

CRONICA

SĂPTĂMÎNAL POLITIC-SOCIAL-CULTURAL • ANUL IV • Nr. 49 (200) • SÎMBĂTĂ 6 XII 1969 • 12 PAGINI 1 LEU



„MOTIV ANTIC”.

fotografie de Ion MICLEA

O CERINȚĂ ELEMENTARĂ

Se știe că marxism-leninismul nu este o sumă de legi filozofice, o concepție constituită pentru totdeauna, că sensul său creator constă tocmai în capacitatea de a fi mereu același în esența sa și totuși diferit după loc sau după timp. Această unică filozofie științifică presupune libertatea de a gândi, ea pune în locul prejudecăților întrebările la care caută răspuns, în locul afirmației sau negației „din principiu”, analiza științifică. Marxism-leninismul presupune de asemenea însușirea a tot ce a creat valoros omenirea și tot ce este valoare creată în afara acestei concepții. Bineînțeles, pentru cercetătorul marxist, fie că este filozof sau estetician, sociolog sau fizician, în domeniul ideologiei nu există coexistență pașnică. Dacă a cunoaște, de exemplu, curentele filozofice contemporane este o obligație elementară (pentru că numai cunoscând le poți analiza în esența lor, poți discerne valoarea de eroare), tot o obligație elementară, pentru cercetătorul marxist, este aceea de a combate ceea ce este străin marxismului, incompatibil cu această concepție despre natură și societate. Peste un astfel de adevăr arhicunoscut se trece repede uneori. Autorii unor studii, unor articole etc., consideră probabil că n-ar mai fi necesar să-l amintească, să-l includă în analizele lor și astfel ne aflăm în fața unor pagini în care obiectivismul este atât de stăpânitor. În acest caz, deși se ambiționează o cercetare marxistă, nu se realizează decât o prezentare obiectivistă a unor idei, în care de fapt spiritul critic este cvasi-absent. Dacă am analiza de pildă articolele despre structuralism, apărute în ultimii doi-trei ani în diferite publicații, am întâlni destule prezentări de genul amintit. Ba mai mult, unii dintre autori s-au și grăbit să se declare structuraliști, fără să cunoască în esență structuralismul, să stăpânească conceptele sale, fără să știe că mare parte din cei etichetați în occident ca structuraliști se dezic de acest curent. Exemplele pot continua. Le găsim mai cu seamă în articolele de estetică, de critică literară și artistică, de filozofie etc.

Nu pledăm pentru o întoarcere la un da sau la un nu categoric practicat în trecut, la respingerea a tot ce înseamnă cultură occidentală, ci la preluare critică, printr-o analiză amănunțită, științifică, a tot ce este valoare din această cultură.

Dacă respingem cu vehemență dogmatismul, ceea ce pretinsă cercetare științifică ce nu este altceva decât o justificare a comodității de gândire prin ascunderea în spatele citatelor, prin negarea sau afirmarea apriorică, tot la fel respingem obiectivismul, la fel de dăunător și care, în acest domeniu, își dă mina cu dogmatismul. L-am putea numi astfel un nou dogmatism, în care, să spunem, combaterea fără argumente a unei noțiuni în discuție este repusă în circulație — pentru că așa cere „moda”, pentru că respectivul autor ambiționează să se sincronizeze cu ceea ce este „nou” în lume la ora actuală. Aceste „studii” nu depășesc de fapt limita unor compilări și autorii lor își trădează astfel, nu numai lipsa spiritului critic, dar și stăpâ-

CRONICA

(continuare în pag. 2-a)

MUZICA-ACT DE CULTURĂ

converbirile
„cronicii“

de vorbă cu
dirijorul
ION BACIU,
directorul
Filarmonicii
„MOLDOVA“



Și dirijorul e un fel de actor
* Un sclav încins cu spadă
* Examenе pînă-n mormînt * Modestia poate fi un păcat * Dirijorul - un regizor * Numai dirijor să nu fii! * Muzica simfonică devine tot mai puțin simfonică * Bătălia pare cîștigată de muzica ușoară * Muzica e act de cultură, nu obligație de serviciu * Dirijorul care stă în cap și face yoga * El știe să scrie, eu să aud * O sală neîncăpătoare!

Un cabinet simplu, un pian, partituri. Pe ușă pătrunde cînd o secretară, cînd un student, cînd o studentă, cînd un contabil, cînd un administrator, cînd etc. Printre intreruperi discutăm cele ce urmează:

— Ce vîrstă aveți, maestre Baciu?

— Scrie acolo 38.

— Puțin...

— Mult!

— De cînd dirijați?

— Din '47. Din '47 pînă-n '55 ca amator. Din '55 încoace — ca profesionist.

— Ca amator unde ați dirijat?

— Existau niște Atenee ale tineretului; acolo. A, și la Teatrul Tineretului din București.

(Intrerupere: secretară — semnătură).

— În leși cînd ați ajuns?

— În 1962.

— Cum?

— Simplu: prin concurs.

— Dar, ca s-o luăm mai de jos, în muzică cum ați ajuns?

— Păi știu eu?! Scrie acolo: prin naștere și prin școală, adică prin familie, prin educație...

— A fost o alegere de liberată?

— Da, și nu prea. Drept să-ți spun — nu știu dacă-l bine să scrii asta — aș fi vrut să mă fac actor. Cred că aș fi fost bun ca actor. În fine, și dirijorul e un fel de actor...

(Intrerupere: contabil — factură — zece viori — semnătură).

— Și mai ce e un dirijor?

— Aoleu, multe! Ca să-l parafrazez pe violonistul-poet, nu-l așa, Mihai Constantinescu, dirijorul ar fi „un sclav încins cu spadă“.

— Încins cu baghetă.

— Mda, bineînțeles.

— Ați cunoscut succesul, maestre Baciu, nu-l așa?

— Ei, acum ce rost ar avea să mă ascund după deget: l-am cunoscut. Și eu pe el, și el pe mine. Ne-am influențat reciproc. Știi cum e: ca o nevastă...

— Cum e?

— Succesul? E ceva care se obține oarecum ușor,

dar se păstrează al dracului de greu. Observația nu e nouă, dar e adevărată.

— Un fel de piatră a lui Sisif.

— Exact. Chiar mă gîndeam la asta de multe ori. Profesorul meu, Constantin Silvestri, spunea studentilor, mai cu seamă la ultimul examen (ne-a spus și nouă) că un dirijor... (Intrerupere: secretară — delegație pionieri — taraf).

— Ce-ți spuneam? Da, că un dirijor, spunea Silvestri, nu scapă de examene decât în mormînt. Un dirijor e tot timpul în examen. Pierde — s-a dus totul. Unul din examene e și succesul ăsta de care mă întrebîi dumneata.

— Succesul este util sau agasant?

— Și una și alta, zău așa, dar pînă la urmă...

— Care urmă?

— Adică, vreau să spun cu timpul te obișnuiești, și se pare normal.

— Blazare?

— O, nu! Dar nici nu poți să fii uimit tot timpul de ce se întîmplă cu tine.

— Succesul de care vorbim unde l-ați cîștigat mai cu seamă: în țară sau peste hotare?

— N-aș putea să despart precis, dar cred că în mod egal și aici și în străinătate.

— Ați călătorit mult, dirijînd peste graniță, în diverse țări. Cu ce v-au ajutat, cu ce v-au completat aceste călătorii?

— Călătorind, dirijînd adică, aici, acolo, într-un oras, în altul, o capitală, alta, mi-am dat mai bine seama că ceea ce fac nu e o valoare doar pentru provincie, pune în ghilimele „pentru provincie“, și că modestia poate fi un păcat.

— „Modestia e bună pentru mărunței“, nu știu cine a zis-o.

— Mă rog. Dar nu vreau să fii, știu eu, egoist... Așa că te rog scrie acolo că școala muzicală românească e la nivelul oricărui exigent — e un adevăr zilnic tot mai vădit. Știi, nu vreau să vorbesc numai despre mine. Imediat aș auzi: „Ia te uită, Baciu face pe grozavul“ și

alte. Asta din cauza încrederii pe care o ai în tine însuși.

— Spunești de școala muzicală românească. Cum e cunoscută în străinătate?

— Se știu multe despre Enescu, Perlea, Celibidache, Georgescu, Silvestri. Spui că ești din România și imediat ți se vor cita numele astea, cu amănunte și comentarii.

— Ce nu se știe?

— Hm, nu se știe că falanga asta nu e singură.

— Ce-i de făcut?

— Sînt de făcut depleșări, trimiteri în străinătate. Deși la noi, în muzică, se fac destul de multe...

— Ei, cu toate astea, dacă li s-ar mări numărul ar fi și mai bine.

— Ce-mi puteți spune despre stadiul actual al muzicii simfonice românești?

— Nu pot să-ți răspund decât telegrafic, altminteri ar trebui un curs.

— Telegrafic...

— E la zi. E un fenomen sincronizat, în evoluție, în ascendență.

— Mai exact?

— Toate genurile, toate tendințele, toate modalitățile sînt reprezentate cu brio alt de vîrstnicii cîți de inconcilianții și furtunoșii tineri. De altfel, premiile pe care le recoltăm cu „sîrg“ o atestă.

— După cîte pricep din fraza pe care ați spus-o, și la dumneavoastră în muzică e accentuată problema, disputa generațiilor?

— Eu zic să trecem la altă întrebare.

(Intrerupere: student — precizare — repetiție — maestre).

— Cum vă simțiți cînd sînteți la puptru cu bagheta în mînă?

— Unii, sînt sigur, ar zice: „Ca Napoleon în fața unei bătălii“ (sau a unei recepții, cum îți place). Personal, adică vreau să spun în legătură cu mine, adică în ce mă privește (mă rog, o întorci tu din condei, mie nu-mi iese). Vreau să spun că eu de fiecare dată uit să observ acest amănunt (adică cum mă simt, o întorci tu din condei) pentru că pur și simplu am treabă. Și știu cum e cînd te apuci serios de-o treabă: n-ai timp să te gîndești la fleacuri.

— Spuneți-mi vă rog cît durează în medie munca de pregătire a unui concert?

— Maximum cinci repetiții.

— Doar?!?

— Dar e destul, în unele țări, în Franța de pildă, se poate întîmpla să fie și una singură. De ce te miri?

— Mi se par foarte puține. Sînt mai obișnuit cu teatrul, unde punerea unui spectacol necesită repetiții de ordinul zecilor. Or...

— Da, pentru că există o dublă diferență. Unu — limbajul muzicii e mult mai concis (opt semne, plus încă nu multe), deci mai abstractizat. Și doi — o orchestră de bună profesionalitate trebuie să poată nu numai descifra perfect, dar și cînta bine orice partitură, chiar la prima lectură. Ori în teatru știți bine că lucrurile nu stau așa. Și nu numai pentru că există mai multe posibilități de combinare a semnelor (și limba și muzica sînt coduri, bazate pe semne), dar și pentru că spectacolul teatral depinde de mai multe elemente. La noi nu

se pune problema decorului, costumelor, scenografiei, mișcării. Desigur însă că avem și în muzică ritmul general, intonația, volumul — deci asemănări. Dar mă depărtez de întrebarea pe care mi-ai pus-o...

— Nu, tocmai voiam să vă întreb dacă dirijorul nu e de fapt un regizor?

— Îți răspund imediat. Să terminăm cu durată de pregătire a unui spectacol. Îți spuneam că în Franța am cîntat cu o singură repetiție; francezii sînt foarte receptivi, prînd extrem de ușor intențiile. În Germania nu mi-ar fi fost cu puțință așa ceva; neamțul e metodic, aranjat, precis, mișgălos; el vrea să repeti pînă pui absolut totul la punct, altfel se inhibă în timpul concertului, nu poate improviza nimic.

— La noi? Dumneavoastră?

— De cele mai multe ori trei repetiții. Cu o orchestră — orchestră chiar două.

— Și apropo de dirijorul-regizor ce voriați să-mi spuneți?

— Sigur că dirijorul e un regizor. E de toate, aș spune. E regizor, actor, profesor (uneori dădăcă!), diplomat (trebuie să știi să-ți dai pe oameni: vioara întâia are azi necazuri în familie, violoncelul e oboșit etc.), politai („Un-te duci, Ionescule?“) și chiar om de serviciu uneori — bamalic.

— Numai dirijor să nu fii... Spuneți-mi, maestre, cum „stă“ azi muzica simfonică? Sau, dacă vreți, spre ce se îndreaptă ea?

— Pe scurt. Dacă aș fi profet, aș zice că muzica (așa-zis, în paranteză) simfonică devine tot mai puțin simfonică.

— Adică, pentru profani?

— Adică, ce mai încolo și-ncoace, tot mai puțin plăcută la ureche.

— Ce vă spune muzica concretă?

— E rîndul meu să te întreb: adică?

— Tsss... pfff... iuuu... trrr... psss...

— Eh, mult de vorbit, destul de puțin de priceput. Altfel vreau eu să observ și tu să scrii acolo: simfonizarea tot mai accentuată a muzicii ușoare. Se pare că bătălia e cîștigată de muzica ușoară.

— O spuneți dumneavoastră, Ion Baciu?

— Păi nu vezi? Orchestra tot mai complexe, dezvoltări melodice ca în muzică „grea“, contrapuncturi din ce în ce mai savante, idei serioase. Nu mai e ca-nainte: o melodiouă, un cîntecel. Îți spun: tot ce pierde muzica simfonică, cîștigă muzica ușoară. La-voisier...

— Bine, și ce se-ntîmplă totuși cu muzica simfonică?

— Să ne-ntelegem: deși bisericii ca Trei Ierarhi nu se mai fac azi, Trei Ierarhii ne plac totuși. Muzica simfonică clasică (mai ales) capătă tot mai mult o valoare de muzeu.

— Care sînt preferații repertoriului dv.?

— Toți cei care scriu muzică fiindcă au ceva de spus. Nu-l divulg pe cel pentru care am afinități deosebite — să zicem că e un „secret profesional“.

— Totuși...

— Ei bine, Enescu. M-am „înfrățit“ cu el. „Tu numai Enescu dirijez!“ mi se strîngă. Adevărul e că m-am apropiat mult de el și sînt oarecum specializat.

— Și alții?

— Nu ți-l spun. Ca și cu femeile: discreție.

— Atunci spuneți-mi cel puțin care dintre compozitorii români de azi vi se par remarcabili?

— Wilhelm Berger, Pascal Bentoiu, Dumitru Bughici, Dumitru Capoianu, Aurel Stroe, Anatol Vieru și... alții. (Acum țin-te reproșuri pentru omisiuni!)

— În ce măsură este legată, astăzi, muzica de public?

— În măsura în care școala face tot ce-i stă în putință pentru a facilita această legătură. Școala, adică profesorii de muzică, directorii, care trebuie să ia obiectul muzicii mult mai în serios. Muzica e un act de cultură, nu o obligație de serviciu. Bineînțeles, e și de datorie instituției muzicale de a crea programe atractive, nu pur „didactice“, bune doar pentru statistici și dări de seamă. Cînd în sala Filarmonicii se întîmplă ceva (adică se depășește nivelul normal), publicul nu lipsește. Uite, stagiunea aceasta, care a avut programe foarte bune, a făcut și săli pline.

— Vi se întîmplă să nu fiți mulțumit de un concert pe care l-ați realizat și dirijat?

— Mai des decît îți închipui. Și asta mai ales pentru că nu depinde totul numai de tine (puterea, talentul tău), ci și de orchestră, deci de un colectiv de 80 de oameni. Așa că poate dirijorul să stea și în cap cîte un sfert de oră pe zi făcînd yoga...

— Faceți yoga?

— Nul E o poantă, așa se spune. Dar mulți dirijori fac într-adevăr yoga, cîcă dăce sîngele nu știu unde, în fine, ajută. Ce spuneam? Da, poate el să stea și în cap — dacă instrumentistul nu e pregătit, degrabă.

— Astea ar fi relațiile dirijor-orchestră. Dar între dirijor și compozitor care sînt?

— Simplu. Deseori o colaborare fructuoasă. Mai ales cînd ambii sînt muzicîni de calitate și rezonabili. Compozitorul trebuie să-ți dea libertate. El știe să scrie — eu știu să aud. Unde nu sună bine, modific, în sala nu e ca pe hîrtie. Compozitorul e bun teoretician, eu, bun tehnician. El trebuie să înțeleagă asta și să nu fie pisălog.

— Dar relațiile cu... sala care sînt?

— Cînd e plină, colaborarea e perfectă. (E drept că sala poate fi plină și datorită solistului. Atunci relațiile sale cu sala sînt bune).

— O întrebare cu care pregătesc finalul, maestre. Situația pe care o aveți se datorează creației, talentului, șanselor, muncii, perseverenței, ambiției, pasiunii (ordine și întîmplătoare)?

— În întrebare e cuprins răspunsul. Numai că trebuie găsită o ordine neîntîmplătoare.

— Vin ultimele acorduri. Ce vă doriți?

— O sală neîncăpătoare. Și o orchestră excelentă.

— Asta se capătă sau se face?

— Ai dreptate, se face.

— Și sala, de ce neîncăpătoare?

— Ca să fie îngrămădeală.

— Și acordul final: ce pregătiți?

— Ca director — toată stagiunea. Ca dirijor — un concert în ianuarie cu o orchestră selecționată.

— În program?

— Suita simfonică Daphnis și Chloe de Ravel, Simfonia în Sol minor de Mozart și Concertul III pentru pian de Beethoven.

