Proletari din toate țările, uniți-vă!

cronica

SĂPTĂMÎNAL POLITIC-SOCIAL-CULTURAL • ANUL V • Nr. 19 (222) • SÎMBĂTĂ 9 V 1970 • 12 PAGINI 1 LEU

POMPILIU CLEMENT : „Victorie"

NICOLAE TURTUREANU

PĂMÎNT DE SĂRUTAT

Frunză verde de-mpărat,
bun pămînt de sărutat !
Il săruți intîi cu talpa
și răsare-n urmă iarba,
intri-n el pînă la glezne –
grîurile cresc mai lesne,
pînă la genunchi te-ngropi –
frunza tremură în plopi,
cînd ți-ajunge la mijloc
parcă-i cerc de dor și foc.
Te-afunzi pîn-la subțioară,
parcă-i umăr de vioară...
Frunză verde ca arsura
cînd atingi țărna cu gura...

Mai rămîne-un arc de munte
pe care-l săruți pe frunte
și un cer păzit de dochii
pe care-i săruți cu ochii.
Pe o frunză de-Alimoș
săruți dreapta de strămoș,
pe o frunză de mormînt
pe Ștefan cel Mare, sfînt,
iar pe-o frunză de Brâncuși
săruți oamenii din uși...

Frunză verde de pe brîuri
te sărut, pămînt cu rîuri.

PRIMĂVARA POPOARELOR

După aproape șase ani de război necruțător, la 9 Mai 1945 Europa a trăit prima zi de pace....

Se împlinește, așadar, un sfert de veac de la consumarea unuia din marile, hotărîtoarele evenimente ale istoriei mondiale: nimicirea, prin eforturile comune ale popoarelor lumii, a Germaniei hitleriste, expresie a imperialismului agresiv și aventuros, a intunericului și reacțiunii, cel mai de temut inamic al independenței națiunilor libere. Anii de îndelungă și înfrigurată așteptare din cursul războiului mondial din 1939–1945, care s-a soldat aproape pentru fiecare cetățean al globului cu numeroase și cumplite privațiuni, cu mari dureri, cu lipsa și, în multe cazuri, cu pierderea celor apropiați și scumpi, cum și momentul cînd a intervenit capitularea necondiționată a celui de-al III-lea Reich destinat în concepția bolnăvicioasă a conducătorilor săi paranoici, să dureze un mileniu întreg, au conferit un caracter cu totul aparte celui dintîi anotimp al anului 1945 – de adevărată primăvară, la propriu și la figurat, pentru toate popoarele lumii, izbăvite atunci pe veci de pericolul cotropirii hitleriste.

Pînă la consemnarea unui atare deznodămînt fericit, omenirea a traversat însă epoca celui mai distrugător război din istorie. Cel de-al doilea război mondial a izbucnit la 1 septembrie 1939 prin atacarea Poloniei de către Germania hitleristă care, astfel, nu a întîrziat să tragă foloasele neinspiratei și, în cele din urmă, catastrofalei politici de „conciliere" promovate, în anii imediat precedenți, de către marile puteri capitaliste occidentale. „Campania" de pedepsire a Poloniei inițiată de Wehrmachtul nazist, s-a extins în cel mai scurt timp, oferind un caracter general unui conflict care nu a mai putut fi „localizat", precum anterior, în cazul Anschlussului (1938) ori al loviturii de forță de la Praga (martie 1939).

Declanșat fulgerător și fără nici o imediată perspectivă de a se mai putea găsi o rezonabilă „soluție" diplomatică de evitare, sau cel puțin de „localizare" a conflictului, în cadrul teribilei conflagrații mondiale încep să se contureze distinct cele două mari tabere beligerante care aveau să se înfrunte, în cea mai grozavă încleștare ce, tocmai din acest motiv, nu a fost numai militară, ci totală: economică, politico-diplomatică, morală etc. De-o parte s-au aflat puterile Axei (Germania, Italia, Japonia) și statele aservite de acestea, pentru care războiul purtat a avut un caracter nedrept, de acaparare și înrobire a unor teritorii și popoare străine. De partea cealaltă, U.R.S.S., Anglia, Statele Unite și Franța liberă, care, în fața pericolului imens ce-l prezenta pentru umanitate ofensiva statelor fasciste, au format, în ciuda deosebirilor de sisteme social-economice existente între prima putere și ultimele trei, nucleul coaliției antihitleriste a Națiunilor Unite, ce avea să dea loviturile de grație forței armate a țărilor Axei. În cadrul acestei coaliții militar-politice, care s-a consolidat și extins treptat prin aderența tuturor națiunilor dornice de libertate (inclusiv a unora ce, în pofida voinței lor, fuseseră tîrîte de cercurile lor conducătoare în război în calitate de „aliate" ale statelor fasciste), rolul primordial l-au jucat U.R.S.S. și, de asemenea, S.U.A. (Cf. Revue d'histoire de la deuxième guerre mondiale, Paris, nr. 65/1967, p. 21). Este de la sine înțeles că războiul

GH. BUZATU

(continuare în pag. a 3-a)

„Ce au fost Florența și Padova pentru Occident au fost București și Iași pentru sud-estul balcanic"

Se pregătește, la noi, o ediție în greacă veche și traducere franceză din operele filozofice ale lui Teofil Coridaleu (1570 — 1646). Ce justifică editarea lui în România? s-ar putea întreba cineva.

Cînd prin 1980 vom sărbători datorită operei lui Coridaleu, trei sute de ani de la înființarea Universității din București, vom avea limpede răspunsul la întrebare. Lucrările lui Coridaleu au reprezentat principala materie de învățămînt superior, timp de 150 de ani ,peste tot în aria sud-est europeană și în particular la Academiile cele mai libere și învățate ale timpului, la cele din București și Iași.

Academiile de limbă greacă de la noi au fost înființate de domnitori români, pentru tineri români, și erau de limbă veche greacă, adică de limba cea mai aleasă a culturii, așa cum Universitățile apusene erau de limbă latină. La academiile acestea, sau cu profesorii lor, au învățat românii cei mai de seamă, de la Cantemir și feciorul lui Brâncoveanu pînă la Asachi și Eufrosin Poteca. Iar unul din ultimii istorici ai literaturii bizantine, suedezul Knös, spune în 1962 că la Academiile din Iași și București cultura clasică era probabil mai bine predată decît în Europa occidentală. — Cursurile lui Coridaleu îi vor confirma impresia aceasta.

Istoricii noștri au semnalat de mult nivelul ridicat al învățămîntului de la Academiile din București și Iași. În 1928 Nicolae Iorga a publicat, în limba română și franceză, o comunicare intitulată: „Comemorarea a 250 ani de la întemeierea unei Facultăți de litere din București". Dar nu s-a ținut seamă de cuvîntul său atît de autorizat, tocmai pentru că nu era publicată opera lui Coridaleu, prin care să se facă dovada.

Cine a fost acest Coridaleu? A fost un mare profesor și liber cugetător răsăritean, care după ce a învățat la Padova — unde au învățat mulți alți greci, veniți apoi în țările noastre, și chiar români, începînd cu Stolnicul Cantacuzino — a ajuns la Constantinopol pe la 1620, și a transformat învățămîntul religios, de la Academia Patriarhiei de acolo, într-un învățămînt filozofico-științific, de tip raționalist, pe baza unui Aristotel altfel valorificat decît în Apus.

Norocul nostru este că nu i-a reușit acolo. A fost destituit, acuzat de calvinism și ateism, murind apoi ca și uitat la Atena, de unde se trăgea. Elevii săi, care din cînd în cînd reușeau să ia conducerea Academiei din Constantinopol, stîrșeau sistematic prin a fi izgoniți, sub aceeași acuzație de ateism, și se refugiau, majoritatea și cei mai buni, în principatele românești, unde domnea mai multă libertate și față de teologie și față de turci. Ei sînt cei care au înființat, cu învățămîntul lui Coridaleu, primele școli superioare în spațiul grecesc, iar prin 1640 una și în Rusia, lîngă Moscova. Dar la noi s-au oprit cei mai aleși: Ghermanos de Nyssa, fostul patriarh, care a învățat românește și a contribuit la traducerea Bibliei lui Șerban Cantacuzino, sau Ieremia Cacavela, profesorul lui Cantemir ,sau Ioan Carioțil, celebrul conlocutor al Stolnicului, sau Hrisant Notara, care înainte de a deveni patriarh a fost preceptorul copiilor lui Brâncoveanu. Cu ajutorul lor și al altora, dar pentru români în primul rînd, s-au făcut Academiile noastre.

Multă vreme a domnit impresia că au slujit mai mult cauza grecească decît pe cea românească. Dar au slujit cauza culturii, a culturii libere, raționaliste și umaniste, în primul rînd. Mai tîrziu, sub Fanarioți, urmașii lor au slujit desigur cauza grecească, dar spre mîndria noastră, pînă la urmă. Căci iată ce spune is-

CONSTANTIN NOICA

(continuare în pag. 11-a)

jurnal

FIȘĂ DE ROMAN (II)

Fiecare om își propune mai mult decît poate realiza. Chiar indolenții, leneșii, abulicii se visează uneori activi, deveniți cineva, cu niște merite, săvîrșind fapte deosebite. Acceptînd acest lucru, merg mai departe: n-am întîlnit în nici un laborator savanți (adevărați), astenizați, nici artiști (veritabili) storși de sculpturile, cărțile, tablourile sau filmele lor, ca să nu mai vorbim de celelalte categorii, de muncitori, de țărani. În schimb, am întîlnit destul șefi mai mici sau mai mari aproape prin toate sectoarele, oameni cu aparență că asudă muncind, invocînd oboseli și astenii cronice. Unii pe drept, alții învîrtind doar niște „mari hîrtii" și „mari probleme". Ultimii nu mi se par atît de interesanți pentru că, într-un fel sau altul, trag chiulul, lenevesc, și problema este arhicunoscută. Mai interesant îmi pare celălalt tip, de bună credință, harnic, perseverent, dar ținînd mereu să ajungă pe locul celui de deasupra lui (dacă asta se cheamă „de bună credință"), și, ajuns, se trezește că nu poate face față, e copleșit de sarcini — pentru că din obișnuință le ia cu toată seriozitatea — se zbate, se zbuciumă, împarte instrucțiuni (care se bat cap în cap), visează și noaptea tot felul de planuri și, dacă ajunge la conștiința de sine a incompetenței lui, dacă reușește să și-o recunoască la vreme, lui însuși, lucrurile se mai pot îndrepta, omul are șansa să rămînă sănătos, adică să se retragă, să-și fixeze planuri mai modeste pentru propria-i realizare ca personalitate umană.

Am cunoscut un țăran, un om de treabă, harnic, cu o casă bine organizată, un om ce părea foarte dezghețat, și care, propus să fie ales ca președinte al cooperativei din comuna lui, a refuzat energic. Sincer, nu din teamă că va greși, din comoditate, sau din altceva asemănător, ci pur și simplu era încredințat că nu este în stare să conducă. Deși unii, atunci, îl priveau bănuitori, eu mi l-am apropiat, ca să spun așa, sufletește. Am pornit de la: cîți, în toate sectoarele, pe întreaga scară a ierarhiei sociale, sînt în stare să-i repete gestul? Pentru că alții cu nervii foarte tari, deosebit de rezistenți față de propria lor incompetență, zic deobicei un da cu toată gura și niciodată, chiar în fața oglinzii, nu pot să-și închipuie că sînt altceva decît ceea ce cred despre ei. Și se apucă de treabă, adică încurcă lucrurile cumplit, se dovedește apoi că le trebuie ajutoare, se umflă schema etc., etc. Exact cum Picasso spunea că în arta abstractă poate descoperi arta veritabilă, numai atunci cînd pictorul respectiv poate desena corect o mînă, tare aș vrea să văd, să zicem, un șef de construcții zidind corect măcar un perete. Dar singur, singurel. Exemplul este cu totul întîmplător.

