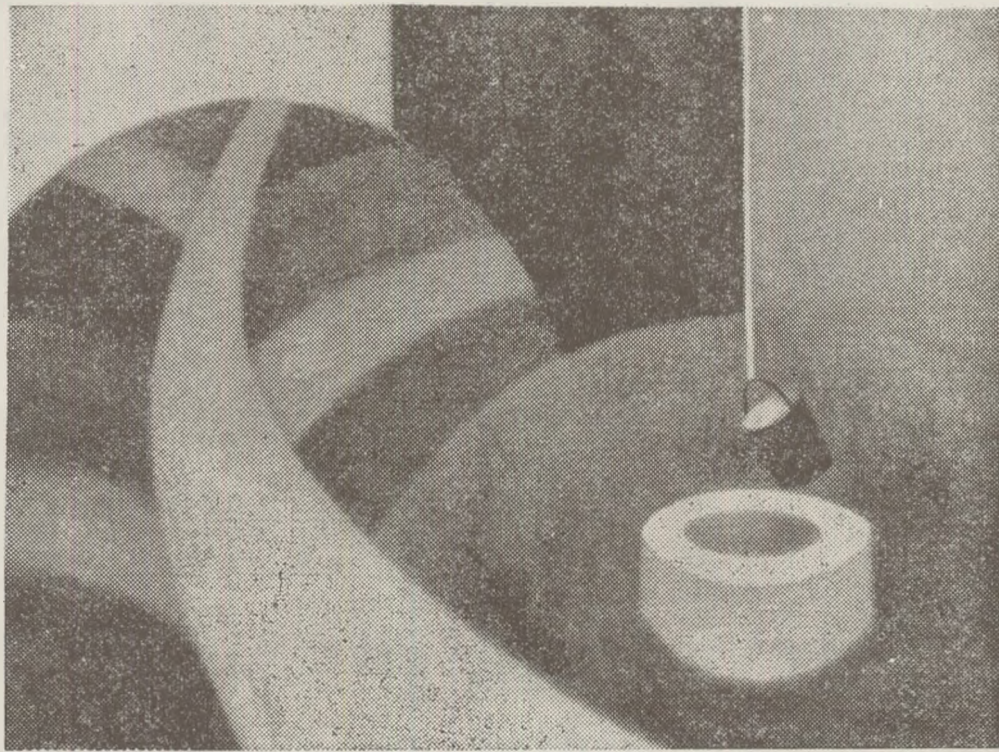
Nicolae Filigreanu — Mustind de bune sentimente, dar excelînd în locuri comune, versurile dv. sînt în totalitate nepublicabile.

Rosentzweig Sorin — Deosebit de instructivele disocieri („Filozofia felină / Se deosebește fundamental / De cea umană / Asta deoarece pisicile / Au pupilele perpendiculare”) sînt de un interes prea restrîns pentru a fi tipărite dar, evident, stau sub semnul unor experiențe îndelungate. Cu răbdare veți face descoperiri noi.

C. T. — Vă împărtășim îngrijorarea că în curînd ne vom hrîni cu salam sintetic. Virtuțile scrisului dv. lipsesc însă cu desăvîrșire.

Gh. Olenici — Narațiune convențională, total neconcludentă în privința vreunor înclinații literare,

U. M.



ION GRIGORE :

„Popas”

## ION ALEXANDRU:

## P O E M E

metaforic și alegoric un fel de istorie mitică a omenirii, oprindu-se la câteva spirale semnificative, după modele etnografice și după cărțile din vechime. Substanța poetică cea mai densă și totodată insolită i-a fost prilejuită de momentele genezei atrîgînd, cum era de așteptat, discuțiile critice cele mai rodnice. Ion Alexandru îolosește, de pildă, anumite serii de simboluri cu valori antinomice. Pîinea și apa sînt însemne ale începutului de lume, ca și ale vieții, și tot în legătură cu aceste concepte trebuie pusă și formula apocaliptică a dobltoacelor după hrană și perpetuare. Aici recunoaștem nostalgia autorului, este adevărat, dar și un elogiu adus vieții ademenită de orgii dionisiace. Amănuntul atrage după sine consecințe ce țin de sfera alegoriei și a meditației filozofice. Cealaltă categorie de formule simbolice este prefigurată prin buhe, soareci, paianjeni, semne ale morții; viața este urmată de moarte, concepție pesimistă care depășește cadrele culturii strict patriarhale și ne trimite cu gîndul, așa cum s-a mai observat pe bună dreptate, la motivul desertăciunilor din literatura antică egipteană și greacă. Însăși configurarea cosmică este nîmbată de o cromatică apocaliptică, fiind implicate aici principii existențiale și prin aceasta autorul unificînd sisteme teoretice produse la mari distanțe în istorie. Ideea desertăciunilor este accentuată și prin simbolul fluturelui, ca intermediar al celorlalte tipuri de simboluri antiletice.

Cu alte cuvînte, concepția poetică generală a lui Ion Alexandru, așa cum rezultă ea din anumite grupuri de

Deocamdată interesează foarte puțin în ce măsură poetul însuși se bazează pe experiențe strict biografice. Important este că, transpuse pe planul imaginarului, ele constituie pre-texte pentru elaborări tropice creației sale. În volumul *Poeme* obsesia alegorizării este evidentă. Unele se produc după scheme similare fabulelor, dar obiectul acestora este, de obicei, dezaprobarea unor principii etice ruginate. Cea mai dezvoltată este alegoria corabiei din Ascensiunea, reluată deseori în ciclul Vămii pustiei. Dar în vreme ce imaginea constituie o compoziție bine echilibrată, Ascensiunea este un poem foarte nebulos și aglomerat de formule verbale care desmembrează pasajele poetice. În general, poemele din Vămii pustiei sînt discursuri energice, abrupte, patetice, interogative, ca niște bocete tradiționale. Forma compoziției este neglijată, accentul căzînd pe cantitatea de material lexical care intră în sarcina discursului. Din acest punct de vedere Ion Alexandru nu este un artizan al cuvîntului. Obsesia tezei și a meditației, a demonstrației este tiranică, motiv care lasă „pele albe” pe planul expresiei poetice. Chiar și intențiile sale filozofice pot fi suspectate uneori, acumularile verbale trezind efecte nedorite: „Pustia... Ce-i pustia? O, tînră pustie / Iubta mea pustie din Pustie / O, vai, Pustie cît ești Pustietoare / De n-ai fi tu Pustie aș fi pustiu sub soare / Dar tu ești Pustie în cel mai greu Pustiu / Sîntem nădejdea stînsă a marelui Pustiu” (Străinătate). Acest joc de cuvînte se salvează numai dacă este pus în relație cu Porunca, unde versurile: „Cît de pustie-i zarea fără El / Poetul început de Fire / Pe marginea prăpăstiei lăsat”, dovedesc că motivul pustiei, legat de destinul poetului, nu rămîne un simplu pretext de meditație pesimistă. Dar cînd artistul abuzează de limbajul noțional, cli-torului îi scapă adesea imaginea poetică.

La drept vorbind, poezia lui Ion Alexandru în compartimentele ei vizionate, decît acolo unde operează cu elemente noțional-intuitive, postulează doar idei filozofice. Dar ca în cazul oricărui poet, „meditația” nu este sistematică și acest fapt tocmai din cauza sensului strict convențional al tropilor, mai ales al metaforelor și al alegoriilor. Se înțelege că tentativa „filozofică” din poezia modernă stă în stîdarea concretului, în distrugerea grafiilor dintre elemente, dintre mișcare și inerție, dintre plante și animale pentru a le pune într-o nouă relație, configurînd un alt cadru spațio-temporal, mai adecvat spiritualității umane contemporane. Pe de altă parte, sondarea necunoscutului, operație în care se angajează poezia modernă, preînde nu numai proliferarea formulelor poetice la nivelul speciilor, ci și la cel al creatorilor. Fiecare autor, capabil să fie un demiurg, propune un sistem propriu de cunoaștere poetică a lumii și de aici „lirismul individual” pregnant, decît configurarea unei viziuni și a unei stilistici personale. Totodată, situarea la hotarul dintre cunoscut și necunoscut, dintre existent și inexistent duce la postularea unor realități antinomice. Cum ele se refuză deseori cunoașterii datorită imperfecțiunii limbajului comun, artiștii pretind eficacitatea celui inventat de ei. În funcție de aceasta, fie că realizează un „al treilea plan”, decît un limbaj sintetic și atunci poezia devine gnostică, fie că procedează prin reducția unuia dintre termenii antinomici, ceea ce duce la poezie agnostică și pesimistă. Dar și într-un caz și în altul interesează aventura cunoașterii, fără utilizarea abuzivă a noționalului. De aceea Ion Alexandru convinge de virtuțile sale artistice cînd poezia depășește discursul demonstrativ, presupunînd deopotrivă o știință a compoziției și a limbajului.

MAGDA URSACHE

Într-o primă ipostază poezia lui Ion Alexandru (volumul *Poeme*) se învecinează cu tablourile etnografice constituite în manieră tradițională. Autorul se circumscrie biografic mediului familial rural reformulînd teme cunoscute din creația predecesorilor. În acest caz, interesul se naște numai în măsura în care poetul reușește să se elibereze sau să innobileze secvențele realului prin transfigurări imagistice de o surprinzătoare originalitate. O poezie ca imagine cuprinde o suită de momente autobiografice, dar valoarea ei nu stă în notarea amănuntelor evocatoare, pretexte de melancolie, visare și lirizare ca la clasici. La Ion Alexandru se produc mutații remarcabile. El privește faptele dintr-o singură dimensiune temporală, a prezentului, ceea ce dă senzația acută de „realitate” imediată. Conver-tirea trecutului dezvoltă

vocația vizionară a scriitorului, cît și tehnica tipică a basoreliefului poetic. Evaziunea cedează nevoii imperioase de încadrare strictă în spațiul contemporan, epicul și reveria lirică lasă loc liber mișcării dramatice, fără ca faptele să se reverse în afara eului. Astfel, fantezia lirică însulește materia poetică făcînd-o mai accesibilă înțelegerii, dialogul interior descoperindu-se în metafore cu sensuri ontologice. De aici tentativă constantă de eliminare a particularului biografic sau înscrierea lui într-o sferă cu valoare expresiv generalizatoare. Faptul acesta nu se petrece în poeme ca Minzul, Adolescent, Beau lapte, exerciții în color și strict consemnate înclt este de mirare că și-au mai găsit locul într-unul din ciclurile volumului. Există însă o altă categorie de poeme în care viața individului, a satului și a cosmosului se înfîlțesc pe aceeași axă. Poetul reține gesturi fundamentale și le acordă o solemnitate ritualică, ceea ce face ca piesele să capete linii monumentale. De altfel nici unul dintre poezii contemporani n-a reușit să dea impresia de spațialitate atît de pregnant ca Ion Alexandru, concurînd cu virtuțile artelor plastice. De aici și unul dintre semnele distinctive ale poetului și anume dimensiunea vizionară. Mai înlîl spațiul poetic se închide între pămînt și cer, dar acestea nu sînt cadre limită căci dincolo de ele se transcend viziuni succesive ca în oglinzele paralele. Datele creațiunii sînt reformulate pentru a fi surprinsă marea fierbere cosmică a elementelor. Pietrele și ființele capătă deopotrivă din nou limbajul primitivității, ceea ce a făcut să se vorbească despre voluptatea sa pentru era primară geologică, și pentru vatra satului. Ideea poate fi speculată mai departe și pe linia unor filiații cu Slavici, Blaga, cu Ion Gheorghe sau Nichita Stănescu. Dar privind astfel lucrurile înseamnă să dezvoltăm începuturile cele mai îndepărtate ale spectaculoasei sale aventuri poetice. Căci Ion Alexandru recrează în termeni