— Vă mulțumesc, maestre.

— Vezi, mai întoarce-o și tu din condei, da capo al fine.

George Pruteanu

MUZICA-ACT DE CULTURĂ

crochiu

CIRCU SAU DESPRE JOC

lui A. P.

Cercul nostru avea renume în două, trei mahalale. Mergeam — toată trupa — duminică seara la cercul mare, cum îl adevărat, turam de acolo numele și ne întorceam acasă cu capul și cu sufletul pline de nerăbdare. Apoi, o săptămână întreagă, pregăteam noul program, iar simbia dădeam reprezentație.

Cercul nostru avea renume, trebuia numai să ne anunțăm spectorii când să se prezinte: plecam cu toții — de la director până la ultimul clown — prin grădina, peste garduri, să luăm vestea începerii programului.

Doamne, ce de lume venea la cercul nostru!

Oameni în toată firea se lăsuaseră ademeniți de invitație și jocul, joaca noastră îl lura, pentru o oră, două, dintre griji. În lura joaca noastră — acum știu bine — joaca noastră redăștea în ei bucuria neînțînă a copilăriei, acea zburdă liberă, nesuspictă, nebiră, nestînjenită de convenții. Veneau la jocul nostru, dorind ei înșiși să se joace...

Cercul nostru avea renume, pentru că știam, în zburdă noastră, să facem lumbe bune și repezi, să ne cădrăm pe trapez, să ne împiedicăm și să cădem cu nasul de pământ, să cădem magie, să lămăim, în mișcări, antonice și atonice, să ticluim pantomime, să dresăm cinei.

Doamne, ce de lume venea! După reprezentație, cu banii câștigați, ne cumpăram struguri și, în văzul caracadei din cele două, trei mahalale, li mîncam cu distincție, boabă cu boabă, în tăcere, ușor oboști.

Toate plină în cerul dumnilor seara, când la cercul cel mare, cel adevărat, a căzut cineva de la trapez. Făcea omul figura — stii căte — aceea cu scaunul sprîjinit numai în două picioare pe stîngă și în dreapta și lucioasă a trapezului. Unde s-o fi gîndit atunci, să trapez înalțea aceea grea! În trapez n-ai vrea să te urci cu canul plin de grîji și de spîrdări; trapez să fi se în, să te gîndești numai la jocul tău.

Ce prăbușire tristă! Au năvălit toți al cercului să-l ridică pe om din rumeșug. Dansatoarele pe stîmă cu lipat îngrîșitor, lumea a plecat lăcuță. Din seara aceea, cercul nostru a dispărut. Ni s-a spus — acesă — că e pericolos să ne mai luăm.

Ce trîntă și urlă a fost căderea omului de la trapez! Oamenii mari nu știu să se joace.

Val Gheorghiu

Un autoturism în goană este mai frumos decât Victoria din Samotrake. Ideea se cere dovedită plastic și de pildă în Automobile și zgomot (1912) de Giacomo Balla, lucrare inclusă unui amplu ciclu consacrat exclusiv acestei teme, ce încearcă un studiu diferențial al formelor, în funcție de ritmul și sensul unei mișcări subliniate dinamice, pentru a comunica privitorului — și pentru aceasta se face apel la o atentă selecție și opunere violentă a culorilor — senzația de viteză, de zgomot, de irepetabil. Gino Severini, în schimb, urmărește constant să reprezinte pe pinză mișcările caracteristice dansului; caută pentru aceasta — cum se exprimă el însuși — „analogii plastice de dinamism”. O lucrare din 1913 se intitulăză Dansator-Mare, fiindcă mișcările ritmice ale dansului sînt reprezentate printr-o succesiune complexă, fluentă, de linii șerpuitate sugerează comparații metafizice cu mișcările unduitoare ale valurilor mării. Cu opera lui Enrico Prampolini, futurismul atinge o nouă etapă a devenirii sale în care, (cum s-a înțiplat și cu certe experiențe cubiste) orientarea spre abstract este decisă. Linii de forță în spațiu, lucrare pictată de Prampolini în 1914, a făcut parte, în același an, din expoziția futuristă de la Roma, în al cărei catalog scria: „Toate obiectele, în conformitate cu ceea ce pictorul Boccioni a numit în chip fericit transcendențialism fizic, tind către infinit prin liniile de forță a căror continuitate este măsurată de către intuiția noastră. Aceste linii de forță sînt ceea ce noi trebuie să desenăm în scopul de a readuce opera de artă la adevărata pictură”.

Curențele din pictura secolului XX cel mai larg reprezentat în Colecția Peggy Guggenheim sînt abstracționismul, arta fantastică, dada și suprarealismul. De fiecare dată este vorba despre corifeii mișcărilor de avangardă, iar selecția, chiar dacă largă, dovedește în continuare același bun gust și aceeași intuiție a noului și semnificativului. Și în continuare colecția îl ajută pe vizitor să înțeleagă și să constituie în timp etape, previzor, și interfețe ale diferitelor stiluri și tendințe. Pe Wassily Kandinsky îl vedem astfel în 1913, la numai trei ani de la prima sa lucrare — o acuarelă — în întregime abstractă, preferînd din nou în Peisaj cu biserică II (cu pată roșie) constante referențe la natură, pentru ca în Crucea albă a celuiiași autor (1922) să descifram, dincolo de dramatismul compoziției, o netă tendință geometrizantă, reluată, cum se știe, în opere ulterioare. Compoziția suprematistă din 1915 relevă, sub penelul lui Kasimir Malevitch, o varietate personală a picturii abstracte, în care planurile colorate sînt direcționate cu scopul de a crea între ele relații dinamice de o asemenea eficiență încît ochiul nostru să le perceapă într-o succesiune. O interesantă prezentă este cea a olandezilor legați de grupul De Stijl. Eșafodaj (1912) aparține perioadei imediat următoare sosirii lui Piet Mondrian la Paris, cînd artistul, încercînd să găsească o soluție personală abstractului, abordează obsesat subiecte cu

„AL PATRULEA ANOTIMP” LA TEATRUL NAȚIONAL DIN BUCUREȘTI

INEVITABILĂ, MELODRAMA...

„deux ex machina” ce-l pedepsește pe cei răi și răsplătește pe cei buni care au suferit pe nedrept; dincolo de naivitățile îmbrăcate în toga destinului implacabil și de convenționalismul în parte macabru, în parte luminos al interpretărilor date prin tradiție cunoscutelor arhetipuri ale genului (de ex. Două orfeline, Doi sergenți ș.a. m.d.); dincolo, așadar, de toate aceste atribute ale construcției și ale eroilor în cauză, rămîne ceva care se perpetuează

pînă la noi, pătrunzînd în țesătura teatrului mai pretentios, a teatrului evoluat sub aspectul investigației umane și estetice, de la romantici la Ibsen și Strindberg și de la ei la F. Garcia-Lorca, de pildă. E vorba tocmai de acele descărări afective la care a ne referăm în prima frază a acestui articol. Iți vine astfel să crezi, gîndind la melodrama mai noi și mai vechi, că specia aceasta ține ceva, — datorită contrastelor, situațiilor-limită care imping la soluționări adesea explosive, — ceva din esența și specificul însuși al teatrului, ca mod de expresie al vieții.

Exploziile afective, proprii, în definitiv, psihologiei umane, pot apărea gradat, în funcție de structura sufletească și de complexitatea intelectuală a personajelor. Ele se temperează datorită controlului interior, datorită lucidității care permite supravegherea conduitei, eliminarea patetismului mecanic, i-am zice, adică a unui soi de reflex rudimentar în ordinea vieții afective.

Ceea ce ne-o interesat în această nouă piesă a lui Lovinescu, piesă de investigație socială și etică, așa cum sint tate lucrări sale, este tot mai jocul acesta al reflexelor

afective, văzute, pentru aceleași situații, prin prisme diferite, în funcție de personaje care le trăiesc și le caută soluțiile. Al patrulea anotimp ne întărește părerea că autorul nu tratează exclusiv sau cu precădere „probleme” ale intelectualului, ci desfășoară el însuși o investigație de intelectul care abordează zone social-umane diferite. Matei din Cîtadela sfărîmată sau savanta Dinescu, nu au, desigur, contingente și nu ne făceau s-o bănuim, în aceeași cutie cu savorizări de artistului, pe Nina Elefterescu, exemplar rudimentar al cochetăriei de mahalala. Îl regăsim însă și aici pe intelectualul Horia Lovinescu, investigînd cu aceeași pasiune gama amplă a comportamentului etic, cu aceeași deschidere umană, cu aceeași vocație a proiecției parabolice a faptelor umane în ele Insele și în perspectivă istorică. E drept, pornind de la acest nivel al personalului central amintit, Nina Elefterescu, este mult mai normală decât în anali la aureola veritabilei omni, spre a celebra umanitatea. Autorul rezolvă, totuși, situațiile, deși intențional poate mai mult decît artistic, din perspectiva generațiilor noi. El reușește portretizări memorabile ale psihologiei derizorii de ființe animalice aservite calculului mărunț și satisfacției egoiste, fiindte explozive ca Nina Elefterescu, adaptată mimetic, exterior, unei discipline sociale (ca beneficiară a căsătoriei cu un ilegalist pe care tocmai ea, împreună cu concubinul și cu mama sa îl dăduse pe mîna naștilor, în retragerea lor.) Adaptarea mimetică rămîne firesc, derizorie, și rămîne îngroșă pînă la compromitere sloganurile pe



Actrița Carmen Stănescu

care le repetă automat, în lipsa altor argumente, revenind în cele din urmă, sub raportul identității sociale, la punctul de pornire.

După ce am văzut două spectacole simpliste concepute cu același text (Piatra Neamț, Birlad), reprezentația Teatrului Național din București ni s-a părut pe deplin relevantă a sensurilor și a calităților piesei. Regia lui Mihai Berechet, de o subtilitate apropiată investigației intelectuale a autorului, a evidențiat melodramatic, în termenii ei desenați, recordind-o la un subtext de evidentă luciditate analitică în ce privește condiția umană. În acest fel, exploziile dozate ale lui Carmen Stănescu sugerează parodia și plasează personajul central în veritabilă sa lumină, iar limpezimile de perspectivă pe care le aduce finalul, prin examenul de ființă al celor doi fii ai Ninel (Iulia și Andrei) apare justificat, aducînd respirația unei proaspete tonalități artistice. Atent la nuanțe, regizorul a montat acest spectacol ca o piesă psihologică, dar și ca o meditație etică, a estompat asperități și a surdizat efecte comice (actul I, cum bine s-a spus, evocă o atmosferă Tudor Mușatescu, deși el lasă loc unui „suspense”, unei așteptări, nedezmințite pînă la sfîrșit). Mihai Berechet dovedește astfel că se mișcă într-un registru larg de modalități teatrale, valorificînd și comicul și melodrama în tratarea acelor dimensiuni etice pe care le incumbă textul. Un text care, cum am spus, trăiește din observație minuțioasă și meditație discretă, fără a fi, prin aceeași, debitor unor „piese americane con-

temporane” sau, cum s-a spus, (actul III) piesei lui O'Neill. Din jale se irtrupează Electra. Asemănări, asociații se pot face oricînd, în toate sensurile. Ele pot lămuri în plus, pot defini prin comparație o creație originală, dar n-o pot determina „fără dubiu”. De altfel, actul final nici nu ni s-a părut cel mai bun. Puțin trenant ca dialog, puțin literaturizat, pretentios, el apare și forțat (ca text) la un moment dat, datorită insistenței autorului în a oferi o perspectivă clară. Iulia, rol dificil, fiind vorba de un caracter mai aparte prin obstinarea încrederea într-un ideal etic absolut, este jucat de Ilinca Tomoroveanu cu aceeași siguranță cu care ne-a obișnuit, dar și cu o supraabundență crispă. La acest personaj exploziile de melodramă nu se explică. Etiologia caracterologică dezvoltată de Horia Lovinescu presupune și o evoluție în ordinea expresiei afective.

În afară de succesul lui Carmen Stănescu, explicabil tocmai prin instabilitatea pe care o sugerează, prin reacțiile brusce, de linie frîntă — ceea ce l-a făcut pe unii să conteste unitatea reliefului rolului — maxima creație actoricească în spectacol este aceea a Natașei Alexandru pe care o regăsim cu același aplomb comic și aceeași savoare ca, și cu ani în urmă — în marea ei compoziție din Micul infern, însă cu o luciditate care conduce la un dozaj de precis contur, fără a permite devieri nedorite spectacolului. Din restul distribuției trebuie remarcat jocul cizelat, cu migală, aproape truenic, cu bune rezultate mai ales în actul II, al lui Emanoil Petruț în rolul pictorului devenit temporar, prin imposură și prin lășitate a altora, un „maestru”, apoi degajarea lui Traian Stănescu, adunat și liric în sensul bun în lectura scrisorii din ultimul act, precum și ținuta și precizia nuanțării ideilor dovedite de Damian Crîșmaru. În nota cuvîntă, E-mil Liptac, Ioana Bulcă, Mitzura Argehi. Adecvate acțiunii și personajelor, — decorurile lui M. Tofan, iar costumele Gabrielei Nazarie, o maestră a sugerării caracterelor prin îmbrăcăminte, perfect încărate, participante chiar la atmosferizarea acestui spectacol aparent simplu de interpretat însă — mi-am dat seama — cu numereose probleme dificile în armonizarea sensurilor și în gradarea dramatismului.

N. Barbu

arbori și eșafoduri, în ceea ce într-o perioadă imediat următoare, după întoarcerea în 1914 în Olanda, își purifică desenul din punct de vedere formal și, cu toate că nu renunță încă la „semne” (cum ar fi crucea), tentează noi sistematizări aerate ca în Marea din 1914, predominantă de orizontale ample. Pictată după înființarea grupului De Stijl, Compoziția lui Theo Van Doesburg ilustrează preocuparea artistului (proprie, de altfel, în acest timp, și lui Mondrian) pentru o compoziție bazată în întregime pe împărțirea suprafeței într-un număr de rectangle de diferite forme și mărimi, susținute pictural de tratamentul cromatic diferit și mai ales de dozarea umbrel. Catalogul sistematic al colecției (din care am transcris citatele incluse în acest articol) reuneste, pentru motive lesne de înțeles, într-un singur capitol pe artiștii aparținînd artei fantastice, dada și suprarealismului. Marc Chagall este prezent cu binecunoscuta Ploale din 1911, unde nostalgia viteșkului natal se transcrie în culori de delicată poezie, potențate de articularea influențată de cubism. Giorgio de Chirico poartă în schimb nostalgia Italiei într-o lucrare deosebit de caracteristică cum este Turnul roșu (1913); elemente de un puternic realism definesc spațiile solare circumscrise neliniștilor de zone de umbră materială, grea, prevestind amenințări metafizice. Este interesant de transcris aici observația, cuprinsă în catalog, că cele mai însemnate anticipări ale picturii suprarealiste au fost realizate în Parisul anilor 1910—14, tocmai de către Chagall, venit aici cu halucinatele amintiri ale unei Rusii patriarhale și de către De Chirico urmărit de imaginea luminii și arhitecturii Italiei. Printre altele, De Chirico mai este reprezentat și prin Visul poetului (1914), una din primele sale compoziții cu manechine.