Sigur, ni se va reproșa: dacă toți vor spune nu, ca țăranul acela, ce s-ar întîmpla? Intrebarea este eronată, după cum o enormă eroare este visul meu, de a vedea o dată inventat un fel de aparat, ceva în genul aparatului Röentgen, care să ne arate cît de competent este X sau Y, în postul X sau Y. Știu că este o utopie stupidă, că ar fi dealtfel cumplit să ne trezim dintr-o dată, fiecare, descoperiți, dar continuu să visez la acel aparat, și să întîlnesc destui oameni neobosiți care își propun planuri mai mari decît s-ar crede că le-ar putea realiza. Și le realizează. Și totuși, cît de nocivă rămîne incompetența.

Omul acela, țăranul, refuzul lui sincer mă obsedează...

CORNELIU ȘTEFANACHE

MOMENT

ANCHETE, INTERVIURI

Trăim un moment al proliferării (termenul este în vogă) anchetelor, interviurilor, meselor rotunde etc. Aproape nu există exemplar dintr-o publicație (inclusiv „Cronica"), în care să nu aflăm un micro sau macro interviu, (uneori și mai multe) în care să nu apară convorbiri, „mese rotunde" sau anchete, desfășurate eșalonat, numere la rînd. Fenomenul nu este de acuzat nici în principiu și — de cele mai multe ori — nici prin modul în care se manifestă. Ar jena sau jenează, cîte o dată, numai situația în care este pus cîte un intervievat despre care cititorul, înainte de a parcurge rîndurile din revistă, se întreabă: ăsta cine-o fi?

Dincolo de funcționalitatea lor, ca specii publicistice, aceste modalități de a-i atrage pe cititori au și meritul de a scormoni manifestări ruginite, prejudecăți conformiste pe care altfel adesea nici nu le luăm în seamă. În acest context se situează și recenta anchetă a „Luceafărului" printre criticii literari, cărora li se adresează aceeași întrebare: *„de ce nu scrieți o istorie a literaturii române contemporane?"* Intrebarea are darul de a surprinde de la început, pentru că ea implică prin contrast ideea, evident, neîntemeiată, după care orice critic ar avea *obligația* să scrie o asemenea operă, ceea ce-l face bunăoară, pe Al. Piru să fie pe drept cuvînt, suspicios, cel puțin la început. „Dacă întrebarea care mi s-a pus și mie..., nu e farsă (și văd că nu e)..." În orice caz, pînă în prezent au răspuns un număr de nouă critici, și vor mai răspunde, desigur, și alții. Implică, oare acest fapt ipoteza că ar putea să apară concomitent tot atîtea istorii ale literaturii — că ele ar fi necesare *toate*, deosebindu-se radical unele de altele? Nu putem împărtăși un asemenea punct de vedere, deoarece el duce la o relativizare prea accentuată a judecăților. Sîntem de acord, însă că, această anchetă a „Luceafărului" are meritul de a facilita exprimarea unor puncte de vedere fertile pentru o eventuală discuție de principiu. Răspunsurile date pînă în prezent, mai ales cele semnate de A. Marino, Al. Piru, Valeriu Râpeanu, Eugen Simion, N. Manolescu, dovedesc utilitatea acestei inițiative a redacției din Bd. Ana Ipătescu.

Insă lăsînd la o parte conținutul răspunsurilor, să revenim la fenomenul de ansamblu: multitudinea formulelor publicistice de consultare a opiniilor. Tot în „Luceafărul" aflăm în ultimul număr un interviu al acad. Gr. Benetato, și un răspuns deosebit de pertinent al lui Marin Preda la întrebarea lui A. Păunescu: „de ce nu vă interesați de țăranul român al anului 1970?" „Tribuna" continuă o altă anchetă, referitoare la momentul literar actual, interesîndu-se de *structuri și forme* literare... Nu mai enumerăm și interviurile din diversele publicații de cultură. Fenomentul este evident, și el nu ni se pare oglindirea unui simplu capriciu sau a unei mode publicistice. Mai întîi, el subliniază eforturile unei mult mai strînse legături între publicațiile noastre și cititori. În al doilea rînd, și aici cade accentul, e vorba de o tendință accentuată în momente de reașezare a ideilor și concepțiilor despre activitatea de creație: aceea a efervescenței, a multiplicității punctelor de vedere, a unei mai largi afirmări a subiectivității, a emulației. Pulsul acestui climat enunță, îndeobște, (istoria e martoră) nevoia clarificărilor, a preciziunii, a ordinei în judecăți, punct de plecare necesar în acțiunea de consolidare a unor trepte noi în creația culturală. O asemenea acțiune lasă să se întrevadă posibilitățile unui nou clasicism, ale unui nucleu de opinii comune, obiectivate, puse la temelia edificiului amplu al culturii noastre, finalitate ce poate orienta mai limpede avalanșa opiniilor atît de diverse care-și fac loc în coloanele revistelor.

INTELECTUALIZAREA PROZEI

O direcție nouă, tot mai limpede, tot mai bine diferențiată în proza actuală este aceea a intelectualizării ei. Fenomenul trebuie subliniat: falsele inovații sînt abandonate, romanul, mai ales, își caută cu succes o formulă. Modernitatea prozei devine o realitate, o treaptă superioară în evoluția literaturii tocmai pentru că respectă, își fixează cadrele, timpul, în tradiție și actualitate. Putem vorbi deja de o direcție a prozei reprezentată de Marin Preda, Nicolae Breban, Al. Ivasiuc, D. R. Popescu, Petru Popescu, Mircea-Horia Simionescu, Radu Petrescu, Mircea Ciobanu și alții. Se observă la acești scriitori un curaj ideologic, o ruptură cu ilustrativismul și sociologismul vulgar, iar ceea ce trebuie subliniat este că romanele lor prezintă și o constiință literară superioară. Modernitatea acestei constiințe reflectă gradul de evoluție spre social tradus estetic. Scriitorul știe să-și teoretizeze principiile, dar mai ales reușește să se încadreze circuitului valoric al întregii literaturi. Proza intelectuală reflectă în totalitate o problematică majoră: raportul dintre individ și societate. Intrusul lui Marin Preda traduce epic un astfel de raport și exemplele pot continua. Esențial este însă un fapt: scriitorul român merge spre modernitate nu dintr-un exces de noutate, ci dintr-o necesitate de a se recunoaște, împreună cu personajele sale, într-un tip de sensibilitate specifică românească, care tinde spre universalitate. Tendința modernității exclude antiliteratura și presupune creația autentică, un grad înalt de sincronizare. Modernul devine actual, ceea ce conștiința unei literaturi în plină evoluție reclama o valoare reprezentativă. Modernitatea prozei este o verificare necesară a resurselor narative pe care romanclerii noștri le restituie cititorilor.

ID EST: NICI LAIE, NICI BĂLAIE

Nostimă în felul ei cronica la piesa „Moartea ultimului golan" de Virgil Stoenescu semnată de Radu Albala în revista „Teatrul" nr. 4 crt., dar mai ales ni se par induioșătoare eforturile semnatarului de a ne convinge că treaba nu-i nici albă, nici neagră, sau — cum se zice — nici laie, nici bălaie.

„Hotărît lucru —, începe prea hotărîtul cronicar — Virgil Stoenescu e unul dintre autorii care „au ceva de spus" în dramaturgia noastră contemporană. Și aceasta se vădește încă din titlul piesei".

Ne permitem o paranteză: de ce „au ceva de spus", adică între ghilimele? Are sau nu ceva de spus autorul? Ori, vorba lui D. I. Suchianu din articolul „O formă de ifosatită" (vezi CRONICA nr. 18) *vorba împodobită de ghilimelele fudulei vrea să capete caracterul coercitiv al verdictului de tribunal?* Și, în al doilea rînd, cum anume o vădește *titlul* piesei?

Dar, poate ne lămurim mai departe:

„Virgil Stoenescu face în ultima lui piesă o adevărată risipă de nestemate în scînteietoarea vervă a replicilor. Le risipește, zic, ca un nababh, cu mîinile pline, din saci, din căciulă — are de unde — și îmi pare rău că n-am la îndemînă textul spre a cita măcar unele din ele".

Nouă, zic, ne pare bine că autorul are de unde; deci, fiind căciula plină, treaba e albă?

„Ceea ce lipsește însă, aproape cu desăvîrșire, e acel „fir de aur" numit meșteșug dramatic..."

Hait! Avînd nestemate, dar neavînd aur iată că e... aproape cu desăvîrșire neagră!

Dar, pe parcurs, vedem că, în fine, cronicarul ia taurul de coarne, declarînd:

„În frumoasa lucrare a lui Virgil Stoenescu, tocmai „clenciul" — sau șirul de clenciuri care lipsesc — o împiedică să devină un spectacol, o consacră drept o admirabilă conversație, care însă, nereușind să-ți capteze atenția, te duce cu gîndul la vechea anecdotă: „Cum a fost la teatru? Foarte frumos: ei pe scenă au vorbit de-ale lor, noi de-ale noastre".

O asemenea admirabilă conversație din frumoasa lucrare discutată prilejuiește cronicarului în final:

„În general, un spectacol stenic, de ținută cuminte, care nu poate supăra — și nici nu face să exulte — ne nimeni".

Id est.. clenciul, putem exclama. E sau nu dramaturgie nefiind spectacol? E sau nu spectacol nefiind dramaturgie?

CĂRȚILE „JUNIMII"

Numai după cîteva luni de la înființare, editura „Junimea" lansează nu mai puțin de zece volume de beletristică, istorie literară, critică, traduceri. În adevăr, peste cîteva zile urmează a fi date pe piață primele cărți apărute în editura de la Iași. Alături de reeditări mult așteptate, cum ar fi Spiritul critic în cultura românească *de G. Ibrăileanu sau poemele lui Esenin în tălmăcirea lui G. Lesnea (culegerea tipărită acum poartă titlul* Scrisoare mamei) *sau de volume ca* Memoriile lui Sherlock Holmes *de Conan Doyle, înregistrăm și două debuturi:* Inel cu enigmă *de Mihai Ursachi (versuri) și* Ora închiderii *de Titu Constantin (proză). Alte volume de poezii apar în colecția intitulată „Lyra":* Melos *de N. Tățomir,* Ingerul și măscăriciul *de Mihail Sabin,* Între pămînt și stele *de Florin Mihai Petrescu. Un alt volum de proză, intitulat* Peisaj cu vaporașe *este semnat de Tudor Ursu. În sfîrșit, se anunță și volumul lui Mihai Drăgan:* Aproximații critice. *Prima recoltă a Editurii de la Iași dovedește, astfel, o selecție riguroasă, spirit de discernămînt și eficiență în echilibrarea tradiției și actualității, a valorilor constituite și a debuturilor, sprijinite cu binevenită generozitate.*

MUZEUL TEATRULUI NAȚIONAL

Alcătuit cu mulți ani în urmă din inițiativa și prin străduința actorului Remus Ionașcu, Muzeul Teatrului Național din Iași a avut o soartă destul de ingrată. El a fost adăpostit o vreme într-un foaier lateral, atrăgînd publicul prin valoarea exponatelor ce sporeau an de an. Din motive „de spațiu" a fost însă desființat, piesele componente fiind transferate la Complexul muzeistic din Palatul Culturii pentru o mai bună păstrare. Și de atunci stau pe undeva. Costumele purtate de Agatha Bârsescu, Aristizza Romanescu, Aglae Pruteanu, State Dragomir și atîția actori de renume; manuscrise ale lui Caragiale, Vlahuță, Ibrăileanu; afișe, programe de sală, caiete de regie; busturi și portrete, — toate îmbătrînesc în anonimat și se pulverizează.