## cronica literară

poeme, reface o schemă alegorică după vagi modele antice, mediul arhaic fiind invocat pentru fixare concretă, dar nu și pentru precizare conceptuală. Alegoria antică pe tema desertăciunilor propunea ilustrarea unui personaj puternic, a unui mod de viață, ca apoi, într-un alt compartiment al discursului poetic, să-și facă loc seriile de metafore care cuprîndeau ideea moralizatoare. La Ion Alexandru o asemenea tip de alegorie, dar într-o formă miniaturală și puțin ermetizată, ne-o dezvoltă poezia deja citată. Imagine: „Iată cum ține tatăl meu o plîne uriașă în brațe / la lumina lămpii. / Surjoarei mai mici îi taie o felie mai mică, / băiatului mijlociu o felie mijlocie, / fratelui mai mare o felie mai mare, / și mama să-și taie singură în ungherul ei / înoplat de-astupra locului”. Consemnarea acestui tablou etnografic într-o stilizare atît de solemnă și pregnantă nu pornește din intenții strict evocative, ci propune primul termen al alegoriei care este mai curînd o parabolă prin funcția ei moralizatoare specială. Gesturile tatălui sînt dictate de legi de ritual care asigură ordinea familiei arhaice stabilită de veacuri. Dar în al doilea termen al alegoriei apare „vremea, vîrtej teribil, / și nimeni nu se poate da la o parte. / În mijlocul casei, pe fața de pămînt, / răsar trei drumuri dăltuite-n piatră, / deosebite, pline de fum și ninsori de sudoare / și frig ruginit”. Motivul melancoliei pentru decorurile rustice are ca punct inițial demersuri filozofice.



# FANTASMAĞIE

În 1958, la Bruxelles, pictorul Aubin Pasque inițiază împreună cu un mic grup de artiști și poeți o mișcare artistică ce primește numele de „Fantasmagie”.

Venită ca un ecou al suprarealismului și năzuind să devină o treaptă superioară a acestuia, „Fantasmagie” se naște din ideea generoasă de a uni sub semnul unui nou crez artistic, lipsit de statute, de limite dictatoriale și amenințări de excomunicare, creatorii din cele mai diverse țări, având drept ideal comun, pe de o parte dorința de a ridica ipostazele condiției umane până la pragul fantasticului, iar pe de altă parte de a sui comunicarea estetică până la treapta de magie: magie a verbului, a culorilor, a pietrei, a sunețelor.

Și încă că, în numai 10 ani, gândul inițial s-a dovedit neașteptat de fecund, așa fel încât la expoziția de la Berlin din mai 1969 s-au întâlnit sub egida „fantasmagiei” artiști din Belgia, Franța, Italia, Argentina, Anglia, Olanda, Iugoslavia, Cehoslovacia, Austria, Elveția, Canada etc.

Actualmente mișcarea fantasmagică reunește într-o impresionantă comuniune spirituală pictori, poeți, sculptori, esteticieni din numeroase țări, activitate deosebită fiind desfășurată de grupurile din Belgia, Franța, Cehoslovacia, Iugoslavia.

Alături de plasticieni, poeții formează un contingent prestigios, mulți dintre ei fiind creatori de circulație europeană, cum sînt: Pol Le Roy, poet belgian de limbă flamandă, Georges Linze și André Doms, poeți belgieni de expresie francofonă, Louis Guillaume, Pierre Gabriel, Elie-Charles Flamand din Franța, Antonije Marinkovic din Iugoslavia s.a. Este de remarcat că nu puțin sînt fantasmagicii care sînt în același timp și poeți și pictori, precum Max Bucaille, Aubin Pasque, Jacqueline Hondermarcq.

Antologia de față încearcă o prezentare — în mod fatal foarte sumară — a poeziei fantasmagice cu multiplele ei fatete și nuanțe.

Artiștii fantasmagici consideră că suprarealismul a operat o prea sistematică înstrăinare a realității de ea însăși, a omului de condiția sa. Stranițetea și șocul pe care el le cultivă ca fundamentale leitmotive, nu pot constitui criterii infailibile de validitate a creației artistice. „Steriotipi insolitului” devine o manieră și nu o modalitate superioară de revelație, de cunoaștere a omului. Semnificația simbolică a metaforelor rămîne în afara realității, nu se calciază pe modelul existențial uman. În felul acesta ea își pierde vitalitatea, pentru că a pierdut contactul cu adevărul.

Căci arta trebuie să fie o răsfrîngere a vieții, adică a unui moment trăit, altfel ea nu operează cu adevăruri, ci transpune ficțiuni. Pe de altă parte, comunicarea nu se poate face pentru că intuiția poetică întîlnește simple stranițări desrădăcinate, nu există repere cît de minime plecate din realitate și în jurul cărora să se arhitecteze întregul, adică universul viziunii poetice, al revelației poetice. „Așa se face că creația semnificativă a ansamblului, scrie Jacqueline Hondermarcq, Fantasticul nu poate atinge fibra sensibilității noastre decît grefat pe structuri-simbol determinante ale vieții umane”.

„Poezia ca gândire creatoare este în adevăr topologia Ființei, scrie Heidegger. Ea ne spune locul esenței sale”. Iar locul esenței omului se află în integrala spațiu—timp. Spre deosebire de suprarealism care nu face decît să tran-

sferă lucrurile și ființele pe un tărîm insolit, fantasmagie — reprezentativă sau abstracționistă — plasează pe om în climatul său real, quadridimensional.

În concepția „fantasmagică” fantasticul este înțeles sub două semnificații.

Un prim sens este acela de vehiculant al neliniștii (angoisse) provocată de alterarea structurilor care arhitectează certitudinea formelor. (Evident, certitudinea așa cum ne-am creat-o, asupra formelor așa cum ne apar). Rupearea echilibrului și apariția unor raporturi ilogice, iraționale dă naștere la neliniște. Fantasticul tulbură ordinea știută, pune sub semnul întrebării această ordine, sub semnul amenințării cu dizolvarea ei, pentru a-i da metamorfoze care să-i impună alte formule existențiale. Dar evadarea din formula reală pe de o parte și incertitudinea solidității noii formule, fantastice, pe de altă parte, creează o îndoită teamă.

Dar fantasmagicii nu vor ca fantasticul să rămînă la simpla teamă terifiantă ca suprarealiștii, teamă pe care s-o exploreze pînă la epuizare. Neliniștea trebuie să ducă pînă la urmă la beatitudine: beatitudinea aflată prin intrarea într-o stare existențială ideală, superioară, creată prin transcenderea accidentalului al cărui echilibru a fost rupt pentru a fi depășit. Prin fantastic se încearcă în modul acesta o depășire a condiției derivate, secundă, pentru a fi din ce în ce mai mult „făgăduit esențialului” cum se exprimă Robert Alateinte. Să se ajungă la acel punct zenital al existenței și al cunoașterii în care nimic nu mai este „nici taină nici minciună și nimeni să nu-l poată contrazice” (Max Bucaille); orice echivoc să se risipească prin consumare în prealumină eliberată de „silinția ceasului de nisip”. Să se împlinescă aspirația cosmică spre arhetipal (Joska Soos).

Cea de-a doua valență a fantasticului în accepțiune fantasmagică este de a supravolta existența reală, de a-l da accent paroxistic, extatic.

Omul tinde la împlinire, la plenitudine. Evident, omul își trăiește plenitudinea existenței sale și prin intensă tensiune a neliniștii pe care i-o provoacă abisurile cărnii și ale rațiunii, ale universului și ale veșniciei.

Dar împlinirea umană are loc mai ales prin bucurie. „Omul este prada ideală a fericirii” scrie Alain Viray. Și dacă fericirea este bucuria de a exista împinsă pînă la fantastic, atunci fantasticul face parte intimă din ființa umană. Bucuria trăită vertical, ca pe un „timp contractat”.

Bucuria în înțelesul ei nemăsurat, fantastic, însemnează fascinația unor tărîmuri interzise, dorința suverană de seninătate a spiritului; însemnează arderea, „totala pierdere pentru a se cîștiga pe sine însuși”, cum afirmă Pol Le Roy, însemnează „ochiul înnebunit să simtă mereu ușoara atingere a nedeslușitelor sufluri” de dincolo de vizibil, cum scrie André Doms. Dar omul, spune Alain Viray, se înversunează să extragă fericire din desnădejdele cele mai adînci, din neliniștile cele mai nebune.

Bucuria în sens fantasmagic nu se naște numai pe treapta incandescentă a vieții, ci și din simpla uimire în fața cotidianului. Uimire și fantasmagie sînt sinonime. Este un har divin de a simți veșnicia fiecărei secunde reînnoite. Artistul trebuie să fie asemenea unui copil care descoperă în fiecare dimineață lumea, aceasta fiind pentru el o neistovită mirare. „Dacă fericirea ar lua chipul uimirii, al fantasmagiei, afirmă Alain Viray, ea ar putea să facă să basculeze arta contem-

porană către o nouă și fecundă direcție în care gestul uman și-ar afla vitala sa semnificație. Astăzi această fantasmagie a fericirii își așteaptă genul său”. O fantasmagie care „să conjuge totul, și verbul vieții” (Francis Tessa), pentru a deschide marl zări albe de certitudine în mersul încet al vieții zilnice” (Jacques Izoard).

Visul rămîne, ca și în suprarealism, unul din elementele esențiale ale artei fantasmagice. Dar nu exclusiv sau preponderent visul înfricoșător sau deformant îndrăgit de prozelitii lui André Breton, ci orice vis, de la cel mai simplu pînă la visul de mutație cosmică.

Nici un vis nu este inutil, după fantasmagici, căci visul duce întotdeauna la împlinire, la o mai certă conturare a condiției de a fi a omului în cursa sa spre absolut. După Jacqueline Hondermarcq lucrurile sînt fructul ardentei îmbinări dintre vis și lumină: visul captează în curbura sa cuprinsul zării și „consumă lumina într-un trup real”. Visul, afirmă Georges Linze, este cel care reînnoiește veșnic fața lumii, cel care este în stare oricînd să reia totul de la capăt”.

Alături de funcția ontologică, fantasmagicii acordă visului puteri epistemologice. Artistul, afirmă Roger Ostahj, se lasă străbătut de visurile care vin din adîncurile ființei sale, pentru că el are înțelegerea că ele nu constituiesc doar vise întîmpe, ci „conțin deasemenea posibilitățile lumii și Realul se visează în ele”.

Expresie a caracterului de universală fraternizare sub zodia poeziei, fantasmagie ar voi ca „visele paralele” ale oamenilor să devină convergente, într-un imens cor de beethoveniană bucurie.

Asfel, pentru fantasmagici viața umană cu valențele ei pozitive, nu numai că rămîne nealterată, dar potențată pînă la intensități supreme.