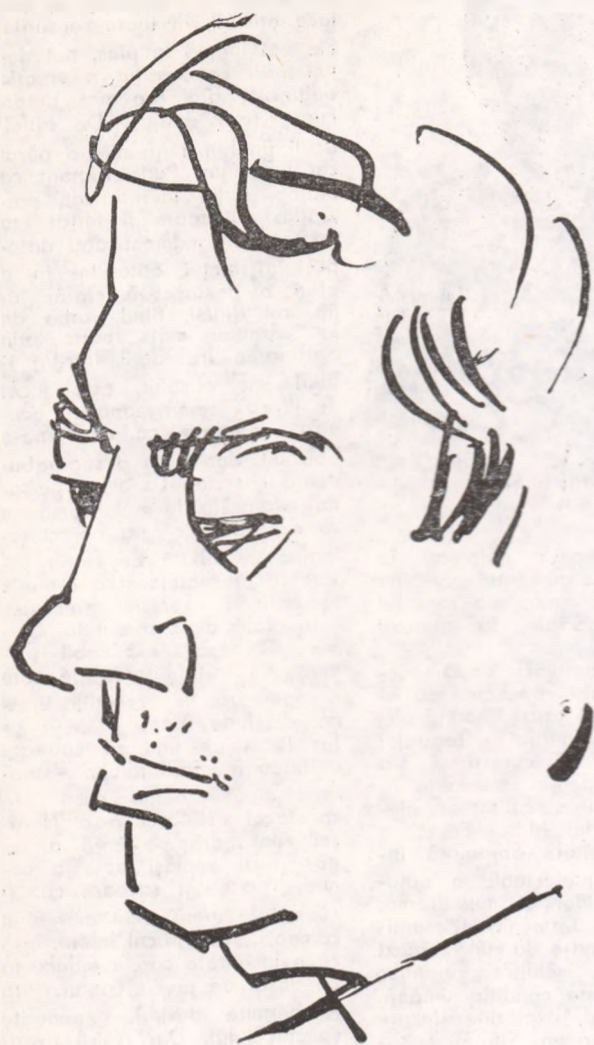
Un exemplu de felul lui Picabia, Duchamp și Man Ray au evoluat înainte de 1916 într-un fel de proto-dada în constituie Foarte rară pictură deasupra pămîntului de Feris Picabia (1915), caracterizată prin forme de mașini fantastice, asamblate cu ironie într-un amalgam de reliefuri de lemn, carton, colaj, culori de aur și argint. Max Ernst este prezent cu 13 lucrări, ilustrînd apartenența sa la mișcarea dada prin tradiționala temă a mașinilor fantastice (Mașină mică construită de către Minimax Dadamax în persoană, 1919), apartenența sa la suprarealism prin lucrările trădînd prezente și deconcertante stări obsesive (Sărutul, 1928, Pădurea, 1929), precum și interesul său pentru arta fantastică (Mare, soare, cutremur de pămînt, 1931; Calul poștaşului, 1932). Contribuția adusă în dezvoltarea acestor curente de către arta fotografiei și cinematografului se recunoaște, cînd ca procedeul tehnic, cînd ca reflex artistic în opera lui Man Ray și Hans Richter. Suprrealismul lui Juan Miró se materializează în Două personaje și o flacără (1925), caracterul olandez II, (1928), și Femeie șezînd, II, (1929); caracterul fantastic, neprevăzut al asociațiilor plastice, precum și repetarea, în condiții mereu amendate,

a motivelor ne pot duce cu gîndul la dicteul automat al poeziei suprarealiste. Yves Tanguy, marinarul de flotă comercială care s-a apucat întîmplător de pictură vînzînd o lucrare de De Chirico și pe care Peggy Guggenheim l-a ajutat personal în momente dificile, este știutul creator de spații fantastice, pline de anxietate fizică, în care se mișcă absurd, conform unei poetice sfîșietor de tristă, corpuri a căror formă, substanță și spirit scapă oricîrei determinări raționale. O lumină care naște din însăși natura culorilor și o armonie a tonurilor care pare suprarealistă tocmai în perfectul ei rafinament încîntă și îndeamnă totodată la meditație în fața fiecăreia dintre cele cinci lucrări incluse în colecție. În lucrările lui Salvador Dalí Femeie dormind în peisaj (1931) și Nașterea dorinței fluide, (1932), cadrul suprarealist, în maniera specifică de autorului, servește pentru înflecțarea unor compoziții de amplă respirație epică, descriind cu violență momente de un exacerbat erotism. René Magritte, Paul Delvaux, Richard Oelze, André Masson, Victor Brauner (prezent cu cinci lucrări: Suprarealistul, 1947; Conștiința socului, 1951; Trei gașe în una, 1941; și două Picturi pe ceară din 1945 și 1954), Rufino Tamayo, Dubuffet, Joseph Cornell întregesc, prin lucrări numeroase și diverse, imaginea formată deja, consemnînd dăinuirea în timp a diferitelor tendințe, precum și aportul personal al fiecăruia dintre autori.

Colecția Peggy Guggenheim cuprinde, în același timp, un număr însemnat de sculpturi de mare valoare, printre care „două lucrări majore de Brăncuși”, după cum se exprimă Herbert Read, și anume, o Măiastră în bronz polizat, din 1915, și o Pasăre în spațiu, în același material, realizată în 1940, alături de Boxerii lui Alexander Archipenko din 1935, de un Cap de față, modelat în manieră cubistă de Henri Laurence (1920), de compoziția futuristă a lui Umberto Boccioni intitulată Construcția dinamică a unui galop-calcaș (1913), de șase lucrări ale lui Alberto Giacometti și șapte lucrări ale lui Jean Arp, reprezentînd faze diverse din activitatea autorilor, alături apoi de trei „mobiliuri” ale lui Calder și de alte lucrări datorate lui Raymond Duchamp-Villon, Jacques Lipchitz, Antoine Pevsner, Georges Vantongerloo etc. O amplă selecție de artă americană, în care se remarcă în primul rând cele 11 etape ale lui Jackson Pollock, în măsură să înființeze etapele esențiale ale revoluției marelui pictor, alături de un însemnat număr de lucrări realizate după ultimul război mondial (datorate unor artiști ca Massimo Campigli, Francis Bacon, Marino Marini, Henry Moore, Claire Falkenstein, Zoltan Koméry, Arnaldo Pomodoro, Alberto Guzman, Viktor Vasarely, și mulți alții) completează dimensiunile acestui exemplar univers de artă modernă, adăpostit de generozitate de sălii și curțile vechiului palat Vernier de Leonil, sub al cărui pereți din marmură umbrată de timp freamătă apele verzi din Canal Grande.

Mircea Joca

versuri de



RADU CĂRNECI

REMEMBER

Stea pe frunte-am visat în copilărie
și demon sub tălpi și vint la urechi
și cal neșun sub mine. Doamne,
timpul mă roade, ca o molie lungă.

Iată pădurile de piatră, iată pădurile
și centaurii impietriți de dragoste
și vintul de piatră printre
zăpezile de piatră tăcând.

Stea pe frunte. Am înălțat
cetăți și ziduri contra urii și
riuri de bunătate din mine alergând —
și iată-mi fiii fără de zimbete.

Între copacii de piatră, zare
culcată ca o umbră și dorul
de bine topindu-se. Stea aproape,
la căpătuială de cenușă, plinge...

FIUL LUI ZAMOLXE

La Răsăritul de Soare sunt mulți
care așteaptă limpezirea apelor și aripa cerului,
să-i binecuvinte cu lumină, oaselor lor
tărie să le dea și coapselor seminte de rod
și pământ dulce sub tălpile de trudă.

Vă chem : veniți după mine, e timpul !
Eu sunt Glasul veacului și-al cerului prădat,
eu sunt cel pe care-l așteptați ;
zorii sunt în ochii mei și izbăvirea
în pasul vostru după mine.

Iată, pipăiți-mi cicatricile sufletului :
sunt ca ale voastre și genunchii mei oboșiți,
și setea și singele strălîmpede,
și carnea de dragoste e aurie,
iar foamea lungă de drumul în sus.

Eu sunt Cuvîntul așteptat :
după mine Soarele, după mine aerul bun,
iarba verde și toate viețuitoarele după mine —
veniți, iată-mi armele :
Lumina și întunericul, în dreapta și-n stînga.

Veniți, iată-mă Virf de veac,
peste veacul care se clatină subțindu-se,
veniți, iată pe fruntea mea Cerul,
la glesnele mele Pământul și toate ale sale
și-n ochi Lumina luminilor, bucurați-vă !

La Răsăritul de Soare sunteți mulți :
iată-mă Fiul celui de deșub și deasupra
al ploii și-al singelui de rod, din mine
totul pentru voi cuvînt și trudă.
Amin zic vouă, este vremea Intrării în Lumină !

PASĂREA BLONDĂ

Era blondă pasărea, cu pene de aur,
cu plîscul de aur, cu gheare de aur,
cu inima și toate măruntaiele de aur,
era blondă pasărea, cu ochii de aur,
ruptă din soare era și cînta, cînta.

Pasăre cu viersul de aur care stai
la-ncrigătura dintre iad și rai,
cui cînti, cui descînți, pentru cine binecuvînți ?
Pasăre, ești a mea sau a altuia,
sau ești a tuturor, pasăre cu ochi nemuritor ?

Era la-nserat și pasărea s-a schimbat,
a tăcut, pasăre de moarte s-a făcut
și m-a ales și m-a cules :
mai întii ochii mi i-a stins dinadins,
gura a cunoscut apoi surpătura.

Cu noaptea, în trupul meu, adînc a intrat :
pină-n măduvă, m-a mîncat pină-n ficat
și creștea, se-nvîpăia, iar eu
în trupu-i de spaimă mă cufundam mereu,
o creștem, o-nvîpăiam, o-indumnezeiam.

În singe i-am pătruns în carne, în plisc,
am început să mă isc în aripile-i întinse
necuprinse erau acum zările, depărtările,
și zburam, zburam către soare,
în carnea sa eram imn și dogoare.

Eram pasăre, vultur eram și vuiam
către lumina cea mare de taină —
de țipăt în ea am intrat, cu gîndul străluminat
și m-am făcut aur și foc la-un-loc,
și cu focul în plisc pe pămînt sosi și mă isc...

Iată-mă pasăre de aur, cîntînd,
descoperîndu-vă chipurile rînd pe rînd,
pasăre de dor, pasăre de bine izvor —
cine vrea să intre în dragostea mea,
în plîscul meu, în penele mele de stele ?

Eu am fost înaintea lui Prometeu
Pasărea blondă, Pasărea-dumnezeu...

ȘARPE SPRE MOARTE

Femeie, acum poți să te odihnești,
în crisalida ta. Nălucă dulce
prin mine, amintirea e albă.
Iarnă fără de care n-ai fi.

Aici sunt pădurile, șesurile, apoi
departe marea fără de tine,
pe țărnițe, pietre și cenușă
iar corăbiile se îndepărtează. Dormi.

În curînd va fi o noapte lungă,
stele vor intra în orbitele mele, vor muri, iar eu, la mar-
gina mea voi cînta
ca o pasăre veșnică.

Liniștește-te. Dormi. Singele tău
e un șarpe spre moarte, carnea de liniște.
Femeie, iată marea și corăbiile
îndepărtîndu-se. Amin ! peste spaimele mele...

SECOL MARE

Secol mare și trist și detunat —
umbli în singele meu o chemare de oameni,
ca niște țipete, ca niște imnuri și doare
șirul nenăscuților sub împușcături.

Secol mare înflorînd dedesubt —
rădăcinile tale umbli în mine
și se zbat printre viermii trupului ;
ah, parcă mă văd răstignit de prieteni,

parcă aud cîntîndu-mi-se peste
pleoapele închise, căzînd bulgări și apoi
festinul celor după mine. Secol mare —

unde va se coace învierea oaselor mele...

NORD SINCER

Nord — fruntea mea s-apleacă-n sine
cu ceșuri tari mă înfășor
și priveghiatale lumine
pe chipul meu de domnitor

Nord — brațul meu cuprinde-abisul
în care am intrat de mult,
prin degete-mi pătrunde visul
și-n umeri șoapta îi ascult.

Nord — trupul meu ca o lumină
prin toamna rea despică drum
innobilind călcîiu-n tîndă
și binecuvîntînd prin fum.

Nord — și-i un secol care moare,
de taină altul înălțînd :
de cel dintîi un vers mă doare
de cel de-al doilea urc, flămînd...

ȚĂRM NEZĂRIT

De-acolo nimeni nu se mai întoarce —
doar umbrele la maluri de-nserare
se-apleacă-n cet spre apa fumurie
c-o barcă singură și-un om tăcînd.

De-acolo nimeni. O lumină mare-i
într-un adînc de bob de nezărit
și-i o tăcere aînd de psalmii
cu care fiecare a plecat.

Acolo, spre acolo trupul meu
se face taină, ca un șarpe dulca
și lunecă din el ca o fantomă
topîndu-se spre țărnița nezărit...

CONTRAPUNCT

LEONIDA SECREȚEANU: „CINTEC PENTRU PROMETEU“

Leonida Secrețeanu este un poet
cu totul discret, stăpîn pe cele
mai pretențioase unelte. La el ver-
sul nu-i rezultatul unor notăți
grăbite, ci vine parcă să ne dă-
ruiască acea muzică a poeziei după
care adesea tînim. Volumul său
Cîntec pentru Prometeu, rod al u-
nei îndelungate munci, după cum
se poate bănui, ne pune în fața
unei prezențe poetice incontestă-
bile. Fără îndoială, o mai bună
și mai atentă selecție a pieselor
ar fi dus la o și mai precisă
conturare a poetului și artei sale.
Alcătuit mai cu seamă din sonete,
Cîntec pentru Prometeu este un
cîntec pentru realizarea omului în
lupta cu stihiiile trecerii, cu ne-
împlinirea, cu vesnicia visului și
durata strict limitată a individu-
lui: „Dar unde-i bucuria de-a fi
deplin ? Și vai ! / atunci, spre
tîmpla lumii hain te năpustești /
cu pumnii. Și izbind-o, nu vezi
că-n tine dai...“ / A fi deplin !
„Ești zbatere-n hătîșul nopos al
sensului : / de unde? pină unde?
de ce? pe care? cum? / Răpui o
întrebare, vin alte două / ca
șerpii-nclăcîndu-l pe Laocoon și-ei
lui. // Strigi junglilor : tot jungle?
Și scrumului : tot scrum? / Și mar-
morei : tot piatră? Și gruiului :
tot grui? / Și apelor : tot gusturi
sălcii și amărui? / Și tuturor :
lumină! Și tuturor : alt drum !
/ Ești zbatere“.

Ușorii poetul se realizează în
pauză: „Cu amiros de cimbru,
crini și cale /, coboară pacea-n
văluri de serai. / Ochiul clipește
în din evantai / și slava-i zvon
de spusă în pocale. / Fecier“,
alteori folosește cu rară îndem-
nare versul popular, ca în Făt-
Frumos: „De la Dunăre în sus /
brazii înalți cum alții nu-s. / Din
Carpați în lat și-n lung / beznele-
nu-i mai ajung“.

Am reproduce în întregime, ca
părindu-ni-se cea mai realizată din
întregul volum, poezia Ultimul cin-
tec al unui vechi rapsod: „Dragă
mi-a fost lumea, și într-insă /
m-am voit liman. Și rod, și vis. /
Mi-am tesut, paing, din mine
pinza / ci pe nimeni pinza-mi n-a
ucis. / Caldă pline fără șovăire, /
tuturor m-am dăruit pe cînt. /
Azi mă caut, însă nicăiere / glas,
nă-mi spună, nu e, unde sint. //
Mă întorc spre mine să mă caut. /
Ca pe-o rară avisă mă aduim. /
Chem pe frunză viața-mi, ori pe
flaut, / să mă urc în eu ca
seva-n ulm. // Ram sălbatec, frun-
ză, ierburii scunde, / blînd m-ajută
toate să m-aud / Unde-i drumul
către mine? unde? / Strig. Dar
strigătul în mine-i mut. // Ca în
brza grea a primei ere, / în a-
dîncu-mi hîjbii și mă strig, / Ochiul
magic scormone-n artere : / nici în
singe nu mai sint. Mă e frig...“.

Leonida Secrețeanu revine în li-
teratură după o tăcere de două
decenii. Ce anume l-a determinat
pe poet să nu publice nu ne in-
teresează aici. Dorința noastră este
ca prin volumele sale viitoare să
intre în circuitul valorilor auten-
tice, indiferent dacă va rămîne la
prozaia clasică sau va adopta o
nouă manieră. Oricum, trebuie să
se ferească de oarecare facilități
de care acest volum nu este
străin.

Bogdan SIRETEANU

POP SIMION:

„CRIZA DE TIMP“

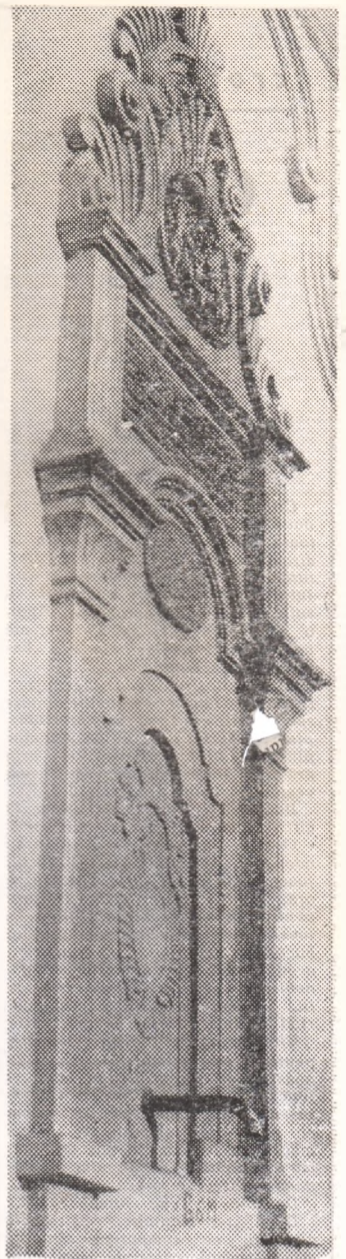
Romanul „Crisa de timp“ al lui
Pop Simion dezbate apriga și o-
menea problema a timpului de
viață, a segmentului pe care omul
și cunoaște. Stagnarea, moartea cu
ochii hidoși înspăimîntă. Omul
luptă psihic împotriva strivirii fi-
zice.

Pornind curajos de la ideea că
omul poate ieși din hătîșurile în-
tinse ale vieții, scriitorul își defi-
nește autobiografic o potență du-
blată de o voință a cărei clauză
este doar încrederea.

Tensiunea romanului pare să se
plardă în divagațiile făcute pe
lungă linia propriu-zisă a subiec-
tului. Dar toate amintirile și e-
vadările aceluia bolnav fiziologic, ce
se află sub narcoză pe masa de
operație, dovedesc (așa cum
subtitlul sugerează) că eroul se
joacă cu moartea, îi întinde „in-
telektual“ capcana. Inima, aflată a-
proape de sincopă, trupul strivit
fizic, cere ajutor creației, ajuto-
re ce se află în erou, în pute-
rea lui de a îndura, de a-și men-
țina trează memoria, de a apela
la toate faptele sale derulate cu
tărie pentru ca estfel emul din
el să-și găsească echilibrul.

Asistăm astfel la o dramă po-
vestită doar de gîndurile ce izbuc-
nesc din ochii aceia care nu văd
decît în sus. Bolnavul înmeste
prin verticalitatea și estetica a-
mintirilor care aduc cu ele viața,
ceea ce dă romanului caracterul
de autobiografie autentică interioară,
folosindu-se nefictiv persoana
întîi, viața pentru care luptă e-
roul și doctorul — personaj care
îl simțim (senzorial aproape) prin
mişcarea minilor.