Reamintim toate acestea întrucît, se întrevede posibilitatea reorganizării acestui muzeu, datorită împrejurării fericite că rămîne liberă casa lui Vasile Alecsandri. Prin atribuirea ei Naționalului ieșean, muzeul va avea, în fine, un spațiu numai al său pentru etalarea atîtor piese unice, în care se răstrînge activitatea de aur a celui mai vechi teatru românesc.

Și ce poate fi mai evocator decît Muzeul Teatrului Național din Iași instalat acasă la Alecsandri?

ION VINEA

„Contemporanul" (nr. 18) dedică, la cei 75 de ani de la nașterea lui Ion Vinea, o pagină remarcabilă. Concepută ca un documentar critic și fotografic, ea reușește să aducă noi lumini asupra poetului, să ni-l prezinte ca pe un contemporan mereu apropiat. Fotografiile ne comunică un Ion Vinea la 17 ani cu un profil care amintește pe cel al lui G. Călinescu din perioada adolescenței și a studiilor în Italia, o imagine cu criticul Serban Cioculescu, iar alta cu Tristan Tzara, Marcel Iancu, Paul du Chapler, M. H. Maxy. Portretul inedit realizat de Marcel Iancu este al unui poet care ascultă transfigurat „ora fîntînilor" într-o ipostază de ascet brăzdat de melancolie. Articolul de exegeză critică (Vămile veghetii) al Adrianei Mitescu ne descoperă un Vinea al căutărilor „cîntecului pur". Comparația cu Gib Mihăescu este nimerită: „Dacă Gib Mihăescu ar fi fost poet, Vinea și-ar fi găsit cel mai apropiat punct de comparație, alături de Mateiu Caragiale, Adrian Maniu, Emil Botta, de toți aceștia apropiindu-se și depărtîndu-se în egală măsură. De Gib Mihăescu l-ar fi legat însă psihologia obsesiei și a vedeniei și înainte de toate presimțirea imponderabilă a unei fatalități". Amintirile lui Stephan Roll ne dezvăluie pe omul Vinea, extraordinar de prietenos („Era un adorabil"), pînă în ceasul (6 iulie 1964) în care „Pe marginea — în pantă — a vieții / Aștept să mă pierd în neant...".

N. IRIMESCU

EXPOZIȚIA CENACLULUI STUDENȚESC „ȘTEFAN LUCHIAN"

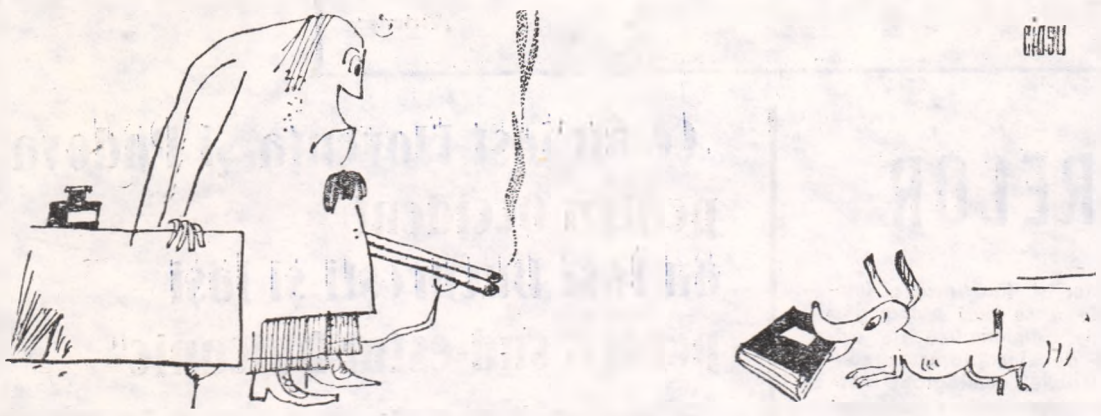
În „sala pașilor pierduți", construcție ingenios casetată, ca să nu amplifice zgomotul în Universitatea „Al. I. Cuza", sală lipsită de ecou fonic, și cu atît mai propice ecoului spiritual, s-a deschis expoziția anuală a studenților de la Facultatea de desen. Momentul plastic depășește semnificația obișnuită a unor manifestări festive, nu se rezumă la bilanțul unei promoții oarecare. Afirmația noastră se bazează pe aprecierea lucrărilor expuse: pictură pe sticlă, panouri decorativ-figurative realizate prin colarea broderiei și tapiseriei, în fine, portrete și compoziții în metal bătut. La distanță de opt ani de la întemeierea cenaclului, entuziaștii care-l conduc (pictorii Dan Hatmanu, Maria Lazăr, Nicolae Constantin și sculptorul Dumitru Căileanu) au reușit să închege tradiția culturării în școală a unor genuri și specii de artă plastică aproape uitate, deși au rădăcini seculare în folclorul nostru.

Tinerii studenți-artiști nu sînt îndemnați sa pasuseze folclorul, ei au reușit o sinteză originală între fantezia modernă, energică, și tradiția cuminte tezaurizată în capodopere nesemnate, al căror autor anonim este poporul român. Ceie 80 de lucrări au aerul proaspăt al modernității care nu ignoră experiența artistică a unor generații de mult apuse, sînt de aceea, care, accesibile, lipsite de ostentație. Limbajul lor ne este atît de apropiat sufletește, atît de specific național, încît ne simțim la solemnitatea inaugurală, ca într-o casă țărănească împodobită cu scoarțe și icoane.

Dintre picturile pe sticlă realizează virtuțile genului mai ales lucrările „Miorița", „Harap Alb", „Apus de soare" de Morariu Adriana, compozițiile lui Boită Mircea și Carată Grigore. „Basmul" Elenei Iovu și unele din lucrările lui Einhorn Nicolae: „Copii", „Păsărilă-Lăt-Lungilă". Colajele textile bucură prin noutatea și prospetimea lor, unele fiind mai apropiate de decorul teatral, altele adîncind mijloacele folclorice, ale țesăturilor, sumanelor, coloacelor etc.... Din prima categorie Beceanu Maria, Mrejeru Ana, Silion Livia, din a doua categorie Birzu Bogdan, Amariei Bărgăoanu Marcela, Vleju Mihai, Aramă Elena Ivona, Bocănet Viorica, Hristodor Mihai și iarăși Morariu Adriana merită toată lauda pentru seriozitatea cu care și-au pus problemele plastice în valorificarea unor elemente de vechi meșteșug. Bătute în metal, portretele lui „Nicolae Iorga", „Mircea cel Bătrîn", compoziția „Zburătorii", în special, atestă că cei puțin Sasca Nistor, Grunberg Marius și Scutaru Gheorghe au învins primele dificultăți, manifestîndu-și vocația într-un material definitiv, deci foarte pretențios.

Tineretea perpetuă a unor inovații plastice în sensul continuității stilului național, iată o realizare de seamă a școlii superioare de artă din Iași, promisiunea unor noi împliniri de bun gust. Este o direcție care merită încurajată.

R. NALBU



Desen de CONST. CIOSU

SPORT CAMPIOANELE

Dar bine, fetelor, să-mi faceți una ca asta?!

Ce-o să spună lumea?

Ce-o să scrie Rusescu?

V-ați obrăznicit peste măsură! Au nu știți oare că titlul de campion este sortit prin datină (iar datina-i nescrisă lege...) perimetrului de pămînt românesc numit București? Să le bateți zdravăn pe dinamoviste — și încă în Capitală? Înainte de toate, asta-i impertinență crasă. Apoi, dacă mă gîndesc bine, nici nu poate fi lucru curat. Sînt convins că, la această oră, ziariștii **specialiști** cercetează fileul din sala Floreasca, căutînd ața cu care, fără îndoială, l-au legat oamenii lui Roibescu. Se vede că marile cotidiene bucureștene așteaptă și acum rezultatul cercetărilor, altfel nu-mi explic de ce nici „România liberă" nici „Scînteia tineretului", nici celelalte ziare, n-au comentat la vreme (și nici măcar **anunțat**) cîștigarea titlului de către ieșence.

Sssst! Fetelor, nu umblați cu zvonuri, că pe mine nu mă duceți. Cum adică „ați cîștigat pe merit"? Cine a mai văzut să ai **merite** fără buletin de București? Voi, care n-aveți nume sonore și folosiți un biet hangar drept sală de sport, cum să le învingeți, la București, pe „Dinamo" și „Rapid"? Gîndiți-vă că n-ați reușit pînă acum barem un turneu de răsunet prin cele străinătățuri (ah, și ce magnifice turnee știu să facă focoasele voastre colege din cutare selecționată!), gîndiți-vă că arbitrii (dar nu, să nu vorbim de arbitri) și Federația (dar nu, să nu vorbim de Federație) și ziariștii **specialiști** (dar nu, să-l lăsăm, odată și odată, în pace pe Rusescu!) tot nu s-au dezmeticit bine și încă se freacă la ochi, cercînd să scape de paiul numit „Penicilina"...

Să-mi faceți voi una ca asta? Să stoarceți voi lacrimi din ochii mult prea încercaților suporteri ieșeni?

Fiindcă am văzut oameni plîngînd. Noapte, ploaie straşnică și sute de umbrele, ca-n vestitul Cherbourg. În gara Iași, rapidul 61 a frînat lung **și lin, potrivind cu precizie** de rendez-vous cosmic ușa vagonului exact în fața covorului roșu așternut pe peron. Cînd a izbucnit fanfara și uralele și ovațiile ce cutremurau gara, cînd au apărut fetele, îmbrăcate în tricourile tricolore, atunci, vă rog să mă credeți, am văzut oameni serioși și echilibrați și de loc sentimentali, lăcrimînd.

...„Penicilina", campioană! Nu-i lucru curat.

Să căutăm, așa cum ne învață **specialiștii**, ața cu care a fost legat fileul de la Floreasca.

Cică s-ar putea să fie vorba, totuși, de un fir. **De firul trainic și nevăzut, care le-a legat întotdeauna pe fetele de la „Penicilina" de orașul lor,** de lașul care le-a înconjurat cu nețărmurită dragoste eforturile risipite în lupta ingrată cu adversarii trecuți sau netrecuți în foile de arbitraj.

Așa că, ziariștii **specialiști** să nu mai caute acul în carul cu fîn. Voiau un fir? Iată-l.

M. R. I.

P. S. Îmi îngădui să citez, fără comentarii, cîteva rînduri din pagina sportivă a revistei „Viața studențească" (nr. 17/1970): "Acceptînd ca partida cu Steaua să fie arbitrată de Petre Sotir, conducătorii fotbaliștilor ieșeni au comis una din cele două greșeli posibile: ori nu s-au informat cine e omul (prieten vechi, devotat și statornic al militarilor, bun amic încă din copilărie cu... cine știm noi) ori au cunoscut despre ce este vorba, dar au avut încredere în obiectivitatea cavalerului în negru. Indiferent care, greșeala a fost evidentă. Și cum greșelile se plătesc... ieșenii au pierdut pe teren propriu cu 1–2, după ce li s-a refuzat un penalti!!".