Poetul fantasmagic are o înaltă conștiință despre soția sa în univers. „Cuvîntul nostru este stropit cu aur” scrie Neer Vantina. Numai poetul va izbui „să răzbune floarea oarbă a frumuseții” afirmă Elie-Charles Flamand. „El așează pe veșnicie soarele între a face și a ști”, reunind în flacăra creatoare a luminii cei doi poli ai zilei umane: cunoașterea și fapta. Rugul cuvintelor, scrie Pierre Gabriel, sfîșie noaptea necunoașterii, luminează și apropie sufletele și „ruptă-n mîină, pîinea trosnește de lumină”.

Poetul este plămădit din lut, scrie Paul Dewalhens, din pămîntul comun și de aceea el biciuește nebunia înstrăinării „cu roze și cu spini” care în mod egal sînt adevăruri ale minții pentru că sînt adevăruri ale pămîntului. Poetul fantasmagic vrea să surprindă aici, în inima sfîncii „graiul soplî al puterilor”, afirmă André Doms. Cu toate ferestrele deschise spre lumină și insetate de ea (W. M. Roggeman), poetul este cel care „îmbrîncește invizibilul în întîmpinarea dimineții”, a cunoașterii umane (Pierre Gabriel).

Arhanghel al cunoașterii, poetul devine prin cuprinderea celor trei trepte ale universului, — cotidianul, abisul și astralul, — un demurg al libertății umane. Căci eliberarea nu însemnează evadarea din condiția umană (lucru cu neputință și absurd), ci trăirea la gradul bucuriei extatice a vertijului existențial pe dimensiunea infinită a osiei lumii și în multiplicitatea ineputabilă a ipostazelor vieții.

NEER VANTINA (Belgia)

## CREDINȚĂ

Lui Pol Le Roy

Plîngînd de furie  
în noi piatra cu-ncheietură despăcată  
a zeu dreptate  
la ce teama ta  
și această încăpăținare  
în rana aceasta adîncă ?  
În ce cavernă  
locuiesc încă făpturile tale  
din care vis femeia  
dorește — chiar în aceste zile  
de așteptare lungă plină de teamă —  
puterea NOPTII  
și credința sa ?

Cine-și îndreaptă încă  
neînduplecarea sa dreptul său  
de a fi înșirîț el însuși  
și cine se ridică  
din cenușile răzburării  
pînă cînd captează înțelesul  
care dă aripă acestui gest imperial  
acest semn de tinerețe  
în furie  
și credință

ELIE CHARLES FLAMAND (Franța)

## SOLITUDINI

Fiecare om poate fi încredințat  
că, din veșnicie, a intrat în  
planul universului.

LÉONARD EULER

Unii respiră vertigii sau aparențe  
Sub frontonul scurtei călătorii  
De la stînga sonoră și pînă la cuvînt  
Alții crispați pe un butoiș de noui  
Privesc nepăsători fulgerul pierdut în iernaticul  
naufrağıu  
Mulți culeg izvoarele îndolnice ale frumusețelor  
seri

Sau își închid nopțile în păsări de cuarț  
Unul singur va putea răzbuna floarea oarbă a  
frumuseții

Țraților adevărurile noastre sînt prea  
asemănătoare  
Ce vom face noi cu aceste mîini împreunate  
Dacă singurătatea nu ne izbăvește

PIERRE GABRIEL (Franța)

## E-ATÎTA NOAPTE PE PĂMÎNT

E-atîta noapte pe pămînt  
Atîta liniște sub pietre  
Că ești neîncetat tot singur,  
Atîta foame, spuze, lacrimi  
Și singe pe atîta miini,  
Cei vii care-și vorbesc în umbră  
Se-ascultă veșnic pe ei înșiși  
Și lumea, ah, moare de frig.

Ci între noi aprins-am acest rug de cuvinte  
Să-mi fii tot mai aproape cînd prea e noapte-n  
mine.

La flăcările-acestea te văd acum mai bine  
Și, ruptă-n mîină, pîinea trosnește de lumină.

LOUIS GUILLAUME (Belgia)

## EȘTI SIGUR...

Ești sigur că te afli acolo,  
Tu ești în adevăr cel care vorbești?  
Mulțimea se imbulzește  
Înaintea porții întunecate,  
Înăuntru, lumina...  
Dar trebuie să te faci că nu știi.  
Orice cunoaștere este suspectă.  
Singur în fața ghișeului,  
De cealaltă parte, totul reîncepe.  
Un alt popor, o altă așteptare.  
Și din nou tu, cu mina întinsă  
Către o răsfrîngere. Oglinda  
Se sfarmă. Deaetele tale singurează.  
Un glas te cheamă  
La capătul culoarului.  
Scara sînt în negru.  
Poate că tu ești  
Acolo sus.

POL LE ROY (Belgia)

## INCOTRO SĂ TE ÎNTORCI

Se ridică chipul  
demonului mîhnit al oglinzilor  
deasupra hăurilor încăpăținate  
ale împărăției sale  
în grădinile sale răsturnate  
se încheagă în iriși fluizi  
femeia fintinilor

În spații chemarea descumpănitoare  
a sinilor umbrel  
și nici o îndurare  
în privirea lor

golul locuiește  
risul oglinzilor.

CLAIRE-ANNE MAGNES (Belgia)

Mirajele pierdute la margini de cetăți  
Lăsatu-ne-au în noaptea imensă-a întîmplării  
Tăcuta reumușcare din oarba lor privire  
Și-n mîinile-ți eterne sonorul lor hăvuz.

ANTONIJE MARINKOVIC (Iugoslavia)

## PREZENȚĂ

Aici  
eu sînt  
cu necesara alcătuire  
a universului tău

cu fructele infernului tău  
întors cu fața  
spre apa roșită  
fără de chip  
în adîncul mizeriei  
care preferă  
pustiul rațiunii de a fi  
a deplinei singurătăți  
un om în cușca  
metafizică;  
aici

eu sînt domnul  
cometelor tale  
a munților tăi străbătuți  
de coridoarele spiritului domestic  
eu sînt  
atelierul dorului tău de a fi  
cartea  
valorilor care se înfruntă între ele  
a năzuinței mele de a te cunoaște  
dar eu ridic mîinile  
între ele calea laptelui  
pune podoabe  
în jurul geometriei gîndurilor mele

Prezentare și traducere de GEORGE POPA



MARCEL BÉALOU

„Rădăcină sculptată”



# OM ȘI NATURĂ

in filozofia lui Friedrich Engels

Personalitate proeminentă în cultura germană și conducător înțelept al mișcării muncitorești internaționale în cea de a doua jumătate a veacului trecut, Friedrich Engels a fost în același timp unul din fondatorii concepției materialist-dialectice despre lume. Prin lucrările sale: *Anti-Dühring*, Ludwig Feuerbach și sfârșitul filosofiei clasice germane, *Dialectica naturii*, prin colaborările cu Marx, precum și prin numeroasele articole publicate în presa muncitorească Engels a cuprins o arie tematică vastă, formulând idei de o mare valoare teoretică și practică. Tot ce putea să intereseze în acea vreme din unghiul de vedere al unei concepții științifice despre lume, este abordat cu îndrăzneală, dar și cu circumspecția pe care o poate genera o serioasă informare asupra problemelor dezbătute în cele mai diferite domenii ale științei.

Materialitatea lumii și continua dezvoltare a elementelor ei sînt pentru Engels postulate fundamentale. Natură și societate formează un tot unitar, coerent, guvernat de legi obiective. În acest context problema raportului om-natură este pusă în termeni diferiți de cei cu care gândirea tusească obișnuită pînă atunci de către filozofii secolului luminilor. Omul este cel mai înalt produs al dezvoltării istorice a naturii vii. „Natură... este temelia pe care am crescut noi oamenii, noi înșine ca produse ale naturii”. (*Opere alese*, vol. II, p. 335). Naturii „ii aparținem prin carnea, sîngele și creierul nostru” și cu cît reușim să-l cunoaștem mai bine structura elementelor și legitatea fenomenelor naturale, cu atît devenim mai conștienți de unitatea cu ea. Pornind de la această premisă, Engels a lămurit obârșia omului, răspunzînd unor întrebări fundamentale ce se pun oricărui doctrine filozofice științifice. Totodată el a pus și a schițat soluțiile a două importante probleme: raportul om-natură și raportul omului cu el însuși, a omului ca ființă biologică și rațională în același timp.

Mult timp, în reflexile lor, filozofii, deși nu ignorau raporturile sociale, au tratat omul în mod abstract, făcînd să treacă în prim plan omul ca individ izolat, ca personalitate cu o structură sufletească complexă, cu calități morale sau cu vicii, dotat cu forțe superioare sau neputîncioase. „Omul nu este decît o trestie, cea mai slabă din natură; dar este o trestie cugetătoare”, scria Blaise Pascal, detașîndu-l de restul universului, iar mai tîrziu Jean Jacques Rousseau avea să consemneze ca un preludiu al furtunii ce se anunța: „Omul s-a născut liber și totuși pretutindeni e ținut în lanțuri...”.

Marx și Engels au meritul de a se fi aplecat asupra oamenilor reali și de a fi descoperit în solidaritatea de cuget și faptă a celor ce produc valorile materiale și spirituale,

forța capabilă să smulgă naturii bunurile necesare și să așeze rîndu-iile sociale pe temelii conforme cu aspirațiile și idealurile omenirii. Numai prin forțele unite ale oamenilor, conchid ei, pot fi stăpînite stîhiile naturii, iar măsura

dominației lor este dată de gradul dezvoltării forțelor productive, de nivelul tehnicii, științei, precum și de cel al organizării sociale și politice a comunității umane. Engels a arătat că societatea poate înfrînge rezistența naturii, eliberîndu-se treptat de constrîngerea ei, și că este în stare să se asigure împotriva capriciilor acesteia. Contradicția dintre natură și societate este rezolvabilă numai cu condiția cunoașterii profunde a legilor obiective. Forțele naturii „acționează în chip orb, violent și nimicitor, atîta timp cît nu le cunoaștem și nu ținem seama de ele. Dar din clipa în care le-am cunoscut, din clipa în care am înțeles acțiunea, sensul și efectele lor, nu mai depinde decît de noi ca să le supunem tot mai mult voinței noastre și să atingem prin ele scopurile noastre”. (*Opere alese*, vol. II, pag. 135). Cunoașterea reprezintă o condiție necesară, dar nu și suficientă, căci efectuarea unor acțiuni complexe de valorificare a resurselor naturii implică folosirea unei tehnici moderne. Din acest punct de vedere, cele mai avantajate sînt popoarele țărilor industriale înaintate, întrucît, acestea dispun de potențialul necesar. Acțiunea practică de transformare a naturii reclamă inteligență și mijloace tehnice adecvate. Înțelesat cu putere de înțelegere a cauzelor și legităților fenomenelor, omul poate aduce modificări sensibile mediului natural și social în care trăiește. „Numai omul a reușit să imprime naturii pecetea sa; el a reușit nu numai să transforme diverse specii de plante și animale, ci să modifice atît de mult și aspectul și clima mediului său și chiar și unele plante și animale, încît rezultatele activității lui nu vor putea dispărea decît o dată cu pieirea globului pămîntesc”. (*Opere alese*, vol. II, p. 64). Ideea posibilității transformării naturii, în condițiile cunoașterii tainelor ei adînci și a existenței mijloacelor necesare, are o valoare deosebită, deoarece exercită o mare înfrîngere asupra spiritelor inventive și întărește starea de optimism, de încredere în resursele și forțele umane creatoare. Pe temeiul ei sînt mobilizate energiile milioaneilor de oameni în direcția realizării unor lucrări de mare anvergură: îndiguirii, irigații, baraje, hidrocentrale, construcții de orașe moderne etc.