Îmbinarea culorilor, simbol dese-
nat în contrast, tusează fundalul
deirului, aducînd cu ele forța atât
de trebuincioasă în acele momen-
te Cuvîntului. Cuvîntul mai poate
dezvolta pendularea în goluri, du-
rerea de timp și necomunicare, nu
se evocă timpul fizic, ci timpul
interior, timpul moral psihologic.
Surprind plastic mișcărilor psiholo-
gice printr-un stil abrupt plin de
noutate, fapt ce dovedește că scri-
torul e stăpîn pe o limbă fle-
xibilă și bogată. Cartea nu e com-
fortabilă, însă ne face să fim mai
buni: sffrșitul dezvăluie vitalitatea
și exuberanța celui care a constata-
t că ceasul nu s-a oprit. Truoul
își recapătă florii. Dezagregarea lui,
dorită numai pentru putînta intros-
pecției făcută în sine, este anulată:



Imagini leșene : una dintre primele
cizmele ale orașului (St. Spiridon).

„Voi umbla. Vestea ajunge la mine,
urechea îi simte sunetele și Cuvîntul
începe a plăi, reinvie în
schimb Timpul...“

Dorința mea nebunească
oprî timpul în loc, dorința
rui poet este, văz, iluzorie,
tru că timpul e în noi, nemă-
pomenit și mistuit; el nu poate
fi oprit la vreața unui om“ (pag. 286).

Viorica TOPORAS—ZBRANCA

RADU THEODORU:

„A SOSIT ORA!...“

O întâmplare adevărată, comen-
tată de un spirit sagace într-un
elegro impresionant. Scriitorul își
firanizează pur și simplu materia
epică, dominînd-o total. „A sosit
ora!...“ nu este nici creație, nici
analiză, ci o demonstrație, întreprî-
să cu o particulară fervoare pole-
mică. Proza din „A sosit ora!“,
este plină de virilitate, de o tul-
burătoare virulență. Cititorul este
mariorul unui aprig proces intentat
unei infrazioniștii sortită pierii, în-
tr-o lume iscată dintr-un crez proletar
nealterat. Acuzator—un comunist, un
om—ostaș al revoluției. Acesta își
propune o evaluare cu mijloacele
artei celei mai autentice, a unor
concepțe cărora revoluția le-a con-
ferit sensuri profunde umaniste, dar
pe care unii „revoluționarii“ carie-
riști și le-au convertit în monede u-
tile ori de cite ori se ipește ca-
zul... Individ, libertate individuală,
societate, condiția artistului, revolu-
ție, contemporaneitate, demnitate etc.
sînt categorii cărora autorul roma-
nului „Brazdă și palos“ le dedică
întreaga demonstrație. În acest re-
chizitoriu, psihologic este conținut
întim de social. Decompozarea me-
canismului conștințelor bolnave sub-
viețuînd larvar se face pe fundalul
marii căuze împlinite, a revoluției.
Radu Theodoru creează ca un gra-
fician, în alb-negru. Nu-l interesează
nuanțele. Și dacă autorul insistă
asupra nucleonului parazitărilor, a-
ceasta o face din rațiuni precise.
Răul trebuie stîrpit din rădăcini, o-
perație de insistență, adesea exas-
perantă !

„Revoluția poate ucide și nevino-
vații“, spune acuzatorul, și adăugă ;
revoluția „poate greși față de in-
divizi“, nu însă și „față de istorie“.
Intrăm brusc în destinul-accident al
lui Virgil Belcotă, omul de mare
probitate, pedepsit pe nedrept. O
funcionară propensiune spre absolutul
idealiului comunist, împriamă roma-
nului o puternică tensiune proble-
matică. Scriitorul vitriolează defini-
tiv congregația Diplomatului, direc-
torul abuziv. Pandemoniul critic, pe-
tronat de estelii-fantomă Necula Pa-
stora-Berger sau Eremitul, este ri-
diculizat și compromis complet. În-
tr-un cuvînt, Radu Theodoru condam-
nă tot ceea ce este periferic, in-
form, abstras marelui torent al vre-
mii noastre.

Partitura romanului este una drama-
tică. Stilul alert. Spațiul și timpul
real se dilată modern în categorii
subiective la discreția Individului.
În sarabanda devorantă a concepțe-
lor, în goana după certitudinile
justificative, existentele prind sub-
stanță. Soliloevii, replici discontinue,
alternînd într-un verjii derantant cu
iluminări colaterale, radiografii ale
unor obsesii erotice, și sentimente
refulate sînt elemente ce creează il-
luzia vieții trăite într-un flux ha-
lucinant. Sugestia plastică a scriito-
rului este aceea de „capriciu“ (de
altfel titlul romanului este împrumut
de la unul dintre capriciile lui
Goya), variațiuni de eleganță su-
plete organizate în silnestezii onto-
logice.

C. COSTIN

fragmentarium

OBSESIA

BAROCULUI: AL. T. STAMATIAD

Teatralismul și emfața sint la Al. T. Stamatiaid (numele exact: Stamatiaide) particularități ce contravin discreției simboliste. Tentația spre fastuos, de nuanță macedonskiană, e compromisă prin exces, opulența devenind fastidioasă, prin urmare contraindicată estetic. La Minulescu, trubadur și actor, intervine la timp gestul autoironic: instalat în Templul Iubirii, Al. T. Stamatiaid cultivă limbajul sacerdotal, enumerând cu voce albă detalii destinate să interzică respirația. Poetul trimbițlar de aur nu se prezintă așadar într-un edificiu cu statui de alabastru și trepte de agat, sanctuar înconjurat de livezi cu fructe ca „sori de diademe”; podobe sunt de aur și pietre nestemate; Ŋgerii cîntă din faute de aur. Ansamblul e de o caligrafie barocă. Scenografia epatantă, cu o mare aglomerație de obiecte strălucitoare, caracterizează un temperament senzual, dispus să înregistreze „senzații de aramă” și „miresma amintirii”. Ideile, în poezie, interesează mai puțin în sine, ca fond intelectual propriu zis, — deși aspectul acesta merită toată stima — cit în măsura în care dobîndesc vibrație estetică, transmițînd prin mijlocirea unui sistem de imagini o dispoziție sufletească, un Stimmung. Se înțelege că Al. T. Stamatiaid nu poate fi asociat unor creatori-ginditori, de tipul Goethe sau Lucian Blaga, la care ideile și poezia se solubilizează, contopindu-se desăvîrșit. Reflecțiile sale nu numai că nu scinteiază, dar cad într-un fel de banalitate ce exclude elevația. Iubirea e, la Al. T. Stama-

tiad, „singura putere profundă și supremă / ce-ntr-adevăr există”. Întrăgostitul se agită teribil: „Mă lupt cu-nverșunare și sufăr în tăcere” („Iubire-n noastră moare”). Ploaia, intunericul, solitudinea favorizează o meditație comună, care nu spune nimic: „Ce tristă e viața!” (In noapte). Cu astfel de posibilități, poezia lui Al. T. Stamatiaid se rotește în jurul aceluiași motive. Aseziată de urit, cetatea e sortită dezagregării. Ceapă, „lințol de doliu”, turnuri fantomatice, un oraș ce „pare mort” — ne introduce într-o Simfonie tristă; declarații dezolante („Mă simt așa de sigur”), plictisul și nevroza converg în Solen: „Aceleași case uniforme / Și-aceleași păduri învechite; / Aceași arbori fără viață / Și-aceleași zări apăsătoare...”. Toamna și tusea descind din tipare baco-viene: „Iubito, e toamnă țirze / Și-n umbră fecioare tușesc. Propoziții din lirica lui Arahezi vestesc, în reluare, descompunerea materiei: „Fintina a murit de mult” (Simfonie toamnă); Stări depresive, „visuri bolnave”, „melodii triste”, conțin multă poză, culminînd în Moartea poetului și Poema marșii, discursive ca întreaga creație. Exodul spre țări „în care portocalii își scutură molatic floarea” nu furnizează mai multă substanță. Nu i-o găsim nici în „simfonii” (Simfonie tristă, Simfonie în roz, S'monia toamnei), nici în mozaicul de impresii din Visuri bolnave — în memoria poetilor Iuliu Săvescu și Ștefan Petică:

„Imense oglinzi aurite,
Suave-adieri de miresme, lumini orbitoare-n nuanțe
Și crini, numai crini pretutindeni.
In fund e Domnița din vise
Și cîntă din harpa de fildeș...”

Poetul se repetă piră la saturație, culori, miresme și sunete urmărind confuzia senzațiilor, în manieră simbolistică. Pe etajera roză, pe etajera necgră

e un poem — demonstrație, sintetizată de „cîntec, de murmuri, de forme și culoare”, pregătind cadrul pentru apariții fantaziste: „Pe trepte de-alabastru coboară castelana; Mantaua ei superbă, brodată-n crini heraldici Cu trena ei imensă, pe trepte șerpuiește”.

Referințele antiburgheze și antirăzboinice (Civilizație, Zil de doliu) duc spre pamflet. Refugiat la Iași, în timpul primului război mondial, Al. T. Stamatiaid publica în ziarul România ciclul țărilor mele: „Cu ape-adinci și vii cum e oglinda, / Crucificată de tilhari”, nediferențiat. Macedonskian consecvent, Al. T. Stamatiaid (n. București, 12 mai 1885 — 1956) debută la douăzeci de ani, sprijinit de mentorul Literatorului, colaborând ulterior la Viața nouă, Convorbiri critice, Flacăra, Sburătorul. În 1918 era prim redactor al Literatorului, în noua serie. Profesor de franceză la Arad, din 1914, fondă acolo revista Sal: nul literar (1925-1926). Volumele se succed la intervale mari: Din trimbițe de aur (1910), Mărgăritare negre (1918), Pe drumul

Damascului (1923), Pelsagii sentimentala (1936). Interpretările din lirica universală, Din flautul de jad (antologie chineză), Eșarfe de mătase (antologie japoneză), Cătrele lui Omar Khayyam — după versiuni franceze — sint meritorii în măsura în care orientează spre vechi literaturi. Acestea li se adaugă traduceri din Baudelaire, Wilde, Maeterlinck și alții. Proza din Căpățana cu porțile închise (1922), alcătuită din „parabole” în maniera Oscar Wilde, e artificială. O piesă de teatru, Femeile culate (1911) în colaborare cu C. Riuleț n-a avut răsuneț. Impresiile din Cîțiva scriitori (Săvescu, Petică, Goga, Maeterlinck) sint simple apologii.

Const. Ciopraga

ISTORIE LITERARĂ

ÎN IMAGINI



Șezătoare literară, în anul 1933, la Timișoara.

Intre participanți: Catul Bogdan, Romul Ladea, C. Miu — Lerca, M. A. Dan, George A. Petre, Volbură Poiană Năsturaș, Octav Șuluțiu, I. Valerian, Gh. Atanasiu, Grigore Popiț, Liviu Jurchescu, Zaharia Stancu, Cicerone Theodorescu, Al. Negură.

Principele nu e o construcție epică trasă din documente istorice în care înțeleș să înăbuse semnificațiile, vechimea să dărîme fulgerător și definitiv posibilitățile inepuizabile ale unei experiențe moderne și nu e nici o cronică stearsă de praț, curățată de lexicul îmbătrînit în propoziții și fraze, adică restructurată și actualizată. Nu e nici o narațiune a excesului de naturalism, cu toate că limbajul e, uneori, crud. Principele e romanul prin excelență al unei creații care se justifica printr-o excepțională forță de construcție. E creația ca operă și realitate estetică tradusă într-o sinteză monumentală. Principele este romanul ca orchestrație, ca simfonie, ca putină de a ridică experiența unui timp istoric la simbol. Eugen Barbu a aruncat, înaintea lecturii, (Avertisment) cheia înțelgerii acestei fascinante cărți: „Romanul acesta este o sinteză, un basm și o operă lirică în același timp...” Tot ce poate fi mai exact, mai cu putință de spus despre un roman. Dar... chei'e lui, structurile, toată acea irezistibilă, nemaipomenită și misterioasă viață interioară nu se lasă prinsă într-o definiție. Romancierul i-a găsit o cheie de care se țin altele. evident, neidentice, străine una altele, indiferente, dar absolut toate de folos, de răsucit în pinza narativă, de încercat în spațiul cu simboluri și alegorii. Realismul liric este însoțit de un naturalism al limbajului care seduce printr-o sevă așfătoare, vulcanică.

Timpul istoric al romanului e al domniilor fanariote, o lume a tuturor contradicțiilor, unde uzurparea și domina se pot repede căpăta prin intrigă, minciună, ban. Principele este totul și nimic. Umbra morții îl ține s'ujitor Porții, iar viața lui nu e decît un spectacol dramatic: dobîndirea tronului și pierderea lui, cu toate eșecurile, linguşirile, izbînzile. Domnitorul e un cavalier al unui destin, al unei fatalități inevitabile.

Romancierul își deschide scenariul cu un peisaj apocaliptic: Ciurma. E poate tot ce s-a creat în literatura română mai valoros ca pinza unei mormini înspăimîntătoare. Narațiunea crește încet, apoi la proporții și realitatea intră în cadru cu o înăfășare de infern. Eugen Barbu e în Ciurma un pictor flamand, un Dante care aduce infernul pe pămînt, arătîndu-i galeriile, nebunia. Construcția sa e efectiv realizată și ciurma declanșează, uluitor de rapid, energiile nebănuite, sentimentul complex al morții. Invenția e înlocuită cu realul, hotărît superior convenției. Bucureștii sint cuprinși de boala pe care Eugen Barbu o descrie ca pe un blestem. Ea semnifică fatalitatea, răul ajuns la explozie. Peisajul e de un realism liric înegătabil: „Seara se ivi luna îmbrăcată în singe și în jur era un senin sticlă”, „Clinii lui Dumnezeu mușcau cu sete din lumină și ogînzile ce se știe că sint rău voitoare la bolesnița lură acoperi'e cu marame albe”, „Era o noapte înspăimîntătoare cînd în frumosul nopții furnicile lucrează mai mult și crește sarea în mări. Oamenii simțeau cum le sporește singele în vine...” Cînd ciurma se apropie, pinza capătă o culoare neobișnuită. Lăcustele cronicarului sint de data aceasta futuri. Textul e evocator, ca în Sadoveanu: „O nuntire de fluturi, parcă neclintii. duși de o secretă mișcare spre fîntîline Principe-lui umbri lumina lunii. Intii veniră cei cu aripile ca pu-cioasa, galbeni și ușori, îtrîind în noapte, tîind aerul în miliarde de Ielii, erau fluturi amirali, fluturi-lămiță, albiniță, fluturii cerului și fluturii de sidet, vestind zorii ce nu mai se arătău. Păreau frumosi, mulți cum erau și plînd ușor deasupra caselor, apoi învălurii pomii și coroaanele lor o dată cu prăbușirea într-o devorare lacomă și rămăseră puști și iar înflorită în strălucirea lor cînd norul cel galben se ridică deasupra palatului. Aripile galbene erau străvezii, ai li putul vedea înlepătura alabastră a stielelor prin ele, dar în această frumusețe totul se duse, la fel de încet, cu aceeași lălnică mișcare, cum ai muta vag lumina. Din-spre jignita domnescă se auzi atunci un fel de chițăit de șoarece, unanim, mull, stîns, amenințator. Șoseau strigile, fluturii cu cap de mort, aduși de molimă. Erau mulți, roșii ca amurgul, arătîndu-și gâvanele negre. Nuntau și ei Iăcut, gros, umplînd aerul cu o duhoare grea. Abia mișcau

EUGEN BARBU:

"PRINCEPELE"

aripile ca și cînd ar fi fost înecați în apă. Nu se grăbeau, acoperiseră cerul cu un val negru. Nălbării și fluturii cu coadă de rîndunică, fluturi de zi cine știe cum treziți și porniți în această ciudată migrație, lășaseră un polen galben, ușor, în văzduh. Prin acest perete subțire și translucid treceau celalți, greoi, amorți, greșoi, voluptoși, cîdînd parcă un punct cardinal. Stătură un ceas în aer, lipiți sub lună, ascunzînd-o, oamenii îl văzură bine, buha ciurmei dăduse semn Iară mila orașului". Impresia e că avem în față o pinză de Rembrandt pusă în mișcare, desfolîndu-se de vitalitatea unui rău nedeschis binelui. E chiar sentimentul ciurmei, complexilor, care diminuează forțele morale. Personajele reacționează diferit. E un fel de turn babel valah. Teama de moarte însă nu anulează complet plăcerile vieții. Doamna Neacșa Prîșcoveanu, reflectată de oglinzile grele de ciurd, de moarte, nu-și lasă veșmintele coborite parcă din cămăra Doamnei Chiajna a lui Odobescu. Cînd ciurma își lua vama: „Ritul morții, Cochyros, umflat de lacrimile răposăților, se revarsă în jurul Infernului", Principele deschide din nou petrecerea vieții.

literatura română, excepțional ca tip, străluc ca fîntă umană, un filozof cu o enormă posibilitate de a elabora reflecții. Existența sa se contundă cu limbajul. Convorbirile cu Principele sint adevărate dialoguri unde ascetismul eclesiastic și extazul deștrăbărilor simțurilor, al vitalității se întîlnesc. concurează spre o liniște metalizică, suprafață despuțată de neliniște, dar plan'ată cu o dulce nebunie faustiană. Cunoașterea, construcția ar fi pentru Ottaviano sensul apropierei de Principe: — Bogăția e în spirit, Magnifică. Aici vreau să construiesc eu pentru tine...” Principele messengerul vin din filozofia lui Seneca: „Setea este deliciul meu și foamea ceea ce îmi dă libertatea de a fi eu însuși”. Curteanul va domina cu reflecțiile, morala sa pe domnitor căci acesta nu se va învinge. Iecui de fascinația messerului care cunoștea pe Aris'otel, Pic de la Mirandola și jongla cu toate concepțiile fără să le recunoască paternitatea. Ioan Valahul e astrologul total opus lui Ottaviano, spirit rațional, celitor de cărți slavonești și latinești, un fel de Kesarion Breb sadovenian, care reprezintă religios și social poporul de la Dunăre sub fanariotii. E un mag coborît din mit în narațiune, simplu, devotat pămîntului românesc, știutor în stele, cunoscător de datini. El restitue Principeului uimit o filozofie autohtonă pe care fanariotul nu o înțelege, o disprețuiește înșel'at de Ottaviano.