Am mai avea de adăugat un amănunt: se zice că arbitrul Nițescu (de la tusă) este nici mai mult nici mai puțin decît... salariat al M.F.A.! Colac peste pupăză!

PRIMĂVARA POPOARELOR

(urmare din pag. 1)

forțelor taberei antihitleriste a fost, de la un capăt la altul, justificat, el fiind purtat, înainte de toate, pentru propria eliberare a țărilor victime ale agresiunii, pentru repunerea în drepturile lor a tuturor statelor cotropite și pentru zdrobirea fascismului.

Pe teatrele de operațiuni ale războiului, situația nu a suris dintru început forțelor Națiunile Unite. Marea „turnură" a războiului mondial din 1939 — 1945 s-a produs aproape concomitent pe fronturile din Est (Stalingrad) și Vest (El Alamein) (Cf. The War 1939 — 1945, London, Cassell, 1960, p. 607 și 820). Din acel moment, inițiativa în război a trecut de partea Națiunilor Unite care nu au mai cedat-o pînă la înfrîngerea statelor fasciste. In mai 1945, prăbușirea Germaniei a marcat sfîrșitul războiului în Europa, dar nu și a celui general. Timp de mai multe luni, în Asia și Pacific a continuat împotrivirea Japoniei militariste. Acțiunea ei era lipsită de orice perspectivă ori șansă din momentul cînd se consumase sfîrșitul celui de-al III-lea Reich, care fusese cel mai puternic dintre componenții Axei și cel mai serios dușman al libertății popoarelor. Se înțelege, în acest context, însemnătatea excepțională a capitulării Germaniei naziste pentru desfășurarea ultimului conflict mondial.

Izbînda asupra Germaniei hitleriste în primăvara anului 1945 a consemnat triumful tuturor popoarelor lumii care s-au ridicat la luptă hotărîtă pentru eliminarea celui mai mare pericol care amenințase vreodată integritatea, suveranitatea și libertatea lor. Generalul de Gaulle, în alocuțiunea radiodifuzată adresată poporului francez la 8 mai 1945, a specificat din capul locului că succesul dobîndit în război reprezenta, înainte de toate, o „victorie a Națiunilor Unite" (Cf. Mémoires de guerre, III. Paris, Plon, 1959, p. 435).

O contribuție importantă la victoria asupra fascismului german a adus poporul român. Încă din primul moment al atragerii țării în războiul mondial, în anul 1941, forțele patriotice, în frunte cu comuniștii, au activat consecvent pentru retragerea României dintr-o luptă nedreaptă, străină intereselor naționale, pentru alăturarea ei forțelor coaliției antihitleriste și începerea ostilităților împotriva Germaniei. Acest deziderat a putut fi îndeplinit întocmai după triumful insurecției naționale antifasciste din august 1944 organizate sub conducerea nemijlocită a P.C.R. Din primul moment al victoriei insurecției, România a rupt alianța nefirească cu Germania nazistă și i-a declarat război. In consecință, pînă la sfîrșitul conflictului armat în Europa, trupele române au luptat alături de forțele Națiunilor Unite. Mai mult decît atît, pînă în mai 1945 întregul efort al României — politico-diplomatic, economic etc. — a fost destinat să ușureze acțiunile forțelor antihitleriste, grăbind astfel sosirea clipei triumfului final. Importanța contribuției țării noastre la victoria asupra fascismului german a fost stabilită cu certitudine de către prestigioși cercetători români pe tărîmul istoriei. Meritul României a fost semnalat și de numeroși autori străini, cel mai recent fiind consemnat de cunoscuta publicație franceză de circulație internațională Revue d'histoire de la deuxième guerre mondiale (Vezi nr. 70/1968, pp. 57 — 69). De altfel, acest rol a fost subliniat în mod oficial încă din anul 1946, de către reprezentantul U.R.S.S., într-una din ședințele plenare ale Conferinței de pace de la Paris: „La 23 August 1944, cînd încă nu s-au conturat perspectivele evoluției ulterioare a evenimentelor militare și cînd soarta Germaniei hitleriste încă nu se vedea cu suficientă claritate, România a făcut o cotitură hotărîtă în politica ei externă... Prin acest act, România și-a acordat ajutorul său Națiunilor Unite, și în primul rînd Uniunii Sovietice, care a suportat într-o măsură mai mare decît alte țări greutățile agresiunii militare din partea Germaniei și a sateliților ei. Desfășurarea ulterioară a evenimentelor militare a confirmat importanța pasului făcut de poporul român prin care el a răsturnat guvernul lui Antonescu, această agentură hitleristă, și s-a situat de partea țărilor democratice, devenind unul dintre participanții activi la lupta împotriva Germaniei hitleriste și a sateliților care i-au rămas credincioși".

In acest fel, într-unul din momentele cruciale ale istoriei lumii, poporul român nu a ezitat să facă o alegere conformă cu interesele lui și ale întregii umanități și a trecut să participe activ la lupta grea, plină de jertfe pentru distrugerea Germaniei hitleriste. In atari împrejurări, marea, profunda bucurie încercată de popoarele lumii în acea primăvară memorabilă a anului 1945 a făcut să vibreze și sufletul poporului român, pentru care momentul prezenta o triplă semnificație: revenirea la situația de pace, satisfacția pentru datoria împlinită în fața conștiinței sale și a umanității și început de viață nouă într-o țară liberă și democrată.

„La 18 decembrie 1944, armata română, alături de cea sovietică, a depășit, în zona de la sud de Košice, frontiera ungaro-cehoslovacă, începînd lupta pentru eliberarea teritoriului Cehoslovaciei".

Sus: Ostași români acționînd în zona Szerencs (Ungaria).

Stînga: Primii ostași români intrînd victorioși în localitatea Duobravnic (Cehoslovacia).

CONTRIBUȚIA ROMÂNIEI LA VICTORIA ASUPRA FASCISMULUI

La 9 mai, omenirea aniversează un sfert de veac de la terminarea în Europa a celui de al doilea război mondial, prin capitularea necondiționată a Germaniei naziste, sub loviturile armatelor coaliției antihitleriste. Victoria de la 9 Mai 1945, obținută prin eforturile și lupta multor popoare, la realizarea căreia, alături de Națiunile Unite, o contribuție substanțială a adus-o poporul român, a încheiat cel mai dramatic capitol din istoria universală care a provocat pierderea a zeci de milioane de vieți omenești și a unor incalculabile valori materiale și culturale durate prin eforturile multor generații.

Insurecția armată antifascistă din țara noastră, declanșată la 23 august 1944 de către forțele patriotice sub conducerea Partidului Comunist Român și intrarea armatei române în războiul antihitlerist, au avut consecințe directe asupra mersului războiului; frontul german în această parte a Europei s-a prăbușit și, dejucîndu-se încercările lui Hitler de a organiza pe teritoriul României o nouă linie de rezistență militară, ele au deschis calea înaintării rapide a trupelor sovietice spre Bulgaria, Iugoslavia și Ungaria. „Dezastrul german din România — aprecia la 18 septembrie 1944 postul de radio New-York — a pecetluit soarta alianțelor Reichului în Balcani. Prin trecerea României de partea aliaților, drumul de sud-est, care duce la Budapesta, Praga și Viena, este deschis... Este deci legitim ca poporul român să aibă în momentul de față un sentiment de satisfacție, căci România are o contribuție însemnată la grăbirea sfîrșitului. Este o contribuție de care poporul român poate să se felicite".

Intoarcerea armelor de către armata română împotriva trupelor hitleriste a constituit unul din obiectivele principale ale insurecției armate antifasciste, pregătită, organizată și condusă de Partidul Comunist Român. In preajma declanșării insurecției, Comandamentul german avea în zona frontului dintre Carpați și Marea Neagră peste 565.000 de oameni, în zona interioară aproape 60.000, dintre care 11.000 în București și în împrejurimile lui, iar în regiunea petroliferă de pe valea Prahovei — 25.000. Armata română dispunea în interior de peste 385.000 de soldați și ofițeri.

In seara zilei de 23 august 1944, la ora 22 cînd a fost difuzată prin radio proclamația care anunța înlăturarea dictaturii militaro-fasciste, încetarea acțiunilor împotriva Națiunilor Unite și începerea luptei comune a armatei române alături de armata sovietică pentru eliberarea părții de nord a Transilvaniei—, trupele române de pe frontul din Moldova au început regrupările în vederea intervenției lor contra trupelor hitleriste și hortiste. La acțiunile duse în timpul insurecției armate (23—31 august 1944) și la operațiile de acoperire a frontierelor a participat întreaga armată română, cu un efectiv de peste 460.000 de oameni, provocînd inamicului pierderi care s-au ridicat la peste 56.000 de prizonieri, din care 14 generali și 1 224 de ofițeri, precum și peste 5.000 de morți.

Insurecția armată, însemnînd începutul unui război drept de eliberare și de apărare a patriei, la care România a participat cu întregul său potențial militar și economic, a determinat o accentuare a superiorității forțelor coaliției antihitleriste. O dată cu declanșarea insurecției, marile unități și unitățile române din Transilvania, Crișana, Banat și de peste Dunăre au primit misiunea să împiedice forțele fasciste din exterior de a pătrunde în țară, pînă cînd terminarea victorioasă a acțiunilor de zdrobire a trupelor hitleriste din interior și concentrarea unor trupe suficiente în podișul Transilvaniei aveau să permită trecerea la o ofensivă de proporții pentru eliberarea nordului Transilvaniei. Frontul de acoperire creat la 24 august 1944 pe o lungime de 1 300 km, la frontierele de atunci ale țării, a fost consolidat pînă la 4 septembrie, împiedicînd ofensiva declanșată la 5 septembrie de trupele germano-maghiare. La 25 octombrie, trupele sovietice și române au înfrînt rezistența înversunată a armatelor 6 și 8 hitleriste, precum și a armatelor 2 și 3 hitleriste, și au reușit să elibereze întregul teritoriu al României.

Vestea eliberării, la 25 octombrie 1944, a întregului teritoriu al țării de sub jugul fascist a fost primită de poporul român cu legitimă mîndrie și reală bucurie. In țară au avut loc mitinguri la care masele populare și-au exprimat recunoștința față de ostașii sovietici și români și s-au angajat să-și sporească și mai mult eforturile pentru susținerea frontului pînă la zdrobirea definitivă a Germaniei hitleriste.

Paralel cu lupta pentru eliberarea țării, la 6 octombrie 1944 trupele române au trecut frontiera de stat a țării, pe teritoriul Ungariei, luptînd timp de aproape trei luni și jumătate în cadrul operațiunilor Debrețin și Budapesta, care au dus la eliberarea Ungariei. Pe teritoriul Ungariei, armata română a acționat cu 17 divizii, un grup aerian și 2 brigăzi de artilerie antiaeriană, al căror efectiv s-a ridicat la peste 182 000 de oameni.