Am fi nedrepti cu Engels dacă i-am pune în sarcină ignorarea dificultăților cărora omul trebuie să le facă față în raportul său cu natura. Indiscutabil, omul, spre deosebire de oricare dintre viețuitoare, îndeplinește un rol constructiv, creator, căci numai el posedă și înțelegerea căilor și metodele de atingere a scopului propus, precum și puterea de a prevedea consecințele propriilor sale fapte. Acționînd asupra naturii cu mijloace tehnice din ce în ce mai perfecționate, omul reușește să dea forțelor naturii o anumită direcție, astfel încît societatea să se afle la adăpost de efec-

tele lor distructive și totodată să profite de acțiunea lor. În acest sens, sublinia Engels, că omul ajunge să domine natura. Conștient de complexitatea fenomenelor naturii, tot Engels avertiza: să nu ne lășăm amețiți de victoriile noastre asupra naturii, deoarece „natura se războiește pe fiecare din ele” (*Opere alese*, vol. II, p. 79). E drept, acțiunile încununate de succes, cuceririle științei și tehnicii au urmările prevăzute de noi, dar numai unele dintre ele; multe ne scapă și nu rareori tocmai acestea anulează efectul celor luate în considerare. Despăduririle masive, ca să ne referim la unul din numeroasele acțiuni distructive, făcute cu scopul de a extinde terenurile de pășune și agricultură, au avut drept consecință imediată modificarea microclimatului, eroziunea solului pe terenurile în pantă. Se vorbește astăzi, tot mai insistent și nu fără îngrijorare, de pericolul poluării atmosferei și apelor pentru însăși existența speciilor de plante și animale și chiar pentru sănătatea omului. Orice perturbății în echilibrul naturii se întoarce împotriva celor ce le provoacă. Engels consemna că nepotrivirea dintre scopurile propuse și rezultatele obținute este imensă, că „acțiunile neprevăzute continuă să predomină, că forțele necontrolate sînt cu mult mai puternice decît forțele puse în acțiune după un plan dinainte stabilit” (*Opere alese*, vol. II, p. 64).

Contradicția dintre aspirațiile omului de a pune stăpînire pe forțele naturii și posibilitățile reale, cognitive și materiale, istoricește condiționate, presupune ca dialectica naturii să fie descifrată în toată complexitatea ei. Cunoașterea unor legi obiective și ignorarea altora creează doar iluzia că stăpînim natura; în realitate rămînem în multe privințe sub dominația ei. Acțiunile practice luate izolat par a fi conștiente, dar judecate în conexiune se dovedesc a fi inconștiente cîtă vreme nu luăm în seamă sau ne scapă consecințele lor îndepărtate. În vederile lui Engels, de aceea, oamenii trebuie să creeze cadrul unor acțiuni concordante de conservare a resurselor naturale și de păstrare a echilibrului în natură cu toate schimbările provocate în ea. Toate eforturile lor se cer îndreptate spre judicioasă valorificare a bogățiilor solului și subsolului.

Cel de al doilea aspect al raportului om-natură luat în considerație de Engels ține de domeniul eticii, al formării personalității umane, al autodesăvîrșirii sale morale.

Insistența cu care Engels revine în repetate rînduri asupra superiorității omului față de animal, vădește nu numai înțelegerea faptului că omul transformînd natura, se transformă pe sine însuși, dar și convingerea că dualismul instinct-rațiune își găsește dezlegarea în favoarea rațiunii. Omul are puterea de a-și controla și aprecia actele de conduită, de a se integra mediului social în care trăiește, de a conlucra cu semenii săi în așa fel încît să nu împiedice buna desfășurare a acțiunilor întreprinse în comun.

Ideile nemuritoare ale operei lui Engels își păstrează mereu vie actualitatea și constituie călăuză gîndirii marxiste revoluționare.

M. SARMAȘANU

## SOCIALISM ȘI DEMOCRAȚIE

(urmăre din pag 1)

noțiune etică abstractă, ci devine o categorie social-politică, cu o determinare obiectivă, rezultată din raporturile calitative noi dintre individ și societate generate de relațiile sociale socialiste. Astfel, edificiul democrației socialiste își găsește expresia în „edificiul” responsabilității sociale, deoarece conștiința acestei responsabilități este o conștiință de sensuri și semnificații. Ea presupune înțelegerea profundă de către toți membrii societății a semnificației și sensului umanist al tuturor formelor de activitate socială, presupune înțelegerea de către fiecare cetățean a esenței democratice pe care o conține și a poartă întreaga operă de construcție socialistă.

În forma ei generică, definiția democrației exprimă un ideal umanist de organizare statală și socială. În unele lucrări din tinerețe, Marx releva valența profund umanistă a democrației ca formă de stat, faptul că „democrația pornește de la om”, afirmîndu-se ca

opera lui proprie. Raportarea idealului democrației la realitățile sociale are un caracter concret, social-istoric. Idealul democratic, componentă esențială și permanentă a proceselor revoluționare din epoca noastră, se poate realiza autentic și plenar numai în condițiile orînduirii socialiste, orînduire în care poporul este deținătorul puterii economice și politice. Așa cum releva tovarășul Nicolae Ceaușescu în Expunerea la ședința Comitetului Executiv al C.C. al P.C.R. și a guvernului din 25 noiembrie 1970, „partidul nostru a acționat cu fermitate pentru întărirea legalității și dezvoltarea democrației socialiste, asigurînd un cadru prielnic în vederea participării efective a maselor la conducerea treburilor obștești. Partidul a promovat neabătut principiile echității și eticii socialiste în repartiție, în raporturile dintre membrii societății, în desfășurarea întregii vieți sociale”. Aceste înfăptuiri fundamentale, care au generat un cadru concret de afirmare a democrației socialiste, a valorilor umanismului, demonstrează că, în lumina

obiectivelor viitorului cincinal, umanismului socialist îl vor fi conferite noi dimensiuni, noi valențe semnificative în sensul permanentei sale aprofundări. Socialismul realizează astfel o sinteză perfectă și unitară între democrație și umanism. Democrația socialistă apare ca manifestare pe plan social-politic, în domeniul organizării și funcționării statale și obștești, a celui mai profund umanism, umanismul socialist.

Deși este o trăsătură esențială a tuturor laturilor vieții materiale și spirituale, democratismul socialist rămîne totuși un fenomen suprastructural. Aceasta, deoarece respectarea și perfecționarea democrației socialiste nu sînt determinate în mod automat de baza economică a socialismului, ci depind în mod hotărîtor de rolul factorului subiectiv și, în primul rînd, de cel al factorului politic principal, partidul marxist-leninist. Factorul subiectiv al societății noastre îl constituie activitatea creatoare, conștientă a maselor, în forme multiple de organizare, prin intermediul căreia se realizează cerințele obiective ale legității istorice. Nucleul și forța conducătoare a acestui factor subiectiv este Partidul Comunist Român. Așa cum relevă documentele Congresului al X-lea al P.C.R., conducerea științifică a societății implică creș-

terea rolului conducător al partidului marxist-leninist, perfecționarea formelor și metodelor de conducere politică, economică și administrativă ale societății socialiste. Transformările sociale, menite să umanizeze viața socială în socialism, conduc la schimbarea conținutului raportului dintre societate și individ, fapt care se realizează ca scop, urmărit conștient, al întregii dezvoltări sociale.

Perfecționarea democrației socialiste, a lături de dezvoltarea extensivă și intensivă a economiei, este una din coordonatele noi, care schimbă raportul dintre individ și societate în socialism. A doua coordonată a acestui proces constă în „adoptarea de către membrii societății a unei conduite socialiste, întemeiată pe îmbinarea conștiinței demnității și libertății lor cu aceea a răspunderii față de colectivitate”. (Vezi R. Florian, *Sensul istoriei*, Buc., 1968, p. 245). Responsabilitatea socială și umanismul se manifestă astfel în indisolubilă legătură cu democrația socialistă. Toate aceste elemente, definite pregnant în documentele de partid, sînt dezvoltate și aplicate în cadrul unei atitudini înnoitoare față de rezolvarea problemelor economice și sociale, în întreaga operă de realizare, pe baze marxist-leniniste, a construcției socialismului în patria noastră.

## FERICITUL SISIF

„Trebuie să ni-l închipuim pe Sisi fericit”.

Se pare că în viața lui pămîntescă, regele Corinthului a fost printre aleșii norocului, căci dacă lumea i-ar fi apărut detestabilă sau îndiferentă, nu s-ar fi agățat el cu atîta încăpăținare, după o scurtă experiență subpămînteană, de șansa unei a doua vieți sub soarele acestei lumi.

Omul absurd își duce traul în zona liminară în care viața e despărțită de moarte doar prin membrana extrem de fragilă a secundeii imediat prealabile sfîrșitului; în această aștință mașinal pe un șiret de pantofi sau pe un fir de țarbă de pe ecranul colorat care e lumea, cu diminețile ei pure și instituțiile ei sanitarie.

Nimic nu ni-l arată pe Sisi absurd în viața lui de aici; ețudată probă de fidelitate la mare în ceasul morții și-a spus soția denotă o concepție

foarte clasic-grecească, de o seninătate aproape vegetală, în privința morții și a semnificației ei.

Intr-adevăr, asemenea întregii sale civilizații, Sisi nu acordă morții nici măcar gravitatea unui hiatus insurpasabil, a unui drum fără întors (dovadă, în clasicitate, atîtea excursii ale muritorilor în Infern, și în definitiv o simbioză apropiată de confuzie între lumea morților și cea a viilor), pe cînd omul absurd este pătuns de ireparabilul definitiv și absolut al oricărui morți. Sisi credea cu nebulburată natură-lețe că de acolo, de pe tărîmul umbrelor, va putea afla dacă soția lui i-a iubit mai presus de ascultarea ce l-o datora; această naivă și esențială încredere ne poate convinge că niciodată Sisi n-a cunoscut în viața lui terestră sentimentul sau revelația absurdului. Observăm în trecere că la fel stau lucrurile cu întreaga clasicitate: spi-

ritul ei era prea tîndr, prea încrezător pentru a realiza abisul și a se înfiora de spaima definitivului sfîrșit. Grecii nu au avut perspectiva adevăratei morți și nici neliniștea, caracteristică modernă, care decurge din aceasta.

S-ar putea obiecta că dorința tenace de a supraviețui, care l-a făcut să-l înșele pe zei și să nu se mai întoarcă de bună voie în Infern precum promisese, este o trăsătură absurdă a lui Sisi. La aceasta se poate răspunde că dacă supraviețuirea aparține omului absurd ca o notă de fapt, dorința supraviețuirii, ca premisă teoretică și ca mobil etic este direct opusă și inasimilabilă acestui tip uman. Supraviețuirea este doar o stare, din care poate decurge absurdul; odată însă cu moartea sau cu primul act de o natură oarecare, vizînd împiedicarea morții, tensiunea generatoare de absurd s-a dizolvat.