Eugen Barbu nu cade în compoziții de operă, de bilcl regizat ca să producă efecte, să deruteze prin pitoresc și noutate căutată. Secretul romanului poate fi descoperit în sentimentul estetic al construcției, în experiența veche, de istorie trăită la dimensiunea mitului, care răs'oaarnă brutal, explicabil, raporturile dintre personaje și acțiuni. Romanul s-ar putea defini și ca o uvertură lirică, dramatică, a Principeului și a messerului Ottaviano. E și o comedie în care

Melancolia, îndoielile, înfrîngerile, stările de criză ale Principeului evadează într-o partitură pe care messer Ottaviano și-o însușește complet, folosindu-se de ea pentru a-și redimensiona voința de putere. De fapt, impresia e că Ottaviano conduce Țara Românească și nu Principele înscundat cu alita Iast de Poartă. Domnitorul e ros de ideea perfecțiunii („Interior, Principele urmărea ceva perfect, imobil, desăvîrșit, dar nu găsește cale spre această perfecțiune. Nu-i plăceau legile, nu-i plăceau lucrurile, nu-i plăceau oamenii”) pe care messerul o exploatează din plin în plimbările nocturne: „Inițial ideea se găsește în Suso. El zicea că ochiul esențial al lui Dumnezeu, privînd în sine însuși și nevăzînd nimic în sine înruși se constituie în începutul și sfîrșitul său, pătrunzîndu-se și contopindu-se. Acest lucru a format Globul Eternității din Centrul Circumferenții”.

CRONICA LITERARĂ

total e deșertăciune. E însă, înainte de toate, filozofie epică evocată cu exces de înțelepciune de cronicar muntean trecut prin cărțile lui Odobescu și Sadoveanu, dar avînd vocația transcendentă, a marilor construcții cu interioare și nopți care aduc în față ochilor un arhitect vrednic de stilul lui Lampedusa și Mateiu Caragiale. Romanul nu poate fi analizat decît cu ochi neobosiți și orice scăpare de tablouri e primejdioasă pentru recompunerea sintezei. El se lasă descoperit, înțeles, dar mai ales savurat. Definițiile critice se înmulțesc și o concluzie cheamă pe altele ca să-i recunoască valoarea fundamentală.

Romanul nu epuizează temele narative și Eugen Barbu, acceptînd principiul autenticității, introduce și textele cronicarilor cu limba lor încărcată de vechime. Petrecerile tineretului, intrigile de la Curte, ambiții e Heracleei, înțelepciunea Evangheliei, căderea Dudescului trădător, barbarul și leiricul sabał al deștrăbălării boierilor de la Mogoșoaia, laudele de la Academia grecească, tăierile de boier lacom de tron, hoștiile, familia, toate dispar și nu mai au nici o semnificație atunci cînd Ottaviano piere. Principele se prăbușește, va deveni un rătăcit și capugiul venit în taină la București îi ia capul, iar trupul 1' aruncă în curtea palatului la cinii saxoni care-l sfîșie. Domnia fanariotului cade și romanul se sfîrșește cu venirea altui principe. La orizont, neanunța!, apare și viitorul stetric, un nou Ottaviano, un diavol al nestatorniciei care va relua, cu siguranță spectacolul.

Principele e personajul care conduce, demon'ează, reface, condamnă, joacă toate măștile posibile pe scena istoriei. E ajutorat, dominat, sedus, uzurpat și condamnat prin voința, atracția și spiritul paradoxal al messerului Ottaviano, un Don Quijote valah, un vrăjitor și un stranlu personaj de Orient și Occident, excesiv de periculos pentru o domnie. Eugen Barbu nu și-a caricaturizat personajele, nu le-a scos din arhivele istoriei ce costumații false, ce ałămuri și cai orbiși de praful nimicitor al anilor scurși. Personajele sint reale, au o existență proprie și o experiență de care fac uz totdeauna. Dialogurile dintre Principe și Ottaviano completează filozofia romanului. Messerul, acest Ariosto al curții valahe, e un filozof al minciunii, al răului moral și social pe care-l răspîndește, îl contemp'tă, îl susține. Satisfacția lui e creația, paradoxurile, înșelătorul limbaj al unei filozofii cu care sucește mințile Principeului. E un Melisso travestit în Faust. E Becket din piesa lui Jean Anouilh, E, într-adevăr, unul dintre cele mai realizate personaje din

Principele este romanul unei experiențe istorice, un vast și captivant scenariu cinematografic, o operă excepțională, unde limba românească veche iese din tipare și dezlegață de bainele neofosioșiei, capătă structuri noi, moderne. Sentimentul de existență estetică a romanului nu poate fi tăgăduit: Eugen Barbu ne-a dat, sincer de tot vorbind, o operă reprezentativă.

Zaharia Săngeorzan

colinele din grădina

schită de Dino Buzzati



P rin umbra difuză care s-a lăsat pretutindeni pătrunde lumina moale și steersă a ferestrelor. Singur eu mă strecur în întinericul de pe marginea peluzel, a lungind somnul ierbi. Mă las cuprins de gânduri și gândurile-mi poartă privirea departe, spre cerul bolnit deasupra-mi, în timp ce ochii caută seninul și stelele una câte una.

Uneori le privesc chinuți de gânduri contradictorii, alteori, în alte nopți, mă mulțumesc să le contemplesc în liniște, cum strălucesc acolo sus, plate și fără sens.

Copil ființat, îmi amintesc că în timpul unei asmețene plimbări nocturne m-am oprit în fața unui obstacol necunoscut. Nelămurit am aprins un chibrit. Pe fața lină a peluzel se ridicase pe neașteptate o protuberanță ciudată și singulară.

— „E poate vîna grădinarului, mi-am spus. Am să-l întreb mine”. A doua zi l-am întîlnit.

— „Știi, Giacomo, pe peluză s-a înălțat o movilă. Ieri seară m-am împiedicat de ea, iar azi dimineață la lumina zilei mi s-a părut neobișnuit de înaltă... Semăna atât de bine cu un mormînt... Ce să însemne oare?”

— „E un mormînt, mi-a răspuns simplu Giacomo, mormîntul unui prieten care a murit abia ieri”. Da. Era mormîntul proaspăt al celui mai bun prieten, care murise în munți cu capul sărimat de stîncile ascuțite. O moarte atât de timpurie...

— „... Dar nu-mi amintesc să fi fost îngropat acolo, Giacomo...”

— „Nu. N-a fost îngropat aici. Mormîntul lui a rămas acolo, departe, la poalele muntilor — dar aceasta

e grădina în care se vor ivi rînd pe rînd urmele tuturor tristetilor din lume”.

— „Să nu mai vorbim, Giacomo. Sînt superstițiu fără rost. Aș vrea doar ca mine să nu mai văd movilă aici”.

— „E un lucru pe care nici un grădinar din lume nu l-ar putea face, domnule” — mi-a răspuns Giacomo.

Movila a rămas. Mi-am reluat plimbările din fiecare noapte, oprindu-mă mereu de atunci încolo, în fața unor alte movile. Nici una, însă, nu a crescut mai înaltă decît prima. Oprit în fața ei, îmi aminteam de fiecare dată de moartea lui, de moartea prietenului drag, pierdut pentru totdeauna. M-am întrebat în repetate rînduri dacă gîndurile mele, îndreptate mereu în calea lui, nu-mi purtau pașii într-acolo, dar nu mi-am putut răspunde niciodată, cîci de cele mai multe ori asemenea întrebări rămîn nelămurite, fără răspuns.

Au trecut luni fără număr. Plimbările mele n-au mai fost tulburate de reliefuri bizare și neînțelese. Mă tulbura însă neîfîșese de mult amintirea prietenului pierdut. Mă opream uneori noaptea, cu întrebarea pe buze.

„Dormi, prietene drag?”

— Nu-mi răspunde. Dormea, desigur, undeva sub stîncile golase ale unui cîmîțar de munte uitat de timp și de oameni, fără nici o floare...

S-au scurs mulți ani de atunci și încă că, într-o noapte, m-am oprit din nou în fața unei movile. Era tîrziu și somnul se așternuse peste tot. Trebuia să întreb grădinarul. L-am strigat:

— „Giacomo, Giacomo

Mîlpititoare și nesgură, lumina unei ferestre a tresărit în întineric.

— „De ce ai răscolit și astăzi pămîntul grădinei, Giacomo?... De ce l-ai adunat din nou într-o movilă...?”

— „Nu e vina mea, domnule, a murmură grădinarul. A mai murit un om, un om apropiat și drag...”

M-am oprit și acum, ca în altele alte dați în fața unei alte movile. Era din nou, ca mai demult, noaptea. L-am strigat pe Giacomo. Acum înțelegeam sensul ascuns al movilei. Voiam numai să știu cine murise... Răspunsul a fost simplu:

— „A mai murit un om, un prieten...”

Movilele din grădina mea au devenit din ce în ce mai dese. Unele mici, altele uriașe, ca niște coline. Au apărut apoi două neobișnuit de înalte, dar nu l-am mai întrebat nimic pe Giacomo. Știam. În ele zăceau închise pentru vecie, cele mai frumoase clipe ale vieții mele, sfîrșite atât de amar... De atunci, în fiecare seară, cînd mă opresc în fața acestor două neîdurătoare culori ele durerii, se trezesc în mine un noian de amintiri triste, coplesitor de triste... Mă opresc în fața lor, chemîndu-mi cu disperare, copilărește, prietenii pierduți. Cernale, Patanê, Rebizzi, Loganesi, Mauri... îi rechem pe rînd pe toți aceia care au crescut și au murit alături de mine, atîtia ani... Negro, Verpani... Dar nimeni nu-mi mă răspunde...

Pe timp ce trece, grădina mea se adîncește și se coboară într-un labirint de coline răzlete. Aici, fiecare colină poartă un nume, fiecare nume aparține unui prieten — unui prieten înmormîntat undeva departe și fiecare mormînt proaspăt e un gol săpat în cele mai adînci cute ale ființei mele.

Azi nu m-a mai tulburat nici o poveste tristă. De aceea poate m-am oprit înmormîntat în fața celei mai mari coline pe care o văzusem vreodată. Știam și acum. Era mormîntul prietenului copilăriei mele.

Între noi doi se țesuseră odată atîtea adevăruri, cu el alături descoperisem pentru prima oară lumea înmănsă, viată, frumoasă. Impună se strecurasem, mîhă în mîhă, în lumea fără egal a poeziei, a picturii și a muzicii...

Da. Altele comori nesfîrșite nu puteau fi închise decît într-un munte înalt, gigantic, coplesitor. Dar nu. Nu se poate. Nu poate fi adevărat și buzele mele au murmurat în șir nesfîrșit prietenii pierduți.

Un suflu tainic s-a strecurat prin noapte. Mi-au răspuns voci necunoscute, din altă lume: „Sîntem aici”. Le-am înțeles și le-am crezut. Să mi se fi părut? Să fi fost oare doar zborul frînt al unei păsări de noapte, ascunsă în grădina mea tainică? Nu știu.

Mă întreb uneori, dacă într-o zi oarecare nu se va înălța și colina mea, într-o grădina de nimeni știută. Va fi, desigur, o colină mică, abia schițată în trupul negru al peluzel, de pe care nimeni nu va putea să vadă nici măcar sclipirea soarelui ascuns la zenit; și poate că o ființă omenească în lumea aceasta, cel puțin una, se va opri într-o noapte în fața ei.

Alteori mă gîndesc că din pricina firii mele sucite s-ar putea să mor într-o zi, singur ca un cline în adîncul unei sîntini părăsite.

— ...Și totuși mă încăpățînez să cred că va exista și pentru mine cineva care se va opri într-o seară în fața unei movile mici, crescute într-o grădina, și se va opri tot acolo și în seara următoare, gîndindu-se de fiecare dată cu o umbră fugară de regret la un anume tip bizar, care s-a numit pe vremea Dino Buzzati...

— În românește de Michaela Diaconu

P e vremea cînd nu cam leatru aveam obiceiul să uit din cînd în cînd că mal erau și matinee. Așa că mi s-a spus că ar trebui să înțeleg o altă șubdă.

— Ai putea să capsezi de lucru în Irlanda, mi-a zis.

— Există un loc care se cheamă Dracunpraznic, a spus un domn din Irlanda de nord. Ai putea să-ți găsești ceva de lucru pe acolo.

La Dracunpraznic, un domn de la gară mi-a spus:

— Ai putea să-ncrezi la Poliție. Duc lipsă de sticleți în orașul asta.

La Poliție, sergentul nu m-a întrebat ce școală am sau lucruri de astea.

— Ai pe careva de întreprinut? — a fost tot ce m-a întrebat.

— Sau cumva o preacubită soție? — a întrebat el.

— Sau o mamă dulce, bătrînă și văduvă?

I-am spus că sînt singur pe lume, iar el mi-a zis:

— Ai să ai nevoie de o uniformă.

— Ei, asta — a spus el încercînd pe mine o tunică — a fost a lui Sullivan. A fost înecat săptămîna trecută, pe cînd încerca să facă pace între băieții la „Vechiul Drapel”.

Era strîmță la subsoartă.

— Încearcă pe a lui Jimmy Coster — zise el — lui Jimmy nu-i mai trebuie acum. hietul băiat. S-a băgat într-un bold-up la o bancă și hoții erau trel, iar el unul.

Parcă era turnată pe mine tunica asta.

— Curaj — zise sergentul — curajul și înălțătura, acestea fac un sticlete de mină-nă. O să îți mîndri de tine, băiete, a zis sergentul. Și, stă puțin, zise el: cînd o lei în jos pe strada O'Malley, ar fi bine să arunci un ochi asupra casei de la numărul 48. Asta-i casa lui Mr. James, care e primarul orașului nostru și el e plecat cu doamna James la țară. N-am vrea să se sterpească ceva din casa lui Mr. James — zise sergentul.

Mi-am notat acest lucru. Dacă vrei să o scoți la curată, așa le spun întotdeauna tinerilor, trebuie să îți ataci la ce spun oamenii.

În orașul acea, la miezul nopții se stîng luminile pe stradă, ca să facă economie; strada O'Malley arăta ca interiorul unui tunel de cale ferată, așa că n-am putut vedea numerele. Dar doi gentlemani stăteau într-o mașină mare lângă trotuar și l-am întrebat.

— Păi, asta e numărul 48, mi-au spus ei, asta de aici, de lângă dumnea.

— Nu cumva sînteți Mr. James? l-am întrebat pe cel mai solid dintre cei doi gentlemani.

— Ei, nu chiar, mi-a zis el. Eu sînt Mr. Healey, iar prietenul meu de colo este Mr. O'Brien.

— Tocmai mă întrebam, om zis eu, fiindcă se crede că Mr. James este plecat la țară, cu bătrîna lui doamnă. M-am gîndit că poate și-o fi schimbat părerea.

— El bine, asta-i ciudat, zise Mr. Healey, fiindcă nu sînt minute de cînd am văzut o lumină licărînd prin casă.

Ulte lucruri mîrmite ca acestea pe care le auzi cînd înțelepturile constituie iluziile conducătoare pentru un tînt cu mintea ascuțită.

— Am să cercetez treaba asta, am zis eu.

M-am dus și am sunat la usa din față, dar n-a venit nimeni, atunci am făcut înconjurul și am ajuns la usa din spate. Nici acolo n-a răspuns nimeni; toată casa părea să fie lăceată de sus pînă jos. Dar asta nu m-a mulțumit. Am vrut să arunc o privire înăuntru și am încercat cu briceagul — poate încet de la usa din spate va ceda; nu mi se părua cine știe ce lucruri.

— Îți trebuie o unaltă mai bună ca asta — zise Mr. Healey. Venise după mine să vadă cum mergeam eu cu treaba. — Tim, spuse el — fiindcă Mr. O'Brien venise să vadă cum mergea el cu treaba. Vezi dacă nu poți găsi în mașină chestia aia cu care scot eu bujiile.

Nici nu se putea să găsești o unaltă mai bună ca asta. Și mai avea și o lanternă micuță și drăguță Mr. Healey, și la lei avea și Mr. O'Brien.

— Nu merge să aprindem luminile în casă, a zis Mr.

cum am ajuns văcsuitor de ghete în australia

schită de Alf. Hutchinson

Healey, cînd am ajuns în hol.