La 18 decembrie 1944, armata română, alături de cea sovietică, a depășit în zona de la sud de Kosice, frontiera ungaro-cehoslovacă, începînd lupta pentru eliberarea teritoriului Cehoslovaciei. La operațiile militare din Cehoslovacia, armata română a participat cu 16 divizii, un corp aerian, o divizie de artilerie antiaeriană, un regiment de tancuri și alte unități și formațiuni, însumînd un total de peste 248 800 de oameni. O parte din trupele angajate în luptele pentru eliberarea Cehoslovaciei au participat, paralel, la acțiunile militare desfășurate pe teritoriul Austriei.

Efectivele armatei române care au luptat în războiul antihitlerist, de la 23 August 1944 și pînă la jumătatea lunii mai 1945, au totalizat peste 538 000 de oameni. Începînd cu luptele ofensive de pe Mureș, o dată cu operația Debrețin, și terminînd cu cele din apropierea orașului Praga, în cadrul operației ce poartă numele capitalei Cehoslovaciei, au participat mai mult de 360.000 de soldați și ofițeri.

Pentru a menține capacitatea de luptă a marilor unități, din țară au fost trimise, pe toată durata războiului, completări care s-au ridicat la circa 160 000 de oameni. La sfîrșitul războiului, armata română dispunea pe front de un efectiv de peste 198.000 soldați și ofițeri.

In războiul antihitlerist, armata română, luptînd neîntrerupt timp de 260 de zile cu un inamic puternic, care se apăra cu înversunare, a străbătut peste 1 000 km în dispozitivul inamic, ajungînd pînă în Boemia, la aproximativ 80 km sud-est de Praga; a forțat 17 masivi muntoși, o parte din ei în condiții grele — pe geruri mari și cu zăpezi abundente —, 12 cursuri mari de apă, a eliberat 3 831 de localități, dintre care 53 de orașe importante ca Oradea, Cluj, Debrețin, Budapesta, Lucesec, Bratislava ș.a., a provocat inamicului pierderi mari în oameni și în tehnică de luptă.

La războiul antihitlerist o contribuție deosebită au adus: corpul aerian român, care a executat peste 4 300 de misiuni de luptă, marina militară română, care a capturat 438 de nave inamice, precum și unitățile de pontonieri, de căi ferate, de drumuri și altele.

In lupta pentru zdrobirea fascismului și-au jertfit viața peste 177 000 de ostași români, dintre care peste 5 000 de ofițeri și tot atîția subofițeri.

Clasa muncitoare, țărănimea, masele largi populare au răspuns cu abnegație chemării partidului comunist: „Totul pentru front, totul pentru victorie!"; întreaga economie a țării a fost subordonată intereselor războiului antifascist. Așa cum arăta tovarășul Nicolae Ceaușescu la Sesiunea jubiliară a Marii Adunări Naționale consacrată celei de a XXV-a aniversări a eliberării patriei de sub jugul fascist, „poporul român s-a angajat cu toate resursele materiale și umane, cu întregul său potențial de luptă în războiul drept, eliberator, antihitlerist".

Pe baza calculelor făcute, dar încă incomplete, efortul economic și financiar al României în războiul antihitlerist pentru aprovizionarea și înzestrarea trupelor române cu cele necesare operațiilor militare — de la 23 august 1944 cînd au început operațiile contra Germaniei hitleriste și pînă la 1 septembrie 1945, cînd unitățile operative au revenit în țară, s-a ridicat la circa 700 milioane de dolari, valută 1938.

La această sumă trebuie adăugate pagubele provocate prin distrugeri, bombardamente și alte operații militare, prin jafuri din bunurile publice și particulare efectuate de către trupele fasciste care erau izgonite de pe teritoriul României între 23 august și 25 octombrie 1944, și care s-au ridicat la 350 milioane de dolari, valută 1938. Efortul economic real pe care l-a reprezentat această sumă pentru poporul român reiese din faptul că suportarea ei a avut loc în mai puțin de un an, într-un timp cînd venitul național era redus la jumătate față de 1938 și cînd suma totală echivala cu de peste 4 ori bugetul general al României din 1937—1938. Contribuția economică a României, care s-a adăugat celei militare, a situat poporul român în rîndul participanților activi la lupta pentru înfrîngerea Germaniei hitleriste.

Aportul României la înfrîngerea nazismului s-a bucurat de o apreciere binemeritată. Pentru faptele de arme pe care le-au săvîrșit în lupte, trupele române au fost citate prin 14 ordine de zi ale ministrului de război român, evidențiate prin 7 ordine ale Comandamentului suprem Sovietic, 21 Comunicate de război sovietice, 2 documente ale Comandamentului Frontului 2 ucrainian. Peste 300 000 de soldați, subofițeri și ofițeri au fost decorați cu ordine și medalii românești, iar dintre aceștia peste 190.000 au fost distinși și cu ordine și medalii sovietice, cehoslovace și ungare pentru faptele lor de arme.

La bilanțul războiului, făcut la prima Conferință de Pace de la Paris, ministrul de război al Uniunii Sovietice sublinia că, alături de trupele aliate, „noua Românie democratică a început lupta pentru înfrîngerea lui Hitler, a făcut sacrificii considerabile în această luptă și noi toți recunoaștem sacrificiile aduse de poporul român acestei cauze", iar la un an și jumătate de la încheierea războiului, postul de radio Paris conchidea în același sens că „Franța socotește că România a adus prin contribuția sa o scurtare a războiului cu cel puțin de șase luni..."

Aniversînd un sfert de veac de la victoria asupra fascismului german, poporul român aduce un fierbinte omagiu bravilor săi fii care au luptat pentru eliberarea patriei. Faptele lor de vitejie, exemplu de dăruire, devotament și sacrificiu în slujba patriei, vor rămîne înscrise pentru totdeauna în cartea de aur a națiunii.

D. ȘANDRU

CURIER

ION GALANTON

Găsind uitat prin vreun scrin un vechi album de familie, începi să-l răstoiești cu dulcoasă compătimire. Cineva a ținut să transcrie în culori, așa cum s-a priceput, dar mai ales cum a simțit, unele frumuseți trecătoare ce i-au alinat sufletul: o creangă de liliac abia deschis, un trandafir cu lacrimi de rouă, o priveliște de vacanță submontană, o sfîșietoare toamnă în parcul pustiu... Treci cu vederea peste fiecare carton și te mișcă doar bătrînetea acestor mesagii cromatice, caligraflate așa cum se picta pe vremuri. Dar, fără să-ți dai seama, uiți să mai întorci vreo filă, simți dorința să revii asupra albumului și începi să simți că acel cineva a avut lucruri interesante de-spus: constați că ceea ce presupuneai drept naivitățile unei amator pot deveni seducătoare și vetustul foarte modern.

E cazul cu pictura pe care o face, desigur în timpul liber, Ion Galanton, un nume nou în sfera amatorismului ieșean, care și-a deschis albumul cu sensibilități în saloanele Casei Universitarilor. A făcut-o modest, parcă într-un cerc de afecțiuni verificate, în care se schimbă amabilități de înainte știute și judecăți călduțe. După obiceiul casei, a așezat la îndemînă și un „album de impresii", la a cărei invitație nu se poate rezista. Așadar, să îndrăznim a face unele considerații... nedrăcuțe, într-o ambianță atît de familiară ce îndeamnă la sinceritate.

Mai întîi, Ion Galanton (cine-o fi ca stare civilă ?) e în afara canoanelor de tehnică, după cum e străin chiar de... efectologia amatorismului. Cînd încearcă un anume sentimentalism căutat („Iarnă mohorîtă" și unele flori) nu obține efectul scontat fiindcă organic nu e construit pentru... poză. Apoi, expozantul nu e vreun portretist de felul celor care transpun în culori o fotografie; nu e nici un îndrăzneț care să propună trăsneli apropiate din pop-Nicolian sau Art-Fund.

Ion Galanton e numai un vîrf de pensulă nervoasă, o pensulă febrilă care logodește culori, frămîntîndu-le fără încetare pînă ce prind în îngemănarea lor fiorul care-l biciuiește pe om. Un om dominat de intuiția culorii și de cultul spațiului. Îl bănui călător mereu însetat de zări și îl presupun atent îndrăgostit de pictura vechilor icoanari moldovenești. Frizările pe dominantă verde din „Peisaj la Sadova" de pildă sau modul de a fărîmița culoarea în mici solzi strălucitori amintesc tehnica frescelor moldovene din nord.

Poate că sînt în această expoziție stîngăcii. Le anulează sinceritatea coloristică. Ion Galanton impresionează prin patosul cu care știe să creeze atmosfera generală a cadrului („Toamnă la Copou", „Peisaj la Cîmpulung", „În parc"), iar ca florist printr-o surdinizare cromatică ce conduce la subtilități inefabile („Flori albe", „Flori galbene", „Trandafiri").

Deși aparent nu depune nici un efort în această direcție, Ion Galanton depășește cu mult cadrul albumului cu audiență în cerc redus.

AL. ARBORE

PRIMĂVARA MUZICALĂ

Adevărată primăvară muzicală la Iași.

A fost găzduită, mai întîi, ediția 1970 a Festivalului național al artei studențești — formații corale și instrumentale. S-au întrecut, în ordinea programării, corurile mari ale Institutului Pedagogic Iași, Universității din București, Casei de cultură a studenților din Craiova, Casei de cultură a studenților din Tg. Mureș, Institutului Pedagogic din Brașov, Institutului Agronomic din Cluj și Institutului Pedagogic din Galați; corurile de cameră „Gaudeamus" ai Universității din București și „Menestrelii" ai Universității din Timișoara; orchestrele studenților craioveni și cele de cameră ale studenților timișoreni și medicoiștilor ieșeni.

În al doilea rînd, între 4—10 mai se desfășoară „Serile muzicale ale conservatorului", la care iau parte studenții conservatoarelor din Iași și Cluj, studenți ai Universității din Iași și cu care prilej s-au expus lucrări ale studenților Institutului de arte plastice din București (holul Conservatorului).

În cadrul manifestărilor muzicale, au fost comemorați George Enescu (15 ani de la moarte) și Beethoven (200 de ani de la naștere) și a fost dezbătută, în colocviu, interesanta temă „Omul și arta contemporană".

PREMIERĂ

Omul care a văzut moartea — poate cea mai populară piesă a lui Victor Eftimiu, în afară de *Inșir-te, mărgărite!*, jucată de sute și sute de ori de echipele profesioniste ca și de amatori, a văzut lumina rampei zilele trecute, într-o montare inedită, datorită regizorului Gh. Haraq, la Teatrul de stat din Tg. Mureș (secția română). Interpretarea a pus în valoare nu numai dialogul viu, de mare efect în ordinea hilarului, ci și aspectele unei satire care țintește, dincolo de moravurile politice ale epocii, aspecte mai durabile și mai profunde ale comportamentului uman în condiții date.

discuții:

DIN NOU, CRITICA ORALĂ...

S-a scris aici, cu cîteva săptămîni în urmă, despre un fenomen nou al vieții noastre teatrale: **critica orală**, mai bine zis, critica pornită din lumea culiselor. Nuanța de glumă adoptată atunci de autor a fost înțeleasă exact — corespondența primită rămîne o dovadă. Totuși, în diverse scrisori, ni se cer precizări suplimentare. Care este, deci, latura de fond a observațiilor amintite? Iată mai jos cîteva idei care năzuiesc să răspundă succint întrebării puse.