Dar în Infern? Sisi e condamnat fără drept de apel să îndeplinească la înfînt o muncă fără viitor, este pus deci într-o situație ce foarte ușor poate fi luată drept absurdă. Dar orice penitență înseamnă în definitiv o „muncă” fără viitor și fără rezultat, și tocmai în aceasta constă caracterul ei punitiv și deci rațiunea ei.

Impingînd piatra, Sisi știe că munca sa e consecința unei judecăți, că are o rațiune oarecare, că nu e deci absurdă. Chiar și renunțînd la acest argument, nu va fi greu de făcut demonstrația care constituie scopul acestui eseu: că Sisi e fericit nu pentru că e absurd, ci dimpotrivă, pentru că este grec.

„Absurdul nu este în om, nici în lume, ci în prezența lor comună”. Această propoziție ne interzice să numim absurdă munca infernală a lui Sisi. Căci reflexia asupra sinuciderii și a morții fiind plină cea de toate zilele a spiritului absurd, el exclude totuși sinucideria și se teme de moarte ca de supremul rău; urmînd însă cu consecvență acest raționament pînd

la consecința lui extremă, vedem că el duce de fapt la nimicirea absurdului. Căci din moment ce supraviețuirea devine supremul bine, înseamnă că viața aceasta e totuși prin excelență fericită sau fericirea e scopul ei adînc; or, absurdul nu poate izvorî dintr-o asemenea armonică eulorie, el este hibridul crispat și sceptic al unei contrarietăți irezoluate.

Dacă trebuie să ni-l închipuim pe Sisi fericit, îl vîd urmînd cu înțelepciune bolovanul său, și spiritualizîndu-și progresiv efortul, după mii de ani va fi perfecționat într-atîta plîngă simplă pe care o folosea la-nceput, încît povara chinului zilnic se apropie de un ideal și intangibil zero. Sisi și-a făcut din această îndeletnicire, concepută inițial ca o pedeapsă, a doua și adevărată sa natură, și e obligat a-și duce piatra așa cum noi sîntem obligați să respirăm. Bucurîndu-se de soarele negru din Hades, el mai păstrează doar o vagă amintire, mai mult o bănuială obscură despre existența unei lumi mai clare, cu soarele mai pur și mai înalt. Deliciul său

prelerat ar putea fi acela de a contempla cum sîncea urcată acum cu mecanism ingenios se pînă pe virful muntelui, încărcată de energie potențială, și-o actualizează cu o grațuitate ce-l poate închina, în prăbușirea ei prăpăstioasă și de fiecare dată altfel.

Acolo, pe virful muntelui, lscusitul grec se bucură în fiecare din clipele lui, al căror șir el știe că e înfînt, de fericita sa pedeapsă și binecuvîntează Infernul care a devenit singura sa lume.

Dar fericirea lui Sisi nu e aceea a omului absurd; el a trăit fără spaima morții pe pămînt, iar în Infern savurează deliciul acelei stări din care a fost destul de înțelept și de prudent pentru a-și face adevărată viața, adică aceea imediat prezentă; nici aici, nici dincolo, absurdul n-a fost pentru el o soluție. Poate din cauză că devenind una, absurdul încetează de a mai fi absurd: prin însuși actul instituirii sale ca teză, el se destitue pe sine ca atare.

MIHAI URSACHI



Fiecare generație se înscrie în istorie, pornind de la un alt nivel de experiență socială și, de asemenea, părăsind arena, ea lasă omenirea pe o altă treaptă sau formă de cultură și organizare. Este destul să menționăm faptul că generația înțiră de azi este beneficiarul luptei generațiilor anterioare împotriva poliomielitei, a tuberculozei, a sifilisului sau a multor boli microbiene. La fel, creșterea longevității, atât de evidentă în ultimele decade, este rezultatul luptei omului împotriva neștiinței sau a hazardului, este rezultatul științei, al progresului social în genere. Dacă medicina, prin reducerea considerabilă a mortalității la vârsta copilăriei, deschide generației infantile porți mult mai largi către viață, în schimb, perspectiva pe care această generație o întâlnește privind lumea exterioară, cunoaște o diversitate în care, probabil, nu numai copilul, dar chiar omul adult trebuie condus.

Antagonismul dintre tradiție și nou se accentuează în dinamica socială în raport cu caracterul revoluționar al transformărilor. Perioadele anterioare, în care evoluția cunoaște o desfășurare lentă, ridicau probleme mult mai limitate cu privire la formarea copilului sau a tânărului pentru viață. În aceste epoci deciziile erau condiționate, în mare parte, de formele tradiționale de viață ale grupului social căreia aparținea copilul. Acest stadiu este astăzi depășit. Condițiile

precizează André Berge, „copilul este greșit iubit și el, la rândul său, nu posedă nici o protecție împotriva protectorilor săi”, precum nu se bucură de protecția nimănui nici copilul care nu are nici într-un fel protectori.

Copiii familiilor dezorganizate se înscriu în această ultimă categorie. Familiile respective exprimă o imagine tristă, sub nivelul demnității umane. Există greutăți și situații speciale în orice familie. Lipsei, devenită tradițională, a tatălui, se adaugă, ca un fenomen în accentuare, lipsa mamei de la îndatoririle materne, ca un rezultat al înrării sale în activitatea profesională. Statul oferă, în compensare, instituții de învățământ preșcolar.

Orice copil trebuie condus, trebuie format. A asigura unui copil dezvoltarea talentului pe care îl posedă, înseamnă a conduce acțiunea formativă pe drumul cel mai firesc. Eficacitatea acțiunii pedagogice fiind dependentă de gradul de integrare al măsurilor respective în ansamblul factorilor cu rol decisiv în procesul de conturare a personalității copilului, apare necesară, pentru diagnosticul pedagogic, preocuparea de a stabili caracteristicile copilului cercetat și ale condițiilor de mediu sau de educație. Conducerea științifică a copilului, exprimă, prin înseși definiția sa, necesitatea de individualizare a acțiunilor formative (obiective, metode, condiții, colaborări). De altfel, psihologia vorbește de existența unei formule individuale, expresie a echilibrului stabilit între variabilele personalității; psihologia indică existența unei formule educative specifică fiecărei familii, rezultantă a influențelor multiple și specifice existente în acest mediu; pedagogia atestă existența unei anumite formule instructiv-educative, urmare a condițiilor exercitate și a eficienței lor diferențiate de la copil la copil, sau, a unei formule specifice rezultantă a interacțiunii dintre copil și grupul social restrâns (în special defectologii vorbesc despre aceasta). Acțiunea de conducere a copilului se integrează în acest ansamblu de aspecte individualizate, iar cunoașterea copilului trebuie să ofere informația necesară organizării acestei activități.

Desfășurarea științifică a acțiunii de conducere a copilului presupune posibilitatea de cunoaștere sistematică a acestei mici ființe în creștere, concomitent cu existența condițiilor de dezvoltare organizată. În sprijinul acestei acțiuni trebuie menționat progresul realizat de psihologie pe linia informației referitoare la structura psihologică a persoanei, consolidarea psihologiei diferențiale și a psihologiei genetice, care permit înțelegerea corectă a evoluției și a caracteristicilor copilului, conturarea capacităților de diagnostic științific, la care se adaugă puncte de vedere noi în pedagogie cu privire la sensurile factorului educativ sau conturarea pedagogiei diferențiale, care fundamentează, în funcție de anumite caracteristici ale copilului, conținutul și modalitățile distincte de intervenție. Progreselor realizate de știința sociologiei, care deschid perspective în înțelegerea viitorului sau în modalitățile de investigație a realităților sociale, se adaugă conturarea unui umanism pedagogic care impune preocuparea de fiecare copil și plasarea lui în condițiile optime de formare pentru desfășurarea personalității sale.

Copilul și școala constituie două realități între care conturarea unui raport de convenabil apare ca necesară. Școala nu-și poate atinge obiectivele sale de cît în condițiile în care copilul asupra căreia își exercită influența posedă capacitatea de satisfacere a exigențelor formulate de programele de învățământ. De asemenea, copilul nu poate obține dezvoltarea satisfăcătoare a posibilităților sale decît în condițiile în care caracteristicile procesului de învățământ se suprapun caracteristicilor sale individuale. Decalajul posibil între termenii relației respective conduce sau la nesolicitația suficientă a copilului, sau la suprasolicitația acestuia, cu urmări, adeseori, nefavorabile pentru copil, și într-o situație și în altă. În aceste condiții apare problema adaptării copilului la ansamblul realităților școlare, iar cerințele acestuia deziderat se realizează prin orientarea adecvată a copilului spre tipul de școli sau prin formarea corectă.

Orientarea școlară poate fi definită ca o acțiune pedagogică exercitată în scopul asigurării permanente a echilibrului dintre școală (formă și nivel de solicitare) și elev (formă și nivel de reacție). Ea reprezintă o acțiune de conducere a copilului prin forme diferențiate de școlarizare, în scopul asigurării, pentru copil, a condițiilor optime de formare. Schema organizării școlare trebuie concepută ca o matrice pentru acțiunea de conducere a copilului. Ea reprezintă, în mare, direcțiile de orientare a tineretului spre societățile de activitate socială, în funcție de necesitățile vieții sociale și de caracteristicile individuale. Diversitatea tipurilor de școli, constituie condiția obiectivă a realizării raportului adecvat dintre termenii relației elev-școală și a formării diferențiate și depline a capacităților prezentate de copii. Pentru asigurarea condițiilor adecvate, în formarea unui copil, școala cu pondere maximă este aceea care oferă, într-un mod inegalabil în cazul respectiv, posibilitatea de intervenție eficientă. Sistemul actual de organizare școlară este rezultatul unei experiențe desfășurate în secole, în care necesitățile sociale sau obligația de intervenție diferențiată în formarea copiilor și-au spus cuvîntul necesar.

Formarea și conducerea copilului sînt acțiuni care se realizează permanent în interiorul vieții de familie, al formelor de pregătire școlară și al stadiilor de dezvoltare a copilului, privit ca o ființă în creștere. În acest mod, fiecare decizie luată se consolidează pe analiza procesului de dezvoltare a copilului, rezultat al maturizării sale, al definirii caracteristicilor individuale, al nivelului de realizare atins sub diferite aspecte ale personalității sale. Orientarea școlară este, deci, o acțiune individualizată, implică identificarea liniilor de dezvoltare a copilului, formularea, prin investigația retrospectivă, a unei prognoze asupra evoluției viitoare și, în funcție de aceste realități, precizarea formelor de instruire, în care, prin materialele de învățământ și forma de transmitere, se poate întrevădea o dezvoltare maximă a capacităților prezentate. Acțiunea de conducere a copilului, fundamentată științific, îmbină, astfel, criteriul social cu cel individual, satisfăcîndu-se prin același act și exprimînd, prin aceasta, legătura indisolubilă dintre individual și social la nivelul ființei umane.

Complexitatea formelor de solicitare socială, rezultat al diferențierii continue, exprimă totuși de om, privit în procesul său de adaptare, cereri diferențiate calitativ și cantitativ. În acest ansamblu, formarea copilului ridică probleme deosebite. Exigențelor în creștere trebuie să li se răspundă prin posibilități amplificate. Orientarea școlară se integrează în acest context, urmărind ca, prin valorificarea la maximum a fondului individual, să contribuie la modelarea personalității tânărului, fiind seamă de liniile de desfășurare în perspectivă ale vieții sociale.