— Păi sigur, ar însemna să-i strigăm „cucu” aluia care se ascunde în casă, zise Mr. O'Brien.

Așa că am urcat scările doar luminați de lanternă, ca să vedem unde pășim. Nu se vedea înțepenie de om în jurul nostru. Dar în dormitor a fost ceva. Mr. Healey a zis că ar trebui să mă uit înăuntru și acel ceva era o cutie mare de tablă care se aia sub pat.

— Păi, cam asta-i locul unde-și țin oamenii bijuteriile, mi-a spus Mr. Healey.

— Și asta nu-i bine! — făcu Mr. O'Brien.

— Mie îmi pare un loc destul de sigur, spusei, vrînd să învîd de la domniile aceia tot ce puteam.

— Sigur? făcu Mr. Healey. Tim, dă-mi din nou unelita via!

Și atunci am văzut că cel doi gentlemani aveau dreptate susla sutal! Păi ce, și un copil ar fi putut să deschidă cutia aceea, în felul cum Mr. Healey mi-a arătat că se poate. Și cînd am văzut înelulele cu diamante și colicerele de perle, el bine, îmi venea să rîd și să plîng de neghibia lui Mr. James, care încredințase toate giuvaerurile lui Mrs. James unei tinichele care nu era mai sigură ca o cutie de ciocolată.

— Nu putem lăsa chestiile astea așa cum sînt, zise Mr. Healey.

— N-ar fi bine deloc, făcu Mr. O'Brien.

— Mai bine s-ascundem totul undeva unde nu se vede, spuse Mr. Healey.

— Pune-le într-una din cutiile pe care le-avem la mașină — făcu Mr. O'Brien.

— Și apoi pune cutia undeva unde n-o s-o vadă nici un spîrgător, adăugă Mr. Healey.

Mr. Healey și Mr. O'Brien descoperiră, cînd se uitară mai bine, că aveau trei cutii mari în mașina lor. Așa că, pe lângă giuvaerurile lui Mrs. James am mai pus în ele și niște cupe sportive din argint pe care le-am găsit într-o cameră de la parter, și niște furculițe și linguri de argint și o gramodă de alte lucruri pe care un spîrgător ar fi putut eventual să pînd mîna. Greutatea era să găsești un loc sigur unde să pui stîngile.

— Ar putea să între în dulapul de vase de sub scară, zisei.

— Spîrgătorii se uită întotdeauna în dulapurile de vase, spuse Mr. Healey.

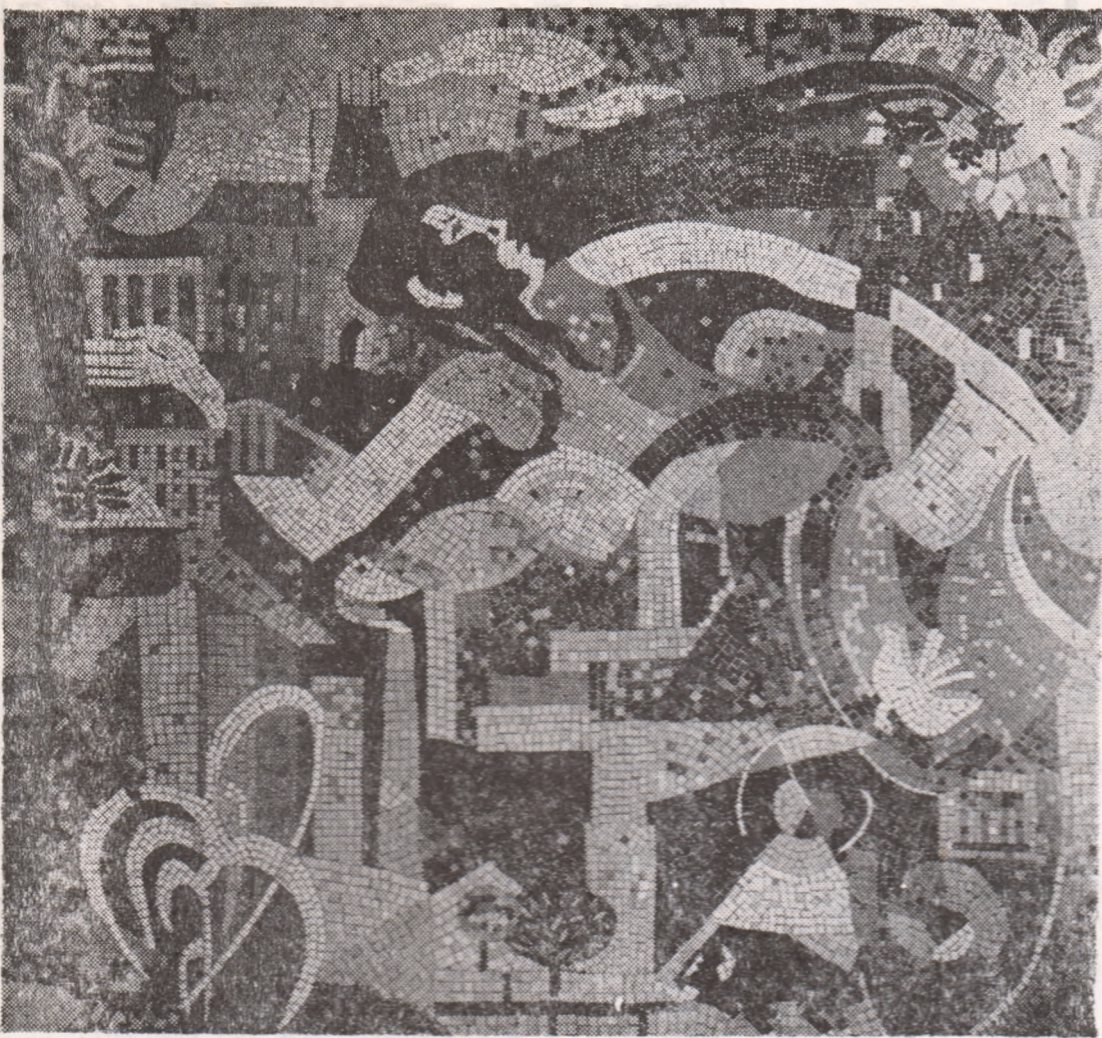
— Atunci jos, în pivnița de cărbuni...

— Păi, ar fi Sydney, în New South Wales, mi-a spus gentlemanul.

În românește de Natalia Seleșteanu



Desene de Doru Maximovic



„Bătrînul și tînărul Iași” — mozaic de N. CONSTANTIN

proces. Măsurile stabilite de Congresul al IX-lea și al X-lea și de Conferința Națională ale P.C.R. în vederea eliminării neajunsurilor menționate, pentru desfășurarea mai susținută și cu eficiență sporită a urbanizării țării noastre, obliqă și la creșterea preocupării pentru elaborarea și aprofundarea conceptului cu privire la procesul de urbanizare socialistă.

În mod firesc, un concept al urbanizării socialiste trebuie să fie opera tuturor științelor care se ocupă cu cercetarea acestui proces — economia politică, sociologia, demografia, geografia, urbanismul. De aceea, este necesară coordonarea cercetărilor și încadrarea lor într-un program unitar. De asemenea, extinderea cercetărilor complexe asupra urbanizării, de tipul celor inițiate de colectivul condus de prof. univ. Miron Constantinescu (în zona Slatina), ar contribui la elaborarea și dezvoltarea conceptului asupra urbanizării socialiste, inclusiv prin confruntarea diferitelor teze cu practica noastră socialistă.

TRASATURI DEFINITORII

Dacă avem în vedere influența relațiilor de producție și a legăturilor lor asupra urbanizării, putem desprinde unele trăsături care caracterizează evoluția modului de viață urban în condițiile socialismului.

În primul rând, urbanizarea este indisolubil legată de rea-

luate de partid cu privire la îmbunătățirea organizării administrative a țării și creșterea rolului organelor locale în organizarea și conducerea activității economice și social-culturale, în înfăptuirea sistemelor de orașe și satelor.

În al treilea rând, integrarea urbană a populației (asimilarea condițiilor și normelor de muncă și viață specifice mediului urban) se realizează într-un timp relativ scurt și fără mari dificultăți. Studiile efectuate în țara noastră sub regimul trecut arată că procesul de integrare urbană era deosebit de anevoios, ca abia cea de-a treia generație a familiilor venite de la sat în oraș devenea pe deplin urbanizat. Asigurând locuri de muncă și condiții tot mai bune de locuit și de satisfacere a necesităților social-culturale, societatea noastră socialistă permite fiecărei generații provenită din mediul rural să se acomodeze cât mai repede și mai deplin cu cerințele vieții orășenești. În același timp, dezvoltarea țării noastre pe calea socialismului a creat posibilitatea ca și populația de la sate să-și însușească tot mai mult elementele specifice modului de viață urban.

În al patrulea rând, urbanizarea socialistă se caracterizează printr-un înalt dinamism. Această trăsătură reflectă dezvoltarea rapidă a vieții economice și social-culturale, pe baza industrializării socialiste a țării noastre. Trezirea masivă a populației din agricultură în ramurile ne-

sute în 1966. Înșă dacă avem în vedere și orașele mici cu 10-20 mii locuitori (a căror pondere a crescut în numărul total de orașe), structura rețelei noastre urbane este încă necorespunzătoare. În 1966, orașele mici (avind fiecare puțin la 20 mii locuitori) reprezentau 64,7 la sută din numărul total de orașe și cuprindeau numai 20,5 la sută din populația urbană a țării (adică mai puțin decât orașul București, care concentra 21,9 la sută din populația urbană). Dezvoltarea mai rapidă a orașelor mici, pe baza îmbunătățirii în continuare a repartizării teritoriale a forțelor de producție, va duce la creșterea locului ocupat de orașele mijlocii și mari în rețeaua noastră urbană, la încadrarea treptată a tuturor orașelor în dimensiuni optime.

Urbanizarea pe orizontală are loc prin crearea la sate a unor condiții de muncă și de viață specifice mediului urban. Această direcție principală a urbanizării trebuie să ducă la apropierea treptată a satului de oraș sub aspectele economice, social-culturale și tehnice, la ștergerea deosebirilor esențiale dintre cele două tipuri de așezări umane. Urbanizarea pe orizontală se realizează prin antrenarea unei părți tot mai mari din populația rurală în industrie și în celelalte ramuri neagricole, paralel cu modernizarea agriculturii și apropierea treptată a muncii prestată în această ramură de munca industrială. În țara noastră, o asemenea orientare se manifestă tot mai puternic. Este concludentă în acest sens creșterea ponderii celor ce activează în ramurile neagricole, în totalul populației ocupate din mediul rural, numai între anii 1959 și 1965, de la 17 la 25,8 la sută. În strînsă legătură cu modificarea structurii pe ramuri a populației ocupate de la sate, se produc schimbări tot mai pronunțate în condițiile ei de viață materială și spirituală, în mentalitatea și comportamentul ei. O mare însemnătate pentru realizarea acestor aspecte ale urbanizării pe orizontală o are sistemul de relații comunel și satele. Pe această cale, paralel cu grupa sator foarte mici și mici în sate mai mari, urmează să se asigure pentru fiecare sat viabil în perspectivă: dimensiune și densitate optime, profil economic corespunzător zonei în care este situat; dotare social-culturală și tehnico-edilitară adecvată. Avind în vedere importanța acestor măsuri pentru apropierea treptată a satului de oraș, la Congresul al X-lea al partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu a subliniat că, în viitorul cîcinal, „... va trebui să se treacă efectiv la înfăptuirea programului de sistematizare a localităților rurale”. Urbanizarea pe orizontală crează premise pentru transformarea treptată a unor sate în orașe. Experiența arată că, în condițiile țării noastre, aceasta este calea principală pentru formarea de orașe noi.

În elaborarea conceptului asupra urbanizării socialiste, urbanizarea pe verticală și cea pe orizontală trebuie să fie într-o strînsă interdependență. Pe de o parte, dezvoltarea orașelor influențează multilateral și tot mai puternic evoluția sator din zona lor înconjurătoare. Pe de altă parte, ridicarea treptată a satului la nivelul orașului favorizează înșăși dezvoltarea orașelor, deoarece aceasta se realizează în interacțiune cu evoluția sator din zona lor de influență.

Cele prezentate mai sus evidențiază doar existența unor elemente esențiale pentru elaborarea unui concept încheat al urbanizării socialiste a României. Înșă pentru a se ajunge la un asemenea concept, elementele menționate trebuie să fie îmbogățite și îmbinate cu altele într-un tot unitar. Aceasta se poate realiza numai cu participarea largă a specialiștilor interesați, inclusiv a celor din Iași. În acest scop, se propune o dezbateră în cadrul revistei „Cronica”, fiind convins că un asemenea efort colectiv ar putea aduce o contribuție prețioasă la elucidarea unei probleme importante a dezvoltării societății noastre socialiste.

Ioan D. Adumitrăcesei

pentru un concept al urbanizării socialiste

Este unanim recunoscut că urbanizarea reprezintă unul din procesele de mare amploare ale epocii contemporane. În ultimul secol, populația globului s-a dublat, în timp ce populația urbană a sporit de peste 5 ori. Se apreciază că ponderea populației urbane în populația lumii va crește de la 30 la sută în 1965 la cca. 62 la sută în anul 2000. În țara noastră, gradul de urbanizare a evoluat de la 21,4 la sută în 1930 la 27,4 în 1948 și 38,2 la sută în 1966, remarcându-se o accentuare simțitoare a procesului în perioada construcției socialiste. După unele estimări, ponderea populației urbane la noi va ajunge în anul 1980 la cca. 55 la sută, ceea ce ar echivala aproximativ cu gradul de urbanizare atins de Franța la mijlocul deceniului trecut și de U.R.S.S. la mijlocul deceniului actual.

În mod firesc, intensificarea urbanizării a determinat, pe plan mondial, sporirea preocupărilor diferitelor științe pentru cercetarea acestui proces deosebit de complex, spre a se desprinde concluzii necesare pentru călăuzirea practicii sociale. În această direcție, eforturile s-au accentuat și în țara noastră, mai ales în ultima vreme.

NECESITATE ȘI POSIBILITATE

Pornind de la aspectele principale pe care le include, procesul de urbanizare er putea fi definit ca fiind dezvoltarea modului de viață urban (a condițiilor și relațiilor de muncă și de trai caracteristice orașului modern) în cadrul fiecărei țări. În acest sens larg, urbanizarea este determinată de dezvoltarea forțelor de producție contemporane: extinderea și diversificarea industriei și a celorlalte activități economice neagricole, modernizarea agriculturii, dezvoltarea serviciilor. Ca urmare, populația se concentrează tot mai mult în orașe, iar satele se transfor-

mă treptat în așezări de tip urban.

Înșă astăzi modul de viață urban se dezvoltă în cadrul a două orînduirii social-economice diferite — capitalismul și socialismul, pe baza legilor specifice acestor orînduirii. Fiecare din ele determină sensul, desfășurarea și consecințele urbanizării, își pune puternic amprenta asupra funcțiilor, structurii și aspectului orașelor și satelor. În orice țară, modul de viață urban se dezvoltă o dată cu modul de producție și suprastructura, în cadrul acestora, ca parte integrantă a lor. În acest sens, sociologul bulgar N. Iakneli susține — în mod întemeiat — că „... în structura orașului e reprodusă structura generală a societății într-o etapă dată a dezvoltării sale”. Deci, nu există un mod de viață urban abstract, valabil oriunde și ori-cînd.

Avînd în vedere influența multilaterală și profundă exercitată de orînduirea socialistă asupra dezvoltării modului de viață urban, în societatea contemporană, se pot distinge două tipuri de urbanizare — capitalistă și socialistă. Delinearea lor mi se pare la fel de justificată ca și delimitarea tipurilor de industrializare capitalistă și socialistă. Deși în literatura marxist-leninistă sînt numeroase referiri la influența diferită a capitalismului și a socialismului asupra dezvoltării modului de viață urban, nu s-a elaborat încă un concept încheat, unitar al urbanizării socialiste. De cele mai multe ori se vorbește de urbanizare în general. Faptul că procesul de urbanizare se desfășoară de peste o jumătate de veac și în condițiile socialismului, face necesar și totodată posibil să fie conturat un concept al urbanizării socialiste, care ar sluji și luptei desfășurate pe frontul ideologic. În literatura din țările capitaliste sînt frecvent încercările de a prezenta modul de viață urban izolat de relațiile social-economice. Se apreciază că orașul capitalist ar repre-

zenta „o comunitate”, că locuitorii lui ar fi legați prin „spirit comunitar”. Astfel, sociologul american Ralph Turner susține că „... cei bogați și cei săraci depind în egală măsură de o continuitate a serviciilor...”, care se menține numai prin cooperare socială. Și ei nu revendică proprietatea asupra acestor servicii, ci folosirea lor comună. Este evidentă încercarea de a crea iluzia unei comunități de interese a orașenilor, indiferent de clasa căreia aparțin. Unii teoreticieni susțin că puternicele contraste ale orașului capitalist ar putea fi eliminate numai prin măsuri administrative și tehnice. Prin delimitarea științifică a celor două tipuri de urbanizare și evidențierea superiorității urbanizării socialiste, influența unor asemenea teze s-ar reduce simțitor.