Ipotetic vorbind (și ideal!) critica înseamnă punți întinse între creatori și cititori, între artiști și public. Fără această comunicare pe care actul critic o semnifică sau este chemat s-o împlinească în mod **sistematic**, valorile artei rămîn iluzorii. Desigur, contactul între creatori și contemplatori se realizează și fără mijlocirea criticii, într-un mod spontan și direct. Valorile sînt, însă, în asemenea situație mai greu discernabile, și contrafacerile meșteșugite sau entuziasmul diletant pot trece drept remarcabile creații, în timp ce lucrări autentice pot fi privite reticent, cu aprecieri învăluite de prejudecăți.

Fără să poată face totul, pentru că în procesul de sesizare, consemnare și transmitere a valorilor apar numeroase variabile, critica — văzută ea însăși ca o activitate de creație — îndeplinește un rol esențial în receptarea operelor de artă, în rafinarea gustului și — implicit — în sporirea bagajului spiritual al consumatorilor de frumos.

Se face simțită, însă, în critica de teatru a ultimilor ani, o disjuncție între opiniile celor din afară, ale profesioniștilor foiletonului critic, și ceea ce tocmai numim „critica orală", **efectuată nu de publicul neavizat ci — de această dată — de oameni de teatru ei înșiși.** Multe din spectacolele văzute în ultima vreme beneficiază de această dublă optică, contradicțiile manifestîndu-se în modul cel mai evident acolo unde spectatorii ezită să umple sălile, în timp ce critica tehnicienilor, a oamenilor de teatru indică un număr maxim de „stele" drept punctaj. Mă voi referi mai întîi la abundența de piese istorice care-și află, toate, justificări copioase de ordinul filozofiei istoriei, a eticii, a întrebărilor existențiale — termenul acesta a devenit foarte plăcut multora care-l folosesc cu bună știință într-un sens unilateral, îngustat. Or, față de **Maria 1714** de la Teatrul Mic, publicul nu a dovedit o atracție deosebită, după cum nici **Cronica personală a lui Laonic**, jucată la sediu, adică la P. Neamț, (deci în afara întîlnirilor festiviste din săli bucureștene) nu atrage mai mult. Și totuși, considerațiile ditirambice nu au lipsit, iar autorii și regizorii, mai ales cîțiva regizori, consideră că, acei care privesc spectacolele corespunzătoare cu sînge rece, nedreptățesc grav prezentul și viitorul Thaliei române.

Partea interesantă mi se pare a fi aceea că o parte a criticii scrise — hai să-i zicem, pentru rațiuni de expunere clară — **critica profesionistă** — s-a lăsat fie contaminată de critica efectuată din unghiuri specifice de oamenii de teatru, fie trecută pe tușă tot de către aceștia (iertat să-mi fie termenul sportiv). O dovadă o constituie și spectacolele-divertisment apărute în ultima vreme. Unele fac parte din repertoriul numit, cam cu dispreț, **bulevardier**: **Puricele în ureche** de Feydeau sau **Floarea de cactus** de Barillet și Grédy. Altele, deși comedii cu substrat de satiră, socială, folosesc divertismentul în scopuri înalt moralizatoare, deși nu-i vorba de unica lor motivație. Mă refer la **Mandragora** de Machiavelli, la **Nunta lui Figaro** de Beaumarchais sau la ultimul produs al lui Mirodan: **Primarul lunii și iubita sa.**

A judeca aceste spectacole din unghiul mai amplu al textului literar și al epocii în care piesele sînt scrise mi se pare, de la caz la caz, o elementară obligație critică. Dar nu se întîmplă totdeauna așa, pentru că — deși o bună parte a criticii profesioniste și-a spus cuvîntul cum trebuie, mai este și o critică a oamenilor de teatru, care țin morțiș să ne dovedească, de pildă, că Beaumarchais sau Machiavelli trebuie văzuți numai prin protezele oculare ale unor regizori cu adevărat îndrăzneți, însă care se interesează mai puțin de eficiența mesajului artistic, de receptivitatea publicului. În această privință ei nu pot avea ultimul cuvînt.

Trebuie să arăt, totuși, că fenomenul acesta al apariției și dezvoltării criticii din sorgintea culiselor — are și un aspect pozitiv. E vorba, anume, de o remarcabilă **culturalizare** a muncii regizorilor și actorilor. E vorba de formarea unei noi generații de regizori-intelectuali. Și, e, în orice caz, un fenomen îmbucurător atunci cînd critica orală se desprinde de vechea birtă anonimă și cînd ea, devenind scrisă, înmulțește punctele de vedere asupra fenomenului teatral ca fapt de cultură. Totul este, numai, ca unghiul de vedere al acestei noi aluvionări a criticii, care începe oral și continuă prin interviuri, discuții, simpozioane avînd însă și o latură administrativă (alcătuirea repertoriilor, utilizarea actorilor — pentru că acești noi critici lucrează în teatre), totul este ca ea să nu piardă din vedere ceea ce constituie **alfa și omega**, cauza și finalitatea oricărui factor artistic: **publicul**. În acest sens, critica orală, critica oamenilor de teatru rămîne încă, oricît de bizar s-ar părea, mult, mult îndatorată și mult în urma hulitei critici scrise care-și propune să nu neglijeze acest factor constitutiv al artei.

RADU ȘT. MIHAIL

MIHAI CĂMĂRUȚ „Dimineața"

crochiu

DINAMICA AȘTEPTĂRII

Sub presiunea timpului, riscăm adesea gesturi grăbite. Senzația că timpul ce ne e dat se scurge prea repede, ne îndeamnă la mișcare și, furați de lucru, repetăm gesturi, unul după altul, într-o serie frenetică, nu lipsită de spectaculozitate dar, de cele mai multe ori, sub un ochi critic, supărător de superficială. Există în noi tentația acumulării, a adunării într-o sumă, care să fie cît mai mare, dacă se poate mai mare decît a celuilalt, sau atît de mare încît să ne vrăjească chiar pe noi înșine, să ne ridice în propriii ochi, să ne mîngîie orgoliul puterii. Nimic altceva mai riscant, pentru un creator de valori artistice, decît acest soi de opulență, transferat în artă din lumea tranzacțiilor materiale. Suma se cere rotunjită mereu, pentru că timpul nu îngăduie răgazuri și astfel gesturile de creație se succed foarte repede, într-o serie precipitată și febrilă. Păcatul nu stă în succesiune, ci în repetare. Odată obținută — e adevărat, după o sîrguință îndelungată — schema de lucru tinde să ușureze actul de atelier, să-i dea acea cursivitate după care tînjim. Dar satisfacția de moment a gestului prolific nu înseamnă însă și satisfacția totalei realizări valorice. Ochiul critic descoperă seria. Febrilitatea elaborării nu anulează o anumită frumusețe spontană, iscată din înzestrări native sau din performanțe tehnice, dar noi, cerînd operei de artă mai mult decît frumusețe, adică noutate de sentiment, de emoție, vom rezerva seriei atribute minore. Sentiment, și mai ales sentiment pentru fiecare gest creator important, deci pentru fiecare lucrare importantă ? E posibil ? Nu e aceasta o mică utopie ? În fond despre ce fel de sentiment e vorba ? Există, se spune, un sentiment (general), pe fondul căruia artistul gesticulează, producînd opere. Nu e de ajuns ? S-ar părea că nu. Sentimentul, la tensiunea lui cea mai ridicată, trebuie invocat cu fiecare lucrare nouă, importantă. E bine spus **invocat**, pentru că gestul de creație autentic nu este lăsat să lîncezească între faldurii moi ai atelierului, acolo unde se presupune că **deja** există sentimentul, ci înseamnă concentrare, mobilizare de posibilități, tensionare a gîndirii. Or, mobilizarea tuturor fiorelor sensibile, în vederea unui act unic, nu se poate face chiar zilnic. E o dinamică a așteptării, o răbdare echilibrată, care pregătește gestul de creație important. Așteptarea aceasta nu este — doamne ferește ! — așteptarea vreunui har din afară, ci e însăși economisirea tuturor posibilităților, în vederea realizării actului important. Numai într-o mobilizare lucidă, sentimentul noii opere se lasă observat. Noul sentiment, noua emoție nu trebuie să repete datele unei alte lucrări, deja văzute. Deși noua lucrare se încorporează universului știut (îi regăsim personalitatea în cîteva date știute), ea ne interesează, ne pasionează prin fiorul nou ce-l conține și pe care îl percepem cu mirare și cu plăcere. În fața noii opere, realizăm același spectacol mental ca în fața vieții însăși. Dacă viața nu e schemă abstractă, atunci ea nu ne plictisește niciodată. Și nu ne plictisește pentru că, într-adevăr, nu e schemă, nu e repetare a acelorași date, ci e univers deschis, oferindu-ni-se mereu sub un unghi nou. Un perimetru de viață, de natură, fie și foarte mic, ce ne cade mereu sub ochi, nu ne poate plictisi niciodată, dacă știm să găsim în el datele noi. La fel, opera importantă, la care s-a lucrat cu sentimentul unicității, ni se revelează mereu, de fiecare dată, cu date noi. Sentimentul unicității presupune voința, ambiția de a da ceva măreț, neintîlnit încă, de neegalat de către alții, dar și de către artist, într-un alt moment. Continuitatea, fluența lucrului de atelier sînt adevăruri verificate, în care credem. O sincopă poate deregla întrucîtva angrenajul, poate duce la pierderea temporară a unor cîștiguri de ordin tehnic. Ochiul însă, în răstimpuri de relaxare, are numai de cîștigat. Ne gîndim și la observația lui Sirato: **Ochiul e important și nu mîna. Rafael, chiar fără ambele mîini, ar fi pictat. Să privești, mai mult decît să lucrezi. Nu e contemplare, căci mîna se plimbă conform imaginii rezultate, după o îndelungată și pătrunzătoare privire, cu o siguranță uimitoare.**

Gesturi experimentale, de atelier, da. Un fel de exercițiu zilnice, ca ale violoniștilor. Lucrarea unică însă, cea pe care ne-o dorim noi unică, se cere pregătită într-o așteptare lucidă, echilibrată, tenace.

VAL GHEORGHIU

film:

DOI BĂRBAȚI PENTRU O MOARTE

După un sfert de veac de la încheierea sa, războiul mai trimite încă spre noi ecouri și semne care nu ne lasă să-l uităm. Literatura și filmul sînt principalii purtători ai acestor ecouri; mai mult de jumătate din producția cinematografică a lumii își la subiectele din această trecută calamitate istorică.