Conducerea științifică a copilului, privită în acest ansamblu, devine un deziderat social. Ea asigură participarea deplină a energiei umane la progresul social, și, implicit, integrarea tineretului în ansamblul condițiilor de viață contemporane.

## PĂRINTELE PEDAGOGIEI MODERNE

După ce mult timp numele lui Ian Amos Comensky a fost aproape ignorat, o dată cu secolul al XIX-lea personalitatea și sistemul său de idei umaniste și filozofice, conținînd un sistem încheiat de gândire pedagogică, s-au impus, pentru a fi astăzi apreciate și omagiate pe plan mondial.

Cel care avea să devină marele pedagog ceh, mare personalitate a pedagogiei secolului al XVII-lea și una dintre figurile reprezentative ale istoriei gândirii pedagogice universale, s-a născut la 28 martie 1592, în familia mormarului Martin Komensky din Nivnitz. Acesta aparținea comunității protestante a „frăților Boemi”, animată de idealul democratic al lui Hus. Faptul nu este lipsit de semnificație, deoarece în gândirea și opera marelui pedagog se va reflecta tot ce a fost mai bun din lupta dusă de această secă pentru pace, libertate, independență națională și egalitate.

După terminarea studiilor superioare la Universitățile din Herborn și Heidelberg, i se încredințează conducerea școlii din Prerau și apoi a celei din Fulneck, unde se dedică cu pasiune activității didactice. Războiul de 30 de ani a însemnat o grea încercare pentru el și patria sa. În această împrejurare, Komensky își pierde soția, cei doi copii, întreaga avere și manuscrisele. Urmări pentru convingerile sale de biserică catolică, el își părăsește patria pentru a duce, timp de jumătate de secol, o viață de peregrin, rătăcind prin „labirintul lumii”, dar păstrîndu-și optimismul și credința în biruința binelui și păcii, așa cum el însuși afirmă într-una din cele mai impresionante lucrări ale sale pe care a scris-o în această perioadă, „Labirintul lumii și parcașul inimii”. Din acest moment, Komensky va duce o viață închinată studiului și școlii, în care el vede „un atelier al umanității”. Iar trecerea sa prin cele mai importante centre ale Europei: Lissa, Elbing, Sárospatak — în Transilvania — Amsterdam, Berlin, Londra, Praga, Stockholm, Hamburg, etc., a însemnat o continuă preocupare pentru organizarea școlilor și elaborarea unei teorii pedagogice, care să fundamenteze educația modernă. Fără să-și fi putut vedea patria niciodată, el se atinge din viață în anul 1670, într-un orășel din apropierea Amsterdamului, la Naarden, unde a și fost înmormîntat.

Komensky a lăsat lumii o moștenire valoroasă: a scris lucrări de pedagogie, filozofie și teologie, al căror număr se ridică în jurul cifrei de 200. Dintr-acestea s-au impus ca cele mai valoroase: „Didactica Magna” — primul tratat de didactică în care el își propune să indice „arta de a învăța pe tot toată” (redactat în limba cehă și tradus ulterior în limba latină); „Janua aerae linguarum reserata”, o metodică de învățare a lim-



bil latine, tradusă încă din timpul vieții sale în 12 limbi europene și 4 limbi asiatice; „Informatorium scholae matris”, o lucrare de pedagogie familială; „Schola ludus”, în care a aplicat principiile unui învățământ accesibil; „Orbis sensualium pictus”, una din cele mai cunoscute și apreciate lucrări în epocă, reprezentînd o aplicare a principiului intuitiv, despre care Kant spune, peste un secol de la apariția ei, că „nu cunoaște un alt manual mai bun și mai perfect”; „Leges scholae bene ordinatae”, în care stabilește regulile unei școli bine organizate etc.

Din aceste lucrări se poate desprinde cu claritate sistemul său de gândire pedagogică, la fundamentul căreia a stat, alături de o conțență profund democratică, filozofia epocii sale, reprezentată prin materialismul lui Fr. Bacon, G. Bruno și Galileo Galilei, cu orientarea spre cercetarea naturii și gândirea umanistă, sub influența căreia Komensky va susține că omul este „un minunat microcosm”.

Într-o prezentare succintă, sistemul de gândire pedagogică a lui Ian Amos Komensky se concentrează în jurul următoarelor idei principale: omul se poate perfecționa prin educație, aceasta reprezentînd principala cale pe care omul poate deveni „om”. În sensul de ființă rațională; educația este un proces care trebuie să se desfășoare după principii (principiu) conformității cu natura și cu vârsta elevilor; dezvoltarea copilului are maturitate este un proces stadal, fiecare stadiu de dezvoltare trebuind să-i corespundă un sistem adecvat de educație și învățămînt, educația este un proces multilateral, care trebuie să vizeze formarea copilului din punct de vedere intelectual, moral, fizic și religios; educația se realizează prin instrucție și pe bază de intuiție; conținutul instrucției trebuie să fie realist și orientat enciclopedic.

Influența sistemului de gândire pedagogică a lui Ian Amos Komensky, care reprezintă, în fapt, temelia pedagogiei moderne, a rămas la fel de vie pînă în zilele noastre, fapt pentru care, ne bună răpețată i s-a atribuit titlul de „părinte al pedagogiei moderne”.

STELA IANCU

## Comunicație bilaterală cu apel selectiv

Se știe că galeriile subterane ale minelor sînt improprii propagării undelor electromagnetice cu frecvențe înalte și chiar joase, deoarece apar absorbiți mari în decibeli în jurul cifrei de 200. Dintr-acestea s-au impus ca cele mai valoroase: „Didactica Magna” — primul tratat de didactică în care el își propune să indice „arta de a învăța pe tot toată” (redactat în limba cehă și tradus ulterior în limba latină); „Janua aerae linguarum reserata”, o metodică de învățare a lim-

celor și prin intermediul unui filtru care prezintă o atenueare mare spre emițătorul stajiei mobile pe frecvența de emisie a stajiei fixe. Acest filtru se leagă de filru de cale prin pantofoara locomotivelor în serie cu o siguranță și o capacitate cu testare mare de lucru, pentru a proteja operatorul. Recepțiile stajilor mobile au atene de ferită așezate perpendicular pe filrul de tracțiune electrică, fapt care le dă posibilitatea de a recepționa și în cazul cînd traseul este deconectat. Anelul face selectiv, adică se poate chema stajia mobilă dorită în orice moment, printr-un semnal acustic ca la telefon.

Ideea de la care au pornit autorii a fost aceea a utilizării unor conducătoare pentru ghidarea undelor electromagnetice în galeriile subterane, servindu-se în acest scop de filru de tracțiune electrică existent deja în mină. O idee ingenioasă care, transportată în linia Goubau din domeniul microundelor în cel al macro-undelor, a condus la soluționarea favorabilă a unei cerințe imperioase.

Încercările electrice cu diverse frecvențe au arătat că cele mai bune rezultate se obțin pentru banda cuprînsă între 260 și 374 KHz. De aceea autorii au ales frecvența de 374 KHz pentru comunicațiile de la emițătorul stajiei centrale, fixă, spre stajiele mobile și de 262 KHz de la stajiele mobile către stajia fixă. Pentru a se obține un nivel de recepție constant independent de condițiile de propagare, distorsiuni mici și un raport bun între semnal și perturbări, s-au folosit în ambele sensuri de comunicație, unde modulate în frecvență cu deviație mică de frecvență.

Încă de la început s-a conceput „dispecerul central” ca o stajie fixă de emisie-recepție, echipată cu tuburi electronice, la celelalte stajii, mobile și complete tranzistorizate. S-a fixat puterea stajiei fixe la 20 W, pentru ca recepția la stajiele mobile să nu pună probleme speciale, datorită sensibilității mai mici a receptoarelor tranzistorizate, conștrînse după schema amplificării directe. Din considerente tehnice și economice puterea stajilor mobile s-a fixat la 1 W.

Dispecerul central, emițătorul și receptorul sînt legați la linia constituită din conductorul pentru tracțiune electrică și șină sau pămîni. Legătura emițătorului stajilor mobile este legată la \*

Sistemul de comunicație bilaterală a fost încercat la minele „Filipești de Pădure”, unde s-au putut asigura legături bilaterale pînă la cablul galeriilor la o distanță maximă de șase la fixă de 3,5 km., convertibile decușgînd în condiții foarte bune. În timpul experimentelor s-a observat că în porțiunile unde s-a se infiltrase în petică, recepția se făcea în condiții rele, dar pe traseul traseului, revenea la normal.

Permanentele instalații, în condițiile gresite de exploatare, din subteran sînt evidente. Faptul este un sistem de radiocomunicație cu modulație de frecvență, utilizarea unei stații mobile realizarea unei stații mobile fixe și a unei stații fixe de rezervă, adoptarea unor sisteme originale de apel selectiv, de amnrență cu tonul deosebit de originalitate și înconștatabilă valoare tehnici instalații.

Într-un viitor nu prea îndepărtat, ideea ar putea fi ridicată din subteran la suprafață, pe baza ei putîndu-se realiza un sistem eficient de radiocomunicații între tremurile de persoane și orășele țării, fără a se afecta lungimile de undă alecote diferitelor servicii de radiocomunicație. Un „dispecer central” sînt în București va putea oferi căldurii, așeză confortabil într-un fotoliu rulină cu o viteză de peste 100 km/oră, posibilitatea de a dialoga la distanță de secol și sute de kilometri, în orice antotimp al anului și în orice condiții atmosferice!

TRAIAN VIBRAȘCU

ION HOLBAN

## DINAMICA EDUCAȚIEI COORDONATE INDIVIDUALE ȘI INTEGRARE SOCIALĂ

de viață socială s-au schimbat semnificativ în structura lor intimă. Explozia demografică și urbanizarea sînt poate cel mai importanți din multitudinea factorilor influenți în această problemă. Transformările în formele de activitate exprimă, la rîndul lor, trecerea de la munca manuală la munca automatizată și, implicit, ridicarea nivelului de solicitare.

Se consideră, în mod curent, personalitatea ca fiind rezultatul interacțiunii dintre ereditate, mediu și educație. Valoarea fiecăruia dintre acești trei factori nu poate fi apreciată distinct, dar, nici în una dintre situațiile concrete nu poate fi tăgăduită valoarea acțiunii formative.

Faptul că omul moștenește un sistem nervos superior organizat, în raport cu celelalte ființe, constituie o condiție a dezvoltării sale deosebite dar, el nu poate atinge niciodată nivelul superior al ființei umane fără contactul social care condiționează procesul de realizare a posibilităților native. Dacă copiii crescîți în afara societății umane (de animale) nu sînt o legendă, el constituie o măturie că ereditatea reprezintă doar o condiție a dezvoltării superioare și, totodată, atestă rolul exercițiului social, prin care copilul își însușește anumite forme și tehnici de gândire, de exprimare sau acțiune, care permit eficiența fondului transmis ereditat. Ralph Linton, acordînd mediului socio-cultural un rol deosebit în formarea personalității, în sensul că desfășurarea copilului se realizează prin intermediul procesului de socializare (el își însușește metodele de comportament comune tuturor indivizilor din grupul social respectiv) acordă totuși eredității un rol important, în special, în domeniul temperamentului și al aptitudinilor. „Sîntem nevoiți să conchidem, precizează Linton, că există unii factori înnașcuți care stabilesc limite superioare dezvoltării posibile a unor aptitudini psihice și că acești factori variază de la individ la individ”. Trebuie să facem observația că Linton vorbește de „factori care stabilesc limite” și nu de o transmitere directă a nivelului anumitor aptitudini. Acești factori înnașcuți permit totuși suficientă libertate în dezvoltarea diferențiată a copiilor, ca rezultat al experienței lor, al confruntării dintre realitățile individuale și factorii de mediu sau de educație. Într-o măsură înaltă și pasivă, în realizarea pe plan social a persoanei, pasiunea este aceea care intervine cu o pondere mai mare, iar în acest domeniu, rolul educației este nelndoelnic.