Elaborarea unui concept încheat cu privire la urbanizarea socialistă prezintă o mare însemnătate pentru fundamentarea temelnică a măsurilor necesare în vederea dezvoltării modului de viață urban în fiecare țară socialistă. Un concept științific ar constitui o călăuză pentru realizarea conștientă și coordonată a tuturor aspectelor urbanizării socialiste (alături de cel social-economic, cît și a celor tehnice și geografice).

Un concept bine conturat ar permite valorificarea mai deplină a posibilităților de progres și civilizație pe care le include urbanizarea în condițiile socialismului, prin amplificarea tuturor efectelor sale pozitive, precum și prin limitarea, eliminarea și chiar prevenirea unor efecte nefavorabile. Poate nu este exagerat a spune că unele neajunsuri manifestate în înfăptuirea urbanizării socialiste a României (insuficiența dezvoltării a multor orașe mici și a rețelei urbane în unele zone ale țării, rămîinerea în urmă a activității de sistematizare a sator) se datoresc parțial și lipsei unei concepții unitare asupra acestui

proces. Măsurile stabilite de Congresul al IX-lea și al X-lea și de Conferința Națională ale P.C.R. în vederea eliminării neajunsurilor menționate, pentru desfășurarea mai susținută și cu eficiență sporită a urbanizării țării noastre, obliqă și la creșterea preocupării pentru elaborarea și aprofundarea conceptului cu privire la procesul de urbanizare socialistă.

În mod firesc, un concept al urbanizării socialiste trebuie să fie opera tuturor științelor care se ocupă cu cercetarea acestui proces — economia politică, sociologia, demografia, geografia, urbanismul. De aceea, este necesară coordonarea cercetărilor și încadrarea lor într-un program unitar. De asemenea, extinderea cercetărilor complexe asupra urbanizării, de tipul celor inițiate de colectivul condus de prof. univ. Miron Constantinescu (în zona Slatina), ar contribui la elaborarea și dezvoltarea conceptului asupra urbanizării socialiste, inclusiv prin confruntarea diferitelor teze cu practica noastră socialistă.

lizarea scopului orînduirii socialiste, fiind determinată de legea economică fundamentală a acestei orînduirii. Înăptuirea ei contribuie în mod direct la creșterea gradului de civilizație a membrilor societății, deoarece le permite să aibă un trai material și cultural tot mai bogat și mai variat. De asemenea, realizarea procesului de urbanizare asigură o serie de premise favorabile pentru dezvoltarea industriei și a celorlalte activități neagricole. În acest sens pot fi menționate avantajele pe care le prezintă orașele în privința asigurării cadrelor, a rețelei tehnico-edilitare și social-culturale. De aceea, considerăm că urbanizarea socialistă constituie o parte integrantă atît a scopului noul orînduirii, cît și a căilor pentru realizarea acestui scop. Astfel se explică atenția deosebită acordată de partid și stat dezvoltării și perfecționării modului de viață urban în țara noastră. În Directivele Congresului al X-lea al P.C.R. se precizează că, în viitorul cîcinal, „... se vor depune în continuare eforturi pentru dezvoltarea economică și social-culturală a tuturor zonelor țării, pentru ridicarea nivelului de viață și civilizație a orașelor și sator patriei noastre.

Trăsăturile specifice urbanizării socialiste schițate mai sus constituie elemente definitorii pentru caracterizarea sa.

DIRECȚII PRINCIPALE

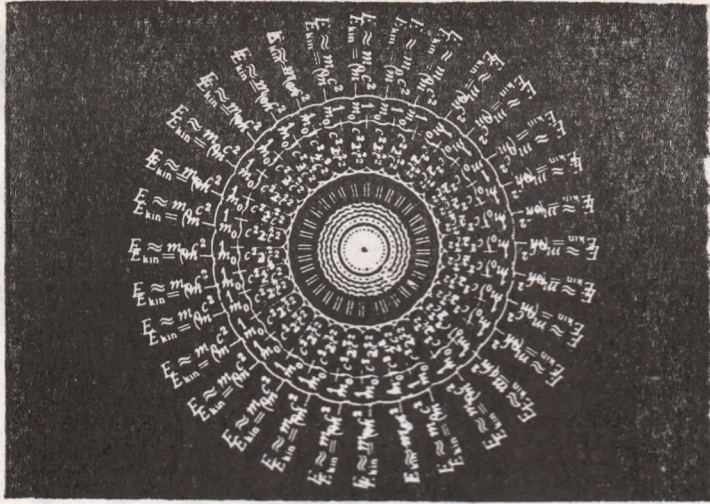
Procesul de urbanizare se realizează în condiții variate de la o țară la alta. De aceea, elaborarea unui sistem al urbanizării socialiste presupune și precizarea direcțiilor și căilor de înăptuire a acestui proces în condițiile concrete ale fiecărei țări. Se știe că România a moștenit de la regimul trecut o rețea urbană insuficient dezvoltată, cuprinzînd mai ales orașe mici, precum și o rețea rurală densă, înșă formată în majoritate din sate mici și foarte mici. Pornind de la aceste condiții, mi se pare că, în țara noastră, s-au conturat două direcții principale ale procesului de urbanizare socialistă: urbanizarea pe verticală sau intensivă și urbanizarea pe orizontală sau extensivă.

Urbanizarea pe verticală are loc prin dezvoltarea industriei și a celorlalte activități neagricole în orașele existente, prin creșterea populației lor, prin dezvoltarea capacității de cazare a orașelor și a rețelei lor tehnico-edilitare și social-culturale, prin dezvoltarea armonioasă a rețelei urbane pe întreg cuprinsul țării. Această direcție trebuie să asigure evoluția orașelor noastre spre dimensiuni optime (care să ofere condiții favorabile de muncă și viață pentru locuitorii fiecărui oraș și o eficiență ridicată în dezvoltarea și funcționarea orașelor). Dată fiind structura rețelei de orașe moștenite din trecut, optimizarea presupune dezvoltarea mai rapidă a orașelor mici, astfel încît un număr tot mai mare dintre acestea să treacă în categoria orașelor mijlocii. Deja, în numărul total de orașe, ponderea orașelor avînd fiecare sub 10 mii locuitori s-a redus de la 52,1 la sută în 1930 la 32,6 la

cronica

ideilor

științifice



CURIER

„TEHNICA LA ZI“

„Actiunea „Tehnică la zi” s-a bucurat lași de o organizare sistematică, inaugurată prin aceea „săptămînă fierbinte” din luna martie cînd au fost dezbătute în sînde de comunicări și referate aspecte de vîrî și de profunzime ale progresului tehnic, în industrie, construcții și agricultură.

Susținută intens de către Consiliul județean al sindicatelor, în colaborare cu Cabinetul județean pentru probleme de organizare științifică a producției și muncii, acțiunea a intrat apoi într-o fază preliminară, pe care prof. Ing. Ion Curievici o consideră (într-un articol publicat recent în foaia volantă „Tehnică la zi”), „intensă dar liberă”.

Pentru prima dată în orașul nostru, conținutul articolului, progresul tehnic a fost privit nu numai în sine, ci și în strînsă corelație cu psihologia personalității umane, fiind sondate implicațiile psihologice și sociale ale revoluției tehnico-științifice contemporane. O dată cu actual stimulor ca atare s-au transmis efectiv și cunoștințe noi, direct utile, care răspund nevoilor esențiale ale diferitelor unități productive. Ultimul apăs, ultimul neîncercat în virtutea științei, ultimul suferind de inertie cerebrală trebuie să se fi simțit deplasat din regiulul lui staționar și atras într-un proces de transformare.

Faza aflată în curs de desfășurare dovedește că ceva a fost mișcat, că interesul pentru nou în tehnică s-a simțit pe o treaptă mai înaltă. Nu s-a fost îndeplinită încă misiunea esențială de propagandă tehnică a instituțiilor și nici o corelație atât de strînsă a acestor planuri cu cei doi poli ai problemei — nevoile producției și estetele superioare ale omului.

Componența liberă a acțiunii noastre s-a dovedit astfel viguroasă, reformală și eficientă.

Dacă aruncăm de distanță și de lauzare a ideilor avansate în materia de progres tehnic și de progresul ei a înțeles clar și cea mai reală „inertie cerebrală”, cum o afirmă prof. Ion Curievici, considerăm că problema cheie, rămînd în continuare, cea care o subliniază în același timp și actualitatea ei. Tot I. Adamovici, directorul Cabinetului județean pentru probleme de organizare științifică a producției și muncii, găsește un nou mod de a determina calitatea din întreprindere pentru așezarea ei mai rapidă și eficientă a acestor cunoștințe și valorificarea importantelor rezerve interne existente. Pentru înălțarea acestui obiectiv vor trebui luate o serie de fenomene de respingere a nouului.

FOUCAULT SE APĂRĂ

Michel Foucault, autorul studiilor „Istoria de la folie”, „Les Mots et Les Choses” și „La naissance de la clinique”, considerat unul dintre teoreticienii epistemologiei, a provocat cu ultima sa carte, „L'Archéologie du savoir” (Gallimard) o serie de controverse aprige, împotriva cărora încearcă să se apere într-un interviu publicat în suplimentul zilnic „Le Monde”.

„Cărțile anterioare, declară Foucault, le-am scris într-un fel de semi-conștiință fericită, cu multă naivitate și puțină inocență. Revizuiind însă „Les Mots et les Choses”, mi-am dat seama că mult sînt legate între ele cele trei studii și cite probleme dificile nasc. M-am simțit obligat să scriu o carte lămuritoare. Bineînțeles că această constatare m-a dezamăgît profund. Serînd, nu place să considerăm treaba respectivă drept ceva definitiv și puțin fără obiectiv propriu. Iată de ce „L'Archéologie du savoir” e o reluare a lucrărilor anterioare cu dorință de rectificări, de reparare a unor imprudențe, dar și de continuare a investigațiilor mele. Terminusul „ar-

heologie” e utilizat în loc de „arhive”.

— Și prin „arhive” ce înțelegem?

Masa de lucruri deja spuse într-o cultură, bineînțeles acele lucruri conservate, valorificate, reutilizate, repetate, transformate. Pe scurt, masa de limbaj fabricată de oameni, investită în tehnică și instituții, întretesută cu existența și istoria lor.

Cred că problema mea ar putea fi enunțată cam astfel: cum se face că, la un moment dat, oamenii pot exprima ceea ce nu s-a spus niciodată? Ar fi vorba, deci, de analiza condițiilor istorice care justifică ceea ce s-a spus și ceea ce nu s-a spus ori, altfel exprimat, transformările survenite în masa lucrurilor spuse.

Dună mine, „arhiva” apare ca o practică uriasă a exprimării, cu regulile, condițiile și efectele ei.

— Vj s-a repropozat de către Sartre, în special, că, substituind istoriei arheologie, ai înlocuit cinematograful cu lanterna magică.

Sînt cu totul împotriva acestui conceput a istoriei ce ia drept model un fel de mare evoluție continuă, omogenă și mistifică istoricii contemporani și știu prea bine că masa de documente poate fi combinată în serii variate care nu au aceeași repere și nici același tip de evoluție. De pildă, istoria civilizată material nu se desfășoară în același mod ca istoria instituturilor politice sau ca istoria fluxului monetar. Ceea ce Marc Bloch, Febre și Brodel au făcut pentru istorie putea fi realizat de istoria ideilor, de gîndire în general. Desigur că aceasta nu va mai fi o istorie a descoperirilor și erorilor, a influențelor și sîrților originale, ci istoria condițiilor care au făcut posibile faptele respective.

Sînt de asemenea împotriva unei istorii care consideră transformarea ca un dat cert și pleacă spre descoperirea cauzelor. Înainte de toate, istoricul trebuie să-și pună drept scop analiza transformării respective în esență, cu toate implicațiile respective, mergînd dincolo de evenimentul propriu-zis. Atunci, istoricul va ajunge la distingerea diferitelor tipuri de evenimente și la definirea transformărilor efective produse, stabilind de ce anumite variabile rămîn constante, în timp ce altele se modifică. Mitologia, oricît ar fi de seducătoare, și însurirea cronologiei că a evoluției trebuie să facă loc descrierilor serioase a tipurilor de evoluție, analizelor transformărilor, sistemelor, seriilor. Evident că așa ceva nu e cinema.

— Cercetările Dvs. au fost adînturate odesa de aceea ale lui Lacan și Claude Lévi-Strauss. Aceptați o asemenea apropiere?

— Cunoașteți ghicitoare: ce deosebire e între Bernard Shaw și Charlie Chaplin? Nicl una, pentru că ambi au barbă, cu excepția lui Chaplin care încă nu are.

*

Perspectivile cercetării științifice studentești sînt cu autoritate dezbătute în interviul acordat revistei „SYMPOSION” (nr. 4-1969) a studenților mediciniști (seni de către conf. dr. Alla Viță, îndrumător al cercurilor științifice de la I.M.F. Iași).

Retinem pînă la urmă la sîrbie originalitatea acestor cercetări: „Un număr important de lucrări studentești abordează teme originale. Originalitatea nu aparține însă studenților, ci cadrelor didactice care le propun. De cele mai multe ori, studenții încearcă în cercurile de disciplină al căror studiu îl abordează în anul respectiv. În aceste condiții, cînd încă nu și-au însușit elementele de bază ale disciplinei, li se poate cere prelinde originalitate? Deci nu trebuie să pornim de la ideea că toate cercetările sînt abordează teme originale. Trebuie să obșnuim în primul rînd studenții cu metodologia cercetării, cu documentarea, cu prelucrarea materialului bibliografic și a datelor proprii, învîșindu-i să tragă concluzii și să redacteze un text conform normelor internaționale”.

ȘTIINȚĂ, STRUCTURALITATE, CLASIFICARE

Știința — progres social, determină astăzi, mai mult ca oricînd, o înălțuire socială prezentă în orice societate ce înaintează pe scara civilizației.

Logicianul și filozoful E. Goblot, reierindu-se retrospectiv la raportul științific-civilizației, spunea: „Imi este suficient să fac apel la faptul că ori de cîte ori civilizațiile au ocolit știința s-au oprit subtil sau au dat înapoi și că ori de cîte ori a avut loc o reintrocere la știință, aceasta a însemnat o renaștere pentru civilizațiile respective”. (E. Goblot, „Le système des sciences”). Cu un cuvînt, putem spune că știința, spiritul științific în general, au devenit coordonate vitale pentru societatea contemporană. Această situație nu poate să nu pună probleme filozofice, să nu genereze piste noi de cercetare și să nu schimbe radical, cum e și firesc oricîrui proces de dezvoltare, puncte de vedere deja constituite. Se impune de aceea, credem, ca interesant de cercetat, în noua conjunctură, natura științei, caracteristicile sale esențiale, articulațiile, tendințele și ideul său.

Ne vom oprî asupra unui singur aspect din această multitudine de probleme — aspect cu implicații deosebite pentru înțelegerea dinamicii de ansamblu a științei contemporane. Este vorba de analiza limitelor, interferențelor și relațiilor ce există între diverse științe, adică de aceea parte importantă a epistemologiei, de „desemnarea ordinii” științelor, ce apare sub forma operației de clasificare a științei. Se încearcă unșori să se acrediteze ideea că această operație, căreia i s-a acordat o importanță atât de mare din partea tuturor gînditorilor, ar fi în condițiile contemporane de o însemnatate mai mică, cu o sferă destul de limitată. În sprijinul acestei părți se face apel la faptul că revoluția tehnico-științifică contemporană declanșează o dublă tendință: de diversificare și în același timp de interferență și stergere a oricîror granițe dintre științe. O asemenea tendință ar face imposibilă operația sistematizării, împărțirii științelor în diverse clase.

Dacă privim operația clasificării în sine, ca o operație fixată o dată pentru totdeauna, desigur că vom spune că modelele clasificării prezente pînă acum sînt parțiale, iar unele total depășite. Desigur, a introduce conținutul științei contemporane în modele structurale depășite, în tipare rigide, este dăunător înțelegerii tabloului unității științei. Dar, tocmai faptul că modelele de pînă acum au fost depășite de dezvoltarea științei, precum și greutatea apărute în calea realizării unor modele noi, nu minimalizează, ci face

deosebit de actuală problema clasificării științelor contemporane.

Necesitatea apariției clasificării științei în general a fost cu profunzime sesizată de același E. Goblot. În acest sens, el scrie: „Asemenea cercetări nu sînt oșioase. E important pentru progresul fiecărei științe ca metodele sale să fie puse clar; dar pentru asta trebuie să-și dai seama de relațiile sale cu toate celelalte și de ceea ce se poate numi, prin analogie, poziția sa „sistematică” (E. Goblot, „Essais sur la classification des sciences”). Ori de cîte ori avem de-a face cu un ansamblu de elemente, gîndirea noastră încearcă înainte de toate să se orienteze, căutînd identități și deosebirii ce permit stabilirea locului și raportului dintre elemente, precum și structura întregului. Această operație de clasificare folosește uneori de om înconștient devine cu atât mai necesară cînd este vorba de înțelegerea ansamblului științei în general, cîl și al structurilor și locului fiecărei științe.

Dezvoltarea științei a atras după sine și evoluția corespunzătoare a principiilor și manierelor de clasificare. Fiecare model de clasificare oglîndește prin sine, într-o manieră mai mare sau mai mică, dinamica internă și dezvoltarea științei în perioada dată. „Astfel, clasificarea aristotelică e condiționată de stare de quasi-indiviziune a științelor cu filozofia. Aristotel împarte științele (epistemă) în teoretice, practice și poetice... Clasificările lui Dilthey, Rickert, Xenopol, sînt în legătură cu marea dezvoltare a științelor istorice în secolul XIX”. (A. Joja, „Logos și ethos”). Fundamentarea vizului dialectic materialist îl conduce pe Enge's la concluzia că: „sistematizarea științelor naturii, care devine acum tot mai necesară, nu poate fi gîsîtă în altă parte decît în înșeși conexiunile fenomenelor” (Fr. Engels, „Dialectica naturii”).