Gheorghe Naghi se înscrie și el, acum, în această ... jumătate, ecranizînd o nuvelă a lui Sütö András. Filmele sale anterioare îl ținuseră într-o zonă de clasicitate („Două lozuri", „Telegrame", „D'ale carnavalului", „Bădăranii"), cu necesara referire la viața contemporană („Vremea zăpezilor"). Dar ecourile războiului nu-l puteau lăsa indiferent, multe din marile drame umane avîndu-și acolo rădăcinile. I s-a părut potrivită pentru ecran nuvela „Demeter stegarul" a amintitului scriitor. I s-a părut potrivită nu atît pentru substanța ei dramatică, cît mai ales pentru permanența ideii de fraternitate și solidaritate umană pe care o conține. Acțiunea se petrece într-un sat ardelenesc, spre sfîrșitul războiului. Ca în multe sate din Ardeal, populația este aici amestecată, români și maghiari. Doi dintre concetățeni — românul Pavel Costan și ungurul Demeter Demeter, au fost cei mai buni prieteni și au ajuns „cei mai buni dușmani", din cauza unei femei pe care au iubit-o amîndoi. Aflăm aceasta în momentul cînd în satul lor intră armatele nemțești, crezînd că vin ai noștri, Demeter stegarul abordează drapelul românesc. Este condamnat la moarte. Începînd de aici, Demeter, mergînd spre locul execuției, își rememorează viața și drama lui trăită lîngă femeia iubită. Conflictul dintre el și Costan se rotunjește treptat, capătă acuitate, așa încît în clipa cînd, i se propune eliberarea în schimbul unui român pe care urma să-l denunțe el, Demeter, cu toată șovăiala, se gîndește la Costan. Îi duce pe nemți la casa acestuia, dar n-are putere să semneze denunțul și îl rupe, acceptînd moartea; este un gest de adînc umanism, de solidaritate și frăție. Quod erat demonstrandum. Căci opera lui Naghi și András este un film de demonstrație. Ei au vrut să arate că omul rămîne om, oricît de dramatice ar fi împrejurările vieții; oricîtă ură s-ar strecura între indivizi, în fața primejdiei comune sentimentul solidorității și al demnității umane depășește orice bariere. Sub acest raport „Doi bărbați pentru o moarte" este un film cu pronunțate intenții educative, traduse din păcate cam linear, cam artificios, tocmai din cauza prea pronunțatei înclinații spre demonstrație. Curgerea filmului este căznită, greoale, compusă din momente care nu se nasc unele din altele, ci se lipesc, se alătură și se suprapun după ce au fost șlefuite separat. Prea insistenta recurgere la metoda flash-back-ului (folosirea a două timpuri osebite), fărîmițează și diluează drama de la timpul prezent, are adică efect exact invers decît intenționa regizorul, căci el voise ca drama de la timpul trecut să fie un fel de „generator de energie", un fel de „bazin de alimentare" pentru cea prezentă. Furat de procedeu ca atare, Naghi a uitat în ce scop a recurs la el, așa încît procedeul întoarcerii în timp a devenit scop în sine. D. I. Suchianu observa că după „8 1/2" al lui Fellini, flash-back-ul a devenit o adevărată manie. Numai că Naghi nu respectă timpul. La el eroii de acum douăzeci de ani sînt exact la fel cu cei de azi; nu sînt nici mai tineri, nici mai frumoși, nici mai altcum; sînt la fel, lucru complet ilogic care împinge spectatorul spre zîmbet.

Pe de altă parte, „Doi bărbați pentru o moarte" pare a ambiționa către cinematograful psihologic. Cazul lui Demeter Demeter este un caz de conștiință. Intrebarea care se naște: are el substanța și dimensiunile necesare pentru a se putea numi așa? Parcă nu; doar în enunț el pare a fi un autentic caz de conștiință, susținerea sa dramatică însă nu-i conferă putere de convingere. Autorii fac notații psihologice utile, și uneori, subtile asupra personajului principal, schițează un caracter ieșit din comun (prin bunătate, ironie, capacitate de a răbda, umor disimulat), dar notația și schița nu ajung într-o fază de aprofundare, nu depășesc linearitatea și convenționalul. Se pleacă de la date generoase, de la puncte de conflict dinamic, dar angrenarea acestora într-o acțiune densă, viguroasă, nu izbutește. Filmul rămîne la oarecare distanță de „Vremea zăpezilor", opera anterioară a a — regizorului, căci nu reușește să impună — cum reușise aceasta o fermitate a observației realiste, o originalitate stilistică și o autenticitate a faptului de viață convertit în artă.

Și totuși personajul principal din „Doi bărbați pentru o moarte" se reține, rămîi cu el în minte o vreme: faptul se datorește, cred, mai ales interpretului — Matei Alexandru, un subtil — și încă prea puțin prețuit — creator de tipuri. El parcurge partitura cu o noblețe discretă, își înzestrează personajul cu căldură interioară, cu o ușoară ironie și chiar cu umor. Dacă toate acestea nu se însumează întotdeauna, vina e a partiturii. Monica Ghiuță este o prezență cinematografică remarcabilă, din păcate foarte rar folosită; ea se simte bine în fața aparatului de filmat, e degajată și firească, are un chip dramatic și un ales simț al mișcării naturale. Din păcate, Ilarion Ciobanu n-a avut mai nimic de făcut în acest film, oponentul lui Demeter fiind o persoană fără identitate (artistică) și fără pretenții în conflict. Actorului nu i-a rămas decît să vină cu figura lui expresivă în cele cîteva scene, cam plate, în care este pus să apară. La ceilalți interpreți vorbirea greoaie e uneori supărătoare.

Imaginea lui Nicu Stan — ca întotdeauna — frumoasă, încărcătura ei de sensuri și dramatism depășind de multe ori textul scenariului. Totuși, există cîteva imagini în sine, față de care trebuia mai multă zgîrcenie la montaj: de pildă acele roți ale morii — filmare de efect, dar mult prea lungă și repetată.

Filmul lui Gheorghe Naghi, pornind cu intenții foarte generoase, rămîne modest din toate punctele de vedere, fără a egala, cel puțin, lucrările anterioare ale cineastului.

ȘTEFAN OPREA

ARTA DE A ASCULTA MUZICA

Există o artă a creației muzicale cu legile ei generale, particularizate în procesul elaborării unei lucrări, deci în activitatea practică a fiecărui compozitor, artă pe care Stravinski o numește „poetica muzicală", adică „un fel de a face opere după anumite metode, obținute, fie prin învățătură, fie prin invenție". Există și o artă a interpretării care înseamnă, de fapt, o re-creare a operei muzicale, pentru că executarea unei partituri nu reprezintă doar împlinirea unui gest intermediar între autor și iubitorul de muzică, ci realizarea unui proces profund și generos pe care George Enescu îl definea cu o elocvență tulburătoare spunînd: „Înțeleg să mă confund cu intențiile compozitorului"... „să recreezi în tine ceea ce a vrut altul să creeze". Arta de „a face" muzica și arta de a o transmite ascultătorilor, presupunînd principii, metode, mijloace, deci o concepție și meșteșug, se învață.

Putem vorbi însă de o artă a ascultării și înțelegerii muzicii? Răspunsul este, bineînțeles, afirmativ. Poate nici nu ar trebui demonstrat acest adevăr, dacă nu am uita, de multe ori, că procesul apropierii de muzică nu se realizează întîmplător, ci pe măsura unor treptate acumulări emoționale și raționale care, în timp, perfecționează, sensibilizează gustul și înțelegerea, pregătindu-ne pentru a trăi bucuria comunii cu lumea greu de definit a muzicii. Nu ar trebui demonstrat acest adevăr dacă, uneori, nu am auzi punîndu-se întrebarea: „Cum puteți asculta o asemenea... muzică?" (adică simfoniile a IV-a și a VII-a de Beethoven — nedumerirea celui care formula o asemenea mirare referindu-se la simfonicul prilejuit de bicentenarul nașterii marelui compozitor). Răspunsul dat la o asemenea întrebare este de multe ori, simplu și laconic: **ascultînd!** „Ascultătorului din marea masă — scria G. Călinescu — nu-i trebuie vreo pregătire de luciditate, adică de idei, ci un anume exercițiu. Este de prisos a face lecții despre furtună aceluia pe care l-ai adus în fine în bătaia vîntului și a grindinei". Ca în atîtea alte rînduri, criticul de mare cultură și sensibilitate artistică a oferit o soluție pe cît de sugestivă, pe atît de practică. Explicația aceasta însă se sprijină doar pe reacția firească a fiecărui om în fața unui fenomen sonor, creație care nu depășește treapta percepției și a trăirii imediate. Sau, mai curînd, definește atitudinea unui om cultivat care, pentru a înțelege o nouă lucrare muzicală nu are nevoie de explicații. Contactul cu opera muzicală nu poate fi însă un act empiric. Nu este suficient ca ascultătorul să se lase învăluit sau copleșit de înlănțuirea unor sunete și structuri muzicale, mulțumindu-se cu reacția emoțională provocată de farmecele unei melodii cantabile, sau de sonoritățile festiv-entuziaste ale unor conglomerate sonore masive și strălucitoare. Un asemenea ascultător poate fi asemănat cu un artist talentat, dar lipsit de măiestrie: de pildă, un compozitor care nu poate depăși stadiul improvizației, stadiul unor idei muzicale primare. Acestea, pentru a se constitui într-o operă de artă, trebuiesc elaborate și organizate într-un discurs muzical coerent, de o expresivitate logică.

Citirea sau audierea unei lucrări muzicale înseamnă un act de comunicare, de descifrare a unei comunicări și nu se poate realiza complet, decît cu condiția **experienței** și a **culturii muzicale**. Astăzi, datorită mijloacelor de înregistrare și transmitere, fiecare om are acumulată o anumită experiență muzicală. Epoca noastră a realizat, evident, o perfecționare a simțului muzical și implicit o dezvoltare, o creștere a gustului pentru muzică. Pornind de la această realitate și amintindu-ne cuvintele lui Marx care afirma că „abia muzica trezește simțul muzical al omului", putem trage concluzia că **actul apropierii de muzică nu se poate realiza decît în și prin practica muzicală.** Ideal ar fi ca fiecare om să devină și un executant, adică să poată cînta o partitură de muzică vocală sau instrumentală de greutate obișnuită. Ar fi ideal. De altfel, trebuie să recunoaștem, în familie și la școală, fiecare dintre noi face primii pași pe acest drum. Din păcate însă, datorită unor multiple cauze, care ar merita să fie discutate, cei mai mulți se opresc la începutul drumului către muzică sau, în cei mai fericiți dintre noi, se rezumă la cunoașterea „după ureche" a unui repertoriu restrîns de romanțe și melodii de muzică ușoară, cîntate și acestea aproximativ corect. În această situație, practica muzicală nu se poate realiza decît ascultînd muzica. Este o practică a urechii doar, un exercițiu ca acela la care se referea G. Călinescu și care, impune ca o necesitate **un contact periodic cu muzica și o susținută lectură muzicologică.** Pentru că apropierea de muzică și înțelegerea acesteia nu poate fi decît o acțiune deliberată. Intuiția și starea emoțională spontană, de o importanță deosebită în procesul comunicării muzicale, dar datorită cărora asistăm uneori la izbucniri de entuziasm nefondat, expresie certă a inculturii sau snobismului, trebuie consolidată prin lectură și meditație. În spiritul acesta, al unei deliberate apropieri de opera muzicală, argumenta și M. Jora cînd scria: „Cu cît cineva va alege mai disciplinat muzica, cu atît experiența îi va ajuta să și dezvolte cu metodă judecata și să-și formeze astfel o cultură muzicală sănătoasă. Și numai atunci își va da seama că o simfonie sau o sonată de Beethoven sînt tot atît de sortite a da de gîndit ca o piesă de Shakespeare sau ca o statuie de Michelangelo, și nu va mai judeca cu ușurință măreția și puterea de concepție ale operelor marilor compozitori, în timp ce va asculta legănîndu-se voluptos, ultimul șlagăr la modă".