Dacă unii psihologi înclină să acorde factorilor socio-economici o valoare deosebită în diferențierea posibilităților copiilor, realitatea arată că diferențele socio-economice joacă un rol mai puțin însemnat. În sensul că copii talentați sau deficienți se pot înfrîni în toate categoriile sociale, iar rezultatele unui mediu favorabil, din acest punct de vedere, nu intervin în înseși posibilitățile reale ale copilului. De aceea, apreciem corect punctul de vedere exprimat, cu privire la formarea copilului, de Roger Gal; „noi am acordat totdeauna prioritate culturalului, asupra socio-economicului și totdeauna factorului pe care l-am numit: „Interes activ purtat educației copilului”. În aceste condiții, premisele sociale ale realizării copilului se găsesc în atitudinea adoptată de familie față de procesul de instruire și educație a acestuia. Prezența anumitor condiții în mediul familial, nu trebuie considerată ca factor decisiv, eficiența acestora în formarea copilului fiind condiționată de gradul de integrare a copilului în ansamblul vieții de familie, cît și de grija exprimată permanent de către părinți pentru viitorul copilului.

În genere, creșterea copilului nu trebuie să constituie o problemă care să depășească bunul simț sau experiența omului obișnuit. Irène Lézine reproduce cuvintele doctorului Spocks relative la această problemă: „a ști să te joci cu copilul tău, așa cum este el, constituie forma cea mai bună de a-l ridica”. În acest caracter de natural rezidă de multe ori cheia succesului în acțiunea educativă. Prin aceleași condiții, copilul se dezvoltă cu maximum de eficiență în interiorul societății infantile.

Succesul acțiunii educative nu este ascuns într-o anumită formulă magică. Pedagogia oferă principii. Principiile trebuie adaptate la realitatea concretă. Într-o pedagogie, ca știință, și familie, ca realitate cu caracteristici individualizate trebuie să se interpuină persoane sau forme de informare (publicații, cursuri) care să ofere familiei accesibilitatea în domeniul respectiv: înțelegerea copilului, modul de a-l conduce și de a-l orienta în viață. În genere, succesul acțiunii de formare a copilului este condiționat de caracterul normal al vieții de familie. Este dependentă de mamă, prezența afectivității; de tată, prezența autorității; de contactul interiniantii, desfășurarea normală a procesului de maturizare. Se conturează astfel, în fiecare familie o anumită formulă educativă, rezultantă a factorilor influenți (persoane, caracteristicile lor). Această formulă, expresie a nivelului moral (în sens larg) al familiei, asigură în mare, echilibrul vieții sociale în toate timpurile.

Deficiențe în educația copilului pot apărea la nivelul familiei chiar atunci cînd există intenții bune. Afectivitatea exagerată cît și autoritatea excesivă conduc la erori în educație. Uneori exigențele părinților se desfășoară pe linii străine de posibilitățile copilului. Altele, părinții nu cunosc caracteristicile anumitor stadii ale procesului de dezvoltare și, din această cauză, procedează greșit. În aceste situații,





RENATO GUTTUSO:

„Sat de pescari din Sicilia” (detaliu)

## PROGRESUL

in viziunea lui FRANÇOIS DE CLOSETS

STRASBOURG-ul nu este numai o somptuoasă cetate, așezată la răspântie de drumuri, orașul Marsiliez, al lui Albert Schweitzer, al orlogierilor medievale, al patelui de ficat, dar și sediul unor vestite organisme internaționale. Unul dintre acestea este CENTRUL INTERNAȚIONAL DE JURNALISM de pe lângă Universitatea din Strasbourg — remarcabilă instituție prin tradiția periodicelor dezbateri pe o multitudine de teme la care iau parte personalități ale vieții publice din Franța și din alte țări. Invitat cu un asemenea prilej, l-am avut ca „partener de banchetă” în sala colocviilor, pe tindrul scriitor, producător și realizator de filme științifice, Dr. François de Closets, considerat printre creatorii genului de literatură politică-ficțiune, promotor al progresologiei — disciplină care și propune să măsoare consecințele progresului științific și tehnic asupra vieții. Lui François de Closets îi aparține și noțiunea de psihoscientifică, în care include tehnicile de investigație și măsurare a progresului în știință tehnică, cultură. În lumina preocupărilor lumii contemporane față de problemele științifice, ideile lui de Closets sînt la ordinea zilei. Aceasta explică și succesul pe care-l cunoaște ultima sa carte *IN PERICOL DE PROGRES* (En danger de progres), precum și oportunitatea interviului de față:

— Într-un studiu al dv. vorbiți de necesitatea unui sincronism între „bătăliele inimii” lumii contemporane și cele ale oamenilor de știință. Cum explicați acest sincronism, domnule De Closets?

— Simplu! Societatea investește în știință fonduri uriașe, pe care le vrea fructificate din plin; numărul oamenilor de știință crește de la o zi la alta, în progresie geometrică, în timp ce baza materială a laboratoarelor crește în progresie aritmetică. În lume există circa un milion de fizicieni și fiecare fizician se crede la rîndul lui un semizeu, așteptînd ca societatea să-l dea pe mîna cel puțin un reactor atomic! Un exemplu: în 1900, Societatea Americană de Fizică (American Physical Society), care tocmai se înființase, număra 50 de membri. În 1970, această societate număra circa 100.000 membri. Și în alte țări, și în alte ramuri, observăm aceeași evoluție. Or, baza materială a științei sporește într-un ritm mult mai lent. Și după cum știți, destinul științei interesează pe toți deopotrivă. Este un domeniu al celei mai perfecte ordini!

— Bine, dar nu toți absolvenții universităților din lume doresc să se angajeze pe drumul cercetării științifice. Și chiar în cazul unei avalanșe de solicitanți, există suficiente mijloace și metode de selecție a cadrelor; se poate apela de pildă la psihotehnică pentru investigarea aptitudinilor unui viitor savant. E o practică uzitată în multe țări...

— Dintre cei selecționați pe baza testelor, prea puțini răspund speranțelor și așteptărilor. Procentul variază de la o promoție la alta, de la o ramură la alta, de la o țară la cealaltă, dar nu depășește în cel mai bun caz 30 la sută! E prea puțin. Societatea pierde timp, cadre, fonduri. Metodele de psihotehnică sînt în general stereotipe și, dacă uneori pot dezvălui anumite trăsături de caracter ale unui candidat, nu pot numi pe înăptuitorii „miracolelor științifice de mine” cu întrebări de felul: „Cîte rezerve de șireturi de pantofi obișnuiți să aveți acasă?”...

— În acest caz, înțelegem că nu există rețete pentru desemnarea unui viitor savant, dar procentul de probabilitate în această operație de selecționare a cadrelor poate fi desigur redus. Știm că problema preocupă mult lumea universitară: se recomandă în general studenților să facă „ucenicie” pe lângă savanți reputați. E o cale tradițională, dar ce alte modalități credeți că ar putea concura la succesul selecției în știință?

— Mai întîi să precizăm un lucru: oamenii de știință sînt de obicei în contact cu un număr redus de savanți de același nivel. Din totdeauna a fost așa, și cred că Galileu cunoștea pe vremea lui tot alți savanți eminenti cît cunoaște astăzi un savant atomist. Dar contactele între savanți sînt o condiție fără de care nu e posibil progresul științei. Ele sînt și mai necesare în condițiile proliferării școlilor științifice naționale. Dar se pot realiza și prin intermediul schimbului de informații. Mai dificil este însă contactul dintre savanți și ucenicii lor, „savanții de mine”. Sînt mulți maestri care ar dori să facă uz în înțelesul nobil al cuvîntului de

energiiile emulilor lor. Dar acest contact este deseori irealizabil. Dincolo de „turnul de fildeș” — laboratorul, institutul de cercetare, universitatea, savantul este chemat să păsească și pe calea unei afirmări sociale, a participării sale la viața societății, primind diverse investituri onorifice. Uneori societatea iese păgubită, se înțelege, în caz de exces. Dar nici în laboratorul savantului nu încap toți emulii săi dornici să-i urmeze exemplul. O soluție (discutabilă încă!) ar fi „universitatea fără ziduri”, formulă deja experimentată în anumite țări și care dă posibilitatea studenților să lucreze mult mai mult în laboratoare sub directă supraveghere a asistenților unui savant.

— NORBERT WIENER, „părintele ciberneticii” susține că știința pe care a fundamentat-o este opera colectivă a unei mari armate de savanți, începînd cu EUCLID. După opinia lui Wiener, în multe domenii de activitate umană, nu există un descoperitor, ci un întreg lanț de inventatori care au pregătit epocale invenții pusă pe seama unui singur om. Futurologii susțin că mine nu vom mai auzi de „deschizători de drumuri”, ci de echipe de descoperitori. Nu cumva această opinie ne oferă cheia reducerii decalajului existent între forțele umane angajate în știință și cele materiale?

— Este o cheie, dar nu singura. Norbert Wiener se referea la așa numita „armată de rezervă” a științei, la miile de cercetători anonimi, care, de multe ori, în condiții neomenești, au alimentat și vor alimenta întotdeauna piscurile cetădelelor științifice. Acești oameni sînt numiți pe nedrept „creatori de mîna doua” sau chiar diletanți. Dar fără ei, progresul declanșat de cei din linia întîi, nu e posibil! Într-o această „rezervă” a științei și cei din avangardă se cer înălțurate barierele ce-i despart în momentul de față. Nu există „elită științifică”, ci numai oameni de știință, din rîndul cărora s-au detașat cei mai perseverenți, cei mai dîrzi. PIERRE CURIE nu era decît conferențiar pe vremea cînd magistrul său PAUL-EMILE APPELL era socotit un ilustru savant. Dar cine-și mai amintește astăzi de acest om? Poate inițiatii!...

— Munca în echipă a oamenilor de știință a căpătut un sens mult mai larg, un înțeles ce trece barierele unei școli naționale de pildă; căruia fapt se datorează voga acestui termen?

— În primul rînd mijloacelor de comunicație! Apoi circulației informației științifice. Conclucarea între școlile naționale de știință e unica soluție în fața asaltului informației, a exploziei informaționale din zilele noastre. Și totuși, operațiile concrete de transmitere a informațiilor în acest domeniu sînt încă greoaie, în ciuda prestigioaselor calculatoare electronice cu care ne mîndrim. De buna gospodărire a fondului informațional — atît pe plan național cît și internațional — depinde progresul științific. Un argument în acest sens, îl constituie însăși astronautica, unde circulația informației a dat roade uluitoare!

— Se afirmă că lumea modernă este inclinată să acorde uneori un interes deosebit unei ramuri științifice în dauna alteia.