Operația de sistematizare a științelor capătă astăzi alte semnificații, corespunzătoare nivelului actual de dezvoltare. Ea nu echivalează cu ruperea sistemului științei, cum s-ar putea crede la prima vedere, ci, dimpotrivă, se impune ca un mijloc de compensare a consecințelor negative de specializare îngustă realizînd legătura științelor, dispunerea lor într-un sistem conform unor criterii generale. Clasificarea științei contemporane dezvoltă logica internă, structura și legăturile proprii dezvoltării sale. Ea permite înțelegerea științei și totalitatea ei în interacțiunea părților sale componente.

Orice investigație ce intenționează să atîngă în domeniul cercetării științei o eficiență maximă trebuie să plece inevitabil de la înțelegere-

rea tabloului organic-structurat al științei ca sistem al științelor. Studiul științei contemporane ar primi un impuls însemnat prin găsierea unui model adecvat de clasificare a sa. Acest model ar permite conturarea problemelor ce se află în unitate indisolubilă, precum și nivelul actual de dezvoltare a științei.

Necesitatea clasificării, derivată din cerințele obiective ale dinamicii științei contemporane, impune modelului sistematizării trăsături deosebite: maxima generalitate a criteriilor, mobilitatea și universalitatea sa, consecințe ce derivă din prima cerință.

Se duc discuții vaste în jurul alegerii a înșeși criteriilor clasificării. De altfel evoluția acestora reprezintă evoluția și adaptabilitatea modelelor sistematizării științei.

Faptul că o serie de științe noi aparute, cum ar fi cibernetica, teoria jocurilor, teoria sistemelor, teoria comunicațiilor și altele mai vechi, cum ar fi, chiar fizica și chimia etc., nu pot fi clasificate ca studînd forme de mișcare a materiei legate numai de un singur purtător material, determină căutarea unor principii noi. Primele soluții ce se înțevăd în această problemă sînt legate de analiza unei proprietăți universale a întregii realități și anume, structuralitatea acesteia.

Analiza structurii realității obiective ca obiect de cercetare a științei în general, mai precis a elementelor sale componente — lucruri, proprietăți, relații — poate permite realizarea unuia din cele mai importante trăsături ce se cer modelului clasificării științei contemporane — maxima generalitate a criteriilor sale ce atinge în mod automat și universalitatea modelului.

Am putea deci vorbi, în cazul acesta, de o clasificare în științe ce studiază diverse elemente ale structurii materiei, adică lucruri, proprietăți, relații sau trăsături comune întregii structuri a realității. Un asemenea model ce pleacă de la criteriile amintite poate realiza, credem, reflectarea cea mai adecvată a sistemului științei contemporane. Deocamdată, acest model cu criteriile sale îmbracă forma „de principiu”, încercările practice de realizare concretă sînt timide.

Dar nu numai găsierea unor criterii generale cu arle cit mai cuprinzătoare constituie obiect de cercetare intensă în acest domeniu. Se caută o depășire a vechilor clasificări și a fundamentării lor stricte din punctul de vedere a logicii formale. Trebuie înțeles, firește, că nu se optează pentru abandonarea fundamentării logicii, ci, dimpotrivă, pentru o perfecționare și o adîncire a acestei fun-

Stefan Popoghiuc

reînnoiți-vă
abonamentele
la revista
„CRONICA“

cronica

săptămînal politic, social, cultural

Colegiul de redacție:

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

Prezentare grafică
VALER MITRU

**comentariu
ÎN VALEA
ÎNCINSĂ A
FLUVIULUI
ZAMBEZI**

La patru ani de la data cînd, în sunetele uverturii wagneriene „Tanhäuser”, Ian Smith proclamase în mod unilateral independența Rhodesiei de sud, oficialitățile de la Salisbury s-au grăbit să desăvîrșească actul de „legiferare” a dominației rasiste. Este vorba de noua „constituție” rhodesiană care, după mascarea referendului din iunie, a fost adoptată de așa-zisul parlament de la Salisbury.

Totodată, pe măsură ce Rhodesia se îndreaptă metodic spre declararea Republicii, vechile simboluri ale imperiului britanic dispar. Drapelul britanic nu se mai vede, fiind înlocuit cu drapelul rhodesian verde și alb. Noi bancnote cu însemnele rhodesiene au fost tipărite pentru a înlocui pe cele purtînd chipul reginei Elisabeta. A fost pregătit, de asemenea, un nou imn național.

După cum relatează „Herald Tribune”, Clifford Dupont, care va fi probabil primul președinte al Rhodesiei, s-a mutat în spațiosul edificiu ocupat de Humprey Gibbs, care reprezintă regiunea în calitate de guvernator general. În același timp, sînt urgentate măsurile juridice în vederea proclamării republicii pe la mijlocul anului viitor.

În aceste condiții, nu mai apare nici un semn de întrebare asupra modului cum va evolua mai departe situația social-politică din Rhodesia. Este limpede că va fi continuată practica de pînă acum a segregării rasiale și separării în toate domeniile vieții, dar vor fi adoptate măsuri și mai riguroase, astfel că se poate aștepta ca regimul rasist din Rhodesia să depășească chiar și pe cel din Republica Sud-Africană. De altfel, este și inevitabil dacă ținem seama de faptul că proporția între negrii și albi din R. S. A. este de circa 4 : 1, în timp ce în Rhodesia aceeași populație reprezintă 20 : 1, ceea ce înseamnă că în săși teama de o mare preponderență a populației de culoare va determina pe rasii rhodesieni să se „asigure”. În acest scop, Constituția, lipsită de orice garanții ale libertăților civile, exclude orice posibilitate ca populația de culoare a Rhodesiei, în prezent în număr de 4,3 milioane, să obțină un control politic, fie chiar în secolul... XXI. În cel mai bun caz, ei ar putea obține „paritatea” cu albi, al căror număr se ridică acum la 220.000.

Dar chiar și această posibilitate pare improbabilă, deoarece dreptul de vot este legat de impozitul pe venit și pașiparea băștinășilor la economia este minimă. Albi din Rhodesia, la fel ca și cei din R.S.A., au nevoie de rașii pentru a păstra în mîinile lor întreaga putere, a menține dominația absolută în economia țării și regimul de exploatare maximă a uneia dintre cele mai fertile forțe de muncă din lume.

Cu toate că la prima vedere Constituția adoptată nu reprezintă un „salt calitativ” din simțul motiv că prin ea se „legalizează” numai politica practică pînă acum de regimul lui Ian Smith, totuși nu pot fi neglijate consecințele ei importante pe plan intern și internațional. Separarea Rhodesiei de Anglia va permite regimului Smith să perfecționeze mecanismul apartheidului în țară. La rîndul său, Anglia care a refuzat să intervină militar pentru a reinstaura puterea „să” în Rhodesia se va considera, după proclamarea „republicii albe”, mai puțin obligată și probabil va „ceda” această problemă O.N.U. Alte țări occidentale, care nu erau nici pînă acum prea emotionate din cauza rasismului rhodesian, fapt demonstrat și de eșecul sancțiunilor economice, care, evident, au fost adoptate numai formal, probabil nu numai că vor continua, dar vor și persista să asigure Interesele lor economice, deoarece este știut că unele cercuri americane și din alte țări au declarat și în trecut că afacerile lor cele mai rentabile se află în R.S.A. și Rhodesia.

Ce va fi în stare să facă O.N.U., aceasta este o altă chestiune. Dar este sigur că adoptarea numai a unor rezoluții care să califice întreaga procedură ca ilegală, anticostituțională și inacceptabilă din punct de vedere al dreptului internațional nu va împiedica pe rasii rhodesieni să-și pună planul în aplicare.

Logica evoluției situației din Rhodesia, intensificarea apartheidului, vor duce la ascuțirea contradicțiilor interne. Guvernul de la Salisbury își închipuie că ar putea face abstracție de vocele milioanele de băștinăși Zimbabwe. Dar în valea încinsă a fluviului Zambezi, acolo unde partizanii africani organizează lupta pentru libertate, furtuna revoluției începe să se dezlănțuie.

Radu SIMIONESCU

REPORTAJ PE GLOB

**CASTELUL
LUI
HAMLET?**

Danemarca înseamnă lumea poveștilor lui Andersen și cea crudă din legendele vikingilor, înseamnă fete grațioase, ce umblă în soboți, înseamnă bulevarde explozive în lumină, ferestre în care înfloresc mușcate, înseamnă lungi stoluri de rațe sălbătice care planează în amurg peste Copenhaga, salutînd mica sirenă adormită în bronz pe cheiul Langeline... Dar, mai mult ca sigur, pentru cei mai mulți dintre noi, Danemarca e țara în care s-a născut tulburătoarea legendă a prințului Hamlet, la o dată sosit aici, înainte de a vizita celebrul Christiansborg sau a face o plimbare nocturnă în lumea de basm a grădinii Tivoli, te gîndești cum ai putea lua crima mașină spre nordul insulei. Acolo, într-un decor cețos, bătut de vânturi aspre, se află castelul despre care se spune că ar fi fost cîndva locul real al tragediei transpusă în scenă de Shakespeare. Adevăr sau ficțiune, dar mica localitate atrage în fiecare an mii de vizitatori. Vin la Elsinore cei care își imaginează că vor retrăi aici, între zidurile castelului Kronborg, scenă cu scenă, întreaga poveste a nefericitului Hamlet...

Ghidul ocolește odesea legenda și preferă să prezinte istoria castelului.

După victoriile reputate în 1425, regele Erik de Pomerania ridică aici o construcție strategică. În secolul următor ea s-a amplificat, iar în ianuarie 1577, castelul a primit numele de Kronborg. În septembrie 1629, flăcările unui mare incendiu l-au devastat aproape în întregime. Peste cîteva decenii avea să fie ocupat de suedezi. În anul 1795, castelul a fost destinat în exclusivitate pentru scopuri militare.

Treci îngîndurat pe sub porțile masive de granit, ascuțit susurul apei din fontini, urci trepte roase de pași și te gîndești cit poate fi real din ceea ce se spune.

Tot ce se cunoaște e că în mod sigur contele de Leicester a fost între anii 1585-1586 la Elsinore. („Hamlet” a fost scris, se pare, prin 1601). Dacă aici putea să existe într-adevăr un prinț cu numele de Hamlet, dacă în umbra acestui castel s-a petrecut cu adevărat o tragedie, ca aceea pe care avea să o înfățișeze marele Will, asta cu siguranță nu vom ști nicodată.

Construcția se prezintă foarte bine conservată. În anul 1930, Gustav Falk și Jorgen Sthyr au început renovarea. O muncă migăloasă, grea, în care arhitectul era completat de istoric. Trebuia redat fiecărui interior aspectul de epocă, trebuia adunat mobilier, tapiserii și tablouri. O sumă de picturi din perioada regelui Cristian al IV-lea au fost aduse tocmai de la castelul Rosenborg, de la Muzeul de Artă și de la Muzeul Frederikshorg. Li s-au alăturat mai multe lucrări din secolul al șaptesprezecelea. Există aici o serie de tapiserii, cum ar fi cea reprezentînd pe Samson, într-o alegorie de Franz Geubel; care constituie adevărate capodopere ale genului. Incăperile sînt mari, poate prea mari. Într-o țară în care cenușul este culoarea dominantă, e firesc ca oamenii să-și deschidă cit mai multe ferestre spre cer. Așa e și la Kronborg. În zilele cu soare, prin geamurile castelului se vede tărîmul Suediei, aflat de altfel la numai trei kilometri depărtare. Se spune că de la un asemenea geam a privit ani la rînd o frumoasă regină, ferecată între ziduri de un soț gelos și răzbuñător.

Coridoarele sînt lungi și reci. Ele au acoperit da mult zgomotul pașilor șovăitori ai atîtor Ofelii. Acolo, afară, vîntul se aude uneori suierător. Fără să vrei, te gîndești că numai aici ar putea să se facă auzit acel teribil monolog al lui Hamlet : „a fi sau nu a fi”...

În unele zile se poate coborî în subteranele castelului. Cu o ușă tremurîndă, ești condus prin zeci de galerii care duc cu cîndva departe, dincolo de ziduri. O celulă îți atrage atenția prin imaginea diabolică a celui care a conceput-o. Prizonierul era introdus într-o nișă din perete. La un semn, grîlajul de fier se pune în mișcare, apropiindu-se amenințător. Înspăimîntat, prizonierul era obligat să se facă mic de tot, ascunzîndu-se în cîrpițura care îi zdrelea carnea. Dar grîlajul se apropia tot mai mult...

Nu știu de ce, mă gîndesc că tocmai aici ar fi putut să stea uneori, cînd întrecea măsura, atît de veselul bufon Yorick.

„Vai, sărmăne Yorick!... Simt că-mi vine rău... Aici se deschideau buzele, pe care le-am sîrutat de atîtea ori. Unde îți sînt pozele? Tumbela? Cîntecel?”

Dacă este sau nu adevărată o asemenea legendă danează, „Saga” s-a născut în acest colț de țară, sau că marele dramaturg englez a folosit una din poveștile lui Grammaticus, e treaba specialiștilor. Oamenii continuă să vină la Elsinore pentru a întîlni umbra lui Hamlet și le pasă mai puțin dacă lucrurile stau așa sau altfel. Căci, de nu ar fi existat acest castel, atunci cu siguranță că s-ar fi fost născocit un alt Kronborg...

Aristide Buhoiu

**COMBINATUL
TEXTIL
„MOLDOVA”**



BOTOȘANI

produce o gamă variată de țesături și confecții pentru adulți și copii.



articole uni: articole în carouri și dungii:

- albituri pentru lenjerie
- gradel alb și vopsit
- finet
- Lirus
- doc Severin
- Drapel

- Zefir
- Finet
- Spartacus
- Lirus
- Pescăruș
- finet Augustin
- Virginia
- gerfinet

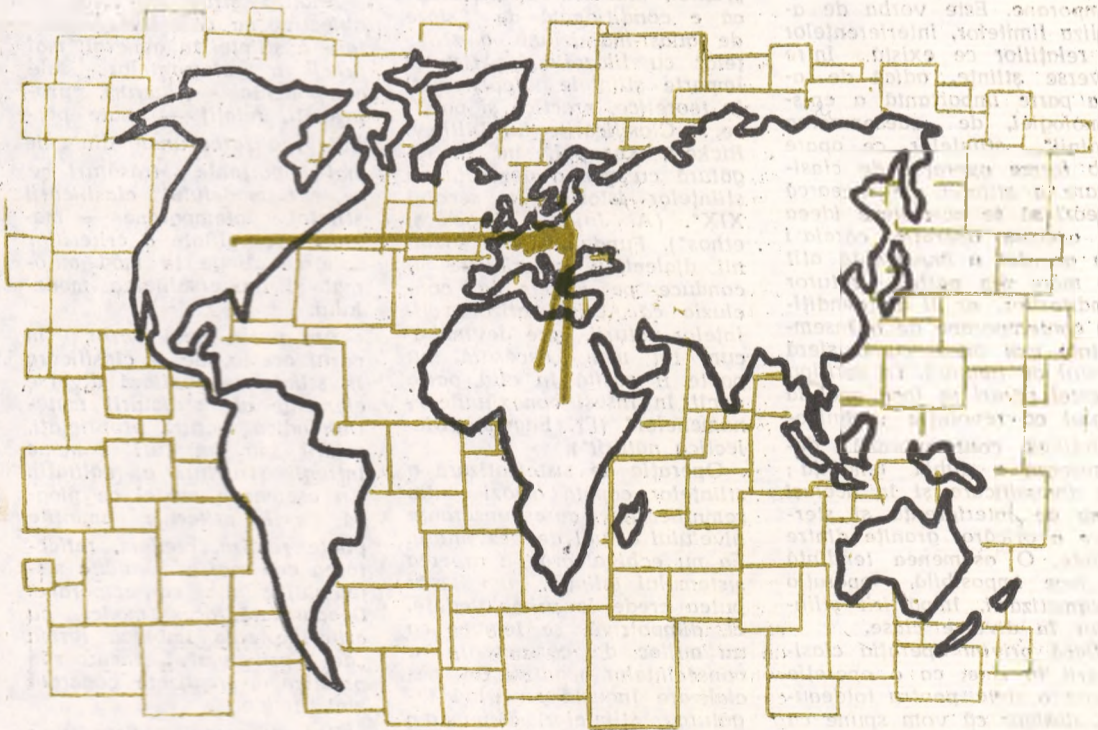
țesături cu finisaje superioare, purtabilitate bună, rezistență la lumină și spălat, și gradel alb strălucitor

confecții:

- pantaloni din stoffe fine de lînă și din țesături din bumbac, pentru bărbați, femei și copii.
- o variată gamă de cămăși uni și carouri; din țesături cu finisaje superioare (samforizate, mercerizate, cu inserțiile etc.)

PRODUSELE COMBINATULUI TEXTIL „MOLDOVA” BOTOȘANI

sînt exportate în



SUEDIA, FRANȚA, R. F. a GERMANIEI, IUGOSLAVIA, S. U. A., ELVEȚIA, ȚĂRI AFRICANE etc.

crónica publicitate