Cum trebuie privită această tendință?

— Nu știu cum stau lucrurile prin alte părți, dar la noi (în Occident — n.n.), sînt ramuri științifice privilegiate în raport cu altele mai oropsite. Adevărul este că acestea din urmă bat pasul pe loc, mai ales în domeniul cercetării fundamentale. Dar probabil că nu se poate stabili cu precizie matematică acele sectoare, ramuri, discipline care ne vor servi miracolele de mine. Să fie fizica pe primul loc? Să fie chimia? Medicina? Geologia? Greu de spus: e o criză de atitudine, tolerată de înșiși oamenii de știință. Fizicienii, în diverse locuri, au un regim diferențiat față de chimiști; aceștia din urmă, la rîndul lor, față de matematicieni și așa mai departe. În această cursă a ocupării prim-planului social, se uită că toate științele sînt asociate într-un proces de condiționare reciprocă, de influențe și interferențe, un proces de simbioză. Progresul unei ramuri capătă sens deplin pe măsură ce și alte ramuri avansează. În multe țări europene, de pildă, cercetările de fizică bat pasul pe loc, datorită unor probleme tehnice și științifice elementare nerezolvate încă în metalurgie, chimie, astronomie.

— Ce efect ar avea, să zicem, un „tratament” egal din partea societății, față de toate ramurile științifice?

— Acest tratament trebuie înțeles în funcție de nevoi și posibilități, de tradițiile școlilor existente, de nivelul și calitatea informațiilor recepționate din afară etc. E adevărat că surprizele în știință sînt totuși surprize, și ele pot apare acolo unde nu te aștepti, așa cum s-a întimplat cu micul laborator al lui PIERRE CURIE din rue Lhomond! Și totuși, armonizarea intereselor tuturor ramurilor științifice e un act posibil printr-o riguroasă operație de inventariere la nivelul unei școli pe plan național, în raport cu situația ramurii respective pe plan internațional.

— Am reținut, printre altele, că problemele progresului științific devin în acest context și probleme de ordin psihologic. Asemenea evaluări sînt posibile și în alte domenii, de pildă, în cultură?

— Firește. Există deja un început promițător, și anume „evaluările” unor cercetări patronate de Institutul de sociologie SOLVAY din Bruxelles. În fond, sînt lucrări de sociologie a culturii bazate pe investigații de psihologie, psihocultură de masă. Din păcate, tomurile aparute pînă acum în acest domeniu (chiar și cartea lui ROLAND BARTHÈS Sistemul Model) au un caracter strict tehnic, pierzînd din vedere esențialul: măsurarea raporturilor dintre public și fenomenele de cultură. O lucrare ca „Sociologia avangărilor” de pildă, de EDUARDO SANGUINETTI măsoară proporțiile fenomenului „avangardă” în sînul unei culturi, iar nicidecum implicațiile sociale ale acestuia. Dar viitorul aparține și acestei ramuri: oamenii doresc să știe cît costă cultura, dacă se justifică decernarea premiilor literare anuale, dacă sînt necesare academiile, saloanele, instituțiile de cultură. Omul modern vrea să cunoască substratul unor crize despre care se vorbește în teatru, cinema, roman. Și dacă ne gîndim că lumea de mine va fi mai instruită, mai cultă, ea nu va tolera cheltuieli nejustificate în cultură, știință sau tehnică.

— Ce soluții există pentru „fertilizarea” activităților de care ați vorbit în condițiile epocii noastre spre profitul consumatorilor de cultură?

— Avem la îndemînă sondajul de opinie, testarea gustului public. Fie că vrem sau nu, aceste sondaje spun mai totdeauna ceva, dacă nu totul! Cu prilejul unei expoziții de „artă electronică”, Institutul Francez pentru sondarea opiniei publice (IFOP), a efectuat un sondaj în rîndul parizienilor: numai 12 la sută din cei chestionați și-au exprimat dorința de a vedea această exhibiție. Dintre aceștia, doar trei la sută și-au exprimat intenția fermă, iar 84 la sută au refuzat pur și simplu. Acest sondaj confirmă, într-un mod poate brutal, indiferența cetățeanului de pe stradă față de asemenea manifestări. Or, expoziția costase cîteva milioane de franci cu care se puteau ridica un spital modern cu o sută de paturi! Din păcate, sondajele de această natură ocupă în ochii psihologilor francezi un loc secundar, fiind clasate la capitolul „Varietăți”...

O altă cale — să nu vă surprindă — este cooperarea intelectuală: o mai rodnică colaborare pe plan internațional în domeniul culturii nu poate avea decît efecte benefice: prin 1925, Societatea Națiunilor nutrise visul de a organiza cooperarea oamenilor de cultură, formînd chiar și un comitet. Astăzi există U.N.E.S.C.O. Acest for nu și-a propus încă acțiuni menite să evalueze efectele schimbului de valori în știință și cultură. Nu e nevoie de multiplicarea la infinit a unor societăți culturale și științifice internaționale, ci de organizarea de activități comune care să intereseze deopotrivă lumea contemporană...

— În concepția lui CHARLES SNOW, psihologia științei are în vedere și raporturile dintre știință și cultură. În vestita sa lucrare *CELE DOUĂ CULTURI* (The two cultures), Snow susține că vom asista la o opoziție mereu crescîndă între știință și cultură, că lumea de mine va acorda culturii un loc neînsemnat în timp ce activitățile științifice vor capta toate energiile. Credeți într-o asemenea profecie?

— Ca om de știință, aș fi tentat să cred. Se pare că un argument pentru Snow sînt așa zisele crize ce se manifestă periodic în domeniul artei și literaturii. Dar acesta este un fenomen firesc: și nu întotdeauna e vorba de o criză în sensul strict al cuvîntului, ci de perioade de progres și regres. Rareori, un roman se poate compara cu o descoperire științifică; în confruntare cu cei ce au pre-

gătit aselenizarea primilor pămînteni, făuritorii de cultură ocupă astăzi un loc aproape neînsemnat. Dar, s-ar putea ca mine, omenirea suprasaturată de progres, să-și rechemine trubadurii sub balcoane! Indiferent ce culmi va atinge progresul științific, el nu va anula îndemnul umaniste ale omului. Dimpotrivă, va obliga individul la lărgirea orizontului său spiritual, o dată cu „recepționarea” limbajului mașinilor, în așa fel, încît pretinsa opoziție dintre știință și cultură să devină o simplă speculație.

— În acest caz, cum s-ar putea elimina aceste acțiuni culturale și științifice lipsite de valoare socială, fără să pierdem șansa unei descoperiri senzaționale, a apariției unui monument de cultură?

— Știți ce a spus PAUL VALÉRY: „Răbdare, răbdare, răbdare în albastrul cerului! Fiecare atom de lăniște este șansa unui fruct copt”. Omul trebuie să știe să primească fructul copt atunci cînd cade. Dacă nu-l copt, să-l pună în cămară pînă-și va veni sorocul. Faptul științific, faptul de cultură sînt rezultatul integrării lor în ansamblul gîndirii și cunoașterii umane, în ansamblul culturii și științei mondiale. Pentru a putea culege cît mai multe roade în aceste domenii de activitate, omul trebuie să știe să-și organizeze mai bine eforturile, să găsească resurse în el însuși pentru a-și optimiza propriile sale acțiuni, deciziile, creația sa. Utilizarea fructelor gîndirii umane va fi cu timpul tot mai riguroasă. Nimic nu se va mai înscrie sub semnul hazardului, altfel cele șapte miliarde de indivizi cît va număra TERRA în secolul următor, nu știm cum se vor descurca în viață... De calitatea și cantitatea oamenilor va depinde succesul de mine, iar calitatea lor ține de educație, formație, instrucție, dar și de valoarea lor personală, de vocația și caracterul lor. Societății nu-i poate fi indiferent cine se ocupă de organizarea faptelor științifice sau culturale, de gospodărirea aptitudinilor oamenilor. În secolul nostru lumea este mai bine organizată ca în antichitate, dar asta nu înseamnă că ea nu greșește, promovînd cîte o dată și nevalorii, și chiar impostori. Și astfel, din munți de mijloace materiale se naște uneori un biet soarece, inutilizabil pe post de cobail!

— Ce antidot există?

— Unul cunoscut de toată lumea și care în caracterologie se numește „alegere optimă”, cazul fericit în care un candidat, aflat în fața unui test de inteligență, știe dinainte răspunsul la întrebarea „Cine a fost autorul Decameronului?... Un asemenea act ar trebui să fie rezultatul unui proces de analiză interioară a fiecărui membru al societății. Savantul și omul de cultură ar trebui să se privească în raport cu ceilalți, cu societatea. O asemenea autoalegere e valabilă nu numai pentru indivizi ci și obiecte — actele acestor indivizi: invenții, acte de cultură, activități concrete. Este examenul cel mai greu de trecut pentru membrii unei societăți evoluate. Dar de acest examen depinde progresul muncii lor, al profesiei, al școlii din care fac parte, afirmarea lor cetățenească.

— În cartea dv., *IN PERICOL DE PROGRES*, fenomenul de progresomanie este pus pe seama „echipelor” de oameni de știință, cultură etc.; în acest context, în ce măsură „echipele” contribuie la realizarea progresului indiferent de domeniu?

— Fără a absolutiza elementele de care dispunem la ora actuală, putem spune totuși că progresomania există, și ea poate avea efecte nocive asupra lumii de mine. Progres științific, și dacă vreți, progres cultural, nu înseamnă progres cu orice preț. Sînt savanți ce se întrebă pe bună dreptate la ce ne-ar servi să investim miliarde în galaxometrie, în explorarea unor quasar ipotetici, cînd pe TERRA mai avem atîtea nevoi? Dar chiar și realizarea unui standing de progres ieșit din comun într-o parte a globului ar comporta riscuri: un asemenea standing ar avea ca efect procese de dezumanizare conștientă a omenirii, tehnicizarea vieții, tocirea calităților noastre umane, fără a mai vorbi de catastrofele conflicte pe care le-ar putea genera. Un progres irațional este de natură oricînd să creeze o prăpastie între adepții lui și restul umanității. Din fericire, asemenea angoașe sînt încă de domeniul strict al acestor ce se ocupă de viitorologie. Dar progresomania, cultivată și în embrion — nu poate aduce decît prejudicii omului. Fenomenele de poluare a mediului natural, de distrugere a florei și faunei terestre, elementele fatigante, nevrozele de masă, chimizarea alimentelor — iată cîteva necunoscute ale ecuației PROGRES-VIITOR, cărora noi contemporanii acestui veac trebuie să le găsim remedii.

GEORGE CUIBUȘ

### cronica

săptămînal politic, social, cultural

Colectiv de redacție:

AL. ANDRIESCU, N. BARBU (redactor șef-adj.), CONST. CIOPRAGA, ION CREANGĂ, AL. DIMA, IULIE GRĂMADA, DAN HATMANU, MIRCEA RADU, IACOBAN, GAVRIIL ISTRATEI, LIVIU LEONTE (redactor șef), GEORGE LESNEA, P. MILCOMETE, ȘTEFAN OPREA (secretar general de redacție), CR. SIMIONESCU, CORNELIU STURZU, CORNELIU ȘTEFANACHE (redactor șef-adj.), NICOLAE TATOMIR.

Prezentare grafică VALER MITRU