Procesul contopirii „cu intențiile compozitorului", proces subtil de re-creare a universului poetic al muzicii (într-un sens specific nu este și ascultătorul un creator?) reprezintă deci un act complex, bazat pe o experiență muzicală realizată practic sau prin frecventarea constantă a muzicii dublată de o serioasă și multilaterală cultură. Nu avem intenția provocării unor inhibiții. Dar dacă sîntem de acord că pentru a ajunge să citim și să înțelegem un roman de Dostoievski sau Faulkner a trebuit să parcurgem ciclul complet al anilor de școală și mii de pagini de literatură, de ce să ne fie teamă a recunoaște că puțini sînt cei care au avut sau au posibilitatea, în anii copilăriei și ai adolescenței, să-și asigure o cultură muzicală care să le ușureze abordarea și înțelegerea unui concert de Mozart, a unei simfonii de Brahms sau a unei piese instrumentale de Messiaen. Trebuie să înțelegem că pentru a descifra semnificațiile și valoarea unei lucrări muzicale nu este suficient să ascultăm, să ascultăm orice și întîmplător, ci trebuie să ne și pregătim pentru acest act de identificare cu muzica, să venim în întîmpinarea ei atît cu inima cît și cu inteligența. „Audiția muzicală (trăirea, perceperea, înțelegerea și aprecierea operei muzicale) este, în esență, un proces de comunicare" — scrie într-un studiu recent P. Apostol, un proces în care auditorii „reacționează față de operă prin aprecieri". Pentru aceasta, valorificarea unei opere (înțelegerea și aprecierea ei) nu se poate realiza doar la nivel senzorial, impresionist. Mai mult, între compozitor, interpret și ascultător sînt necesare punți de legătură care să ușureze comunicarea, deci un fond cultural pe baza căruia cei trei termeni ai comunicării să dea lucrării muzicale aceeași semnificație sau o semnificație apropiată. Acest fond de cultură muzicală presupune **experiență și spirit de discernămînt, obținute în timp prin educație, cu efort și voință.** Iar educația muzicală — în realizarea căreia școala trebuie să-și spună un cuvînt cît mai calificat și hotărîtor — este singura cale pe care se pot cuceri treptele artei de a asculta și înțelege muzica; singura cale de modelare a unor conștiințe muzicale deschise spre înțelegerea și aprecierea valorilor autentice, fie că acestea se înscriu în repertoriul mai complex și cu profunde rezonanțe umane al „muzicii grele" sau în aceea de largă audiență al „muzicii ușoare".

Celor care, nedumeriți, pun întrebarea cum se poate asculta o simfonie de Beethoven, o operă de Wagner, o sonată de Enescu sau un concert de Bartok, le vom răspunde tot cu o întrebare: „În afara zgomotului obsedant al muzicii ritmice ascultați și înțelegeți cîntecele unor artiști ca — Eva Demarczik, Jean Claude Pascal sau Juliette Greco?" Dacă răspunsul este sincer afirmativ, atunci sînteți pe drumul cel bun, drumul însușirii artei de a asculta muzica. Și de a o înțelege.

MIHAI COZMEI

VECHIMI NOI ÎN CERAMICĂ

De milenii, roata olarului perpetuează în felul ei geneza pămîntului, cucerind forme din mișcarea rotundă.

Asemeni rîndunelului, olarul dumică mai întîi hrana strungului, umezind pămîntul cu apă și supunînd tina numai prin tandrețe și fină pricepere, ambele născute din acea că'dură ce transformă meseria în artă. Fiorul omului se transmite nemijlocit pămîntului prin contactul direct al degetelor. Degetele olarului cîntă parcă pe strune de scripcă, pe aduri de cîmpoi, pe nervuri de frunză. Ele adună tril și stih, înapoindu-l artistic lutului care ni le-a dat la începutul începutului pe toate. Amprentele degetelor meșterului rămîn drept semnătură pe buza însetată a ulciorului, pe corola blidului. După ce se sting civilizații și se destramă imperii, dezgropăm amfore și amulete din necropole și ne recunoaștem strămoșii. Cioburile țin loc adesea de hrisoave, cu o noblețe proprie pămîntului copt alături de pîine.

Există un anume rost al ceramicii chiar în materie de împ'inire artistică; un rost al stră'ucirii exterioare, demonstrat de ctitoriile ștefaniene și un altul ținînd de îmbinarea elementelor de interior domestic. Șterguarele de borangic, deschise ca niște aripi de libelulă; scoarțele înflorate în tonuri dense, cusăturile caligrafiate diafan, lemnul pirogravat și afumat de vîrstă; fiecare e o parte de frumos, dar toate se vor în tovărășia smaltului cu benghiuri în nuanțe minerale și a formelor de gravă ceramică neagră: pămîntul.

O pledoarie pe această linie o constituie și expoziția de artă popu'ară deschisă în sala Victoria din Iași de către Școala populară de artă-expoziție în care s-a mers pe ideea unei unități de ansamblu, sugerîndu-se un interior de casă românească. Elementul dinamic e schițat de grupuri folclorico-etnografice cu păpuși grațioase (Alaiul de nuntă, Capra de Anul Nou), iar miezul spiritual al vieții e reflectat deopotrivă în coperta artistică de carte, în scena de muncă surprinsă azi la gherghef sau la stative, în prosopul ce împrumută nuanțele de laviu spre a reda măreția zborului spre stele...

Deși greul expoziției pare a sta pe umerii clasei instruite de Elena Nicoară, cu frumuseți de ac, de igliță sau de suveică, frumuseți cu care — iertată ne fie sinceritatea — ne-am obișnuit, noul acestui conclav de valori spirituale ni-l trimite pămîntul copt în cuptoarele de la Tansa și Poiana-Deleni. E o noutate rustică, dacă putem spune astfel, pentru că nu e o imitare orășenească a unor modele sătești, fie și stilizate, ci vine chiar de acolo de unde pretinde: cu lut gras, cu smalț și cu vopsele minerale scoase din dealurile Tansei: cu lut mai aspru, cu foc anumit și cu oxizi dați de Poiana. La ambele, se adaugă talentul local și sensibilitatea pentru forme și pentru îmbinarea culorilor, anumita îndemînare a degetelor și anumitul simț de cuptor, toate venind din multele generații de olari moldoveni.

Tinerii profesori și artiști în ceramică D. Covătaru și I. Antonică au avut înțelepciunea de a intra în „clasele" de la Tansa și Poiana cu mîncile sufecate și cu palmele galbene de lut, gata de a se așeza la roată. În fe'ul acesta, preluînd o moștenire valoroasă, ei vor reuși să o conducă spre desăvîrșire, asigurîndu-i o evoluție ferită de noxe și degradări. Avem deci ceramică veritabilă de Tansa, cu bine-apreciatele ei calități decorative specifice și avem ceramică neagră de Deleni, masivă și sobră — ambele precum munții alături de zîmbitorul șes și bărbatul de femeie.

Realizatorii acestor vechimi noi, adică cei care le-au trudit în degete lutul, le-au hărăzit în vîrtej de horă le-au copt în nopți de febră făptura, le-au înfrumusețat boiul cu tot ce pot împrumuta florile și cerul care le înrourează, sînt descendenți din tată în bunic de olari moldoveni, numindu-se Ai'enei Dumitru și Neculai, Nica Toader, Ursu Vasile, Chelaru Vasile, Cristian Ion, iar la urmă de tot, profesorii lor, Covătaru Dumitru și Antonică Ion.

AUREL LEON

HANS MATTIS-TEUTSCH

H. MATTIS-TEUTSCH: „Statuetă"

Reactualizarea lui Hans Mattis-Teutsch, cu prilejul împlinirii unui deceniu de la moarte, se face într-un moment în care plastica contemporană încearcă o nouă revitalizare, în sensul îmbogățirii imaginii cu semnificații umane dintre cele mai profunde.

În tot ce a realizat, lui Mattis-Teutsch i se potrivesc definițiile pe care Worringer le acordă artei abstracte, ca expresie precisă a valorilor interioare, a intenții'or artistului. Începe prin a se plasa în dualismul și contradicția om — mediu social, pe care nu îl îndulcește artistic prin nici un compromis naturalist ci, dimpotrivă, degajînd din problemele vieții doar pe acea a personalității active. Artiștii care s-au aflat sub acest steag au militat, în maniere diferite, pentru umanitate, în favoarea unei culturi ca factor de unitate. Inevitabil, formele de artă și cultură cu ritm întîrziat de dezvoltare și promovînd un specific folcloric și național accentuat, rămîneau în afara chemărilor artei noi. Afirmîndu-se în primele decenii ale secolului al XX-lea și năzuind spre acest țel general și înalt, expresionismul și arta abstractă lăsau la o parte formele tradiționale și își impuneau, din punct de vedere al specificului particular și concret, sacrificii care, nu o dată, duceau, mai cu seamă în pictură, aproape la autodesființare. (Jean Cassou este acela care va spune despre Mondrian că, „alegîndu-și drumul bine cunoscut pe linia neo-plasticismului, și-a asigurat gloria dar și pierirea sa ca pictor").

Ideea de unitate îi obsedează pe expresioniști, ei urmărind să realizeze, prin arta lor, unitatea existențială om — natură. Este o observație pe care Mihai Nadin o face despre Mattis-Teutsch și anume că, pe această linie, el îl va continua pe Franz Marc. Trăsăturile lor stilistice în pictură vor fi suprafețele largi, riguros despărțite și culorile intense, luminoase. Marc era prietenul bine cunoscut al lui Wassilly Kandinski și va pleda pentru teoria culorii pure, în paginile revistei **Pan.** Această formă de artă abstractă, la care și Teutsch ajunge pe o cale a sa, proprie, este teoretizată științific de către deja amintitul W. Worringer în cărțile lui de bază pentru mișcare, anume în **Abstraktion und Einfühlung** și **Formprobleme der Gotik.**

Patosul și neliniștile tînărului artist, plecat din Brașovul natal în țările din apus, anxietatea sa metafizică se vor rezolva artistic în acele structuri formale puse pe geometrie, pe abstract, ele singure sugerîndu-i o eliberare spirituală. Numai astfel avea el credința că-și va putea transforma, pentru sine, relativitatea ambianței contemporane, ostile, în valori durabile și de nezdruncinat. Prin astfel de simboluri clare, cristaline. De aici a rezultat fixarea lui în tiparul liniilor rigide, drepte sau curbe, al suprafețelor netulburate de accidente, al volumelor sculpturale bine structurate și echilibrate. A rezultat „melodia infinită a liniei septentrionale" **(Wilhelm Worringer, Formprobleme der Gotik).** În arta abstractă a lui Teutsch, spune Mihai Nadin, biograful său, „liniile cresc, se înlănțuie, se despart, urmează drama unui canon". Se realizează astfel o definire a lui Mattis-Teutsch pe linia EXPRESIONISMULUI MUZICAL, în lumina acelor aspirații spre verticală, ca stare de echilibru, culorile urcînd în traiectorii de flacără. De la aceste stilizări abstract-expresive el se va îndrepta, treptat, spre arhitectura corpului uman și apoi spre figura umană. Depășind stadiul idei'or abstracte din lucrări ca **Mișcarea, Existența,** el se va dovedi tot mai interesat de aspectul omului și al vieții sociale. Își dă bine seama de pericolul sterilității, care îl amenință, dacă ar fi rămas în acel prim stadiu. Va căuta imagini tot mai uman concrete și cu o certă vibrație de sentiment. „Stilistic el rămîne mereu un expresionist" (Szemler Ferenc, **De la idee la om, 1947**), dar păstrînd multă rațiune în structurarea operei de artă. Dacă ar fi rămas la o linie prea rigidă, pretins științifică, dar destul de metafizică, „ar fi ajuns la o manieră bună mai curînd pentru afiș", observă același Szemler Ferenc.

LEANDRU POPOVICI

H. MATTIS-TEUTSCH: „Compoziție"

MOARTEA CRINULUI

Ritm și lumină,
Prințesă, cum
de-au fost și har
și-au fost și vină ?

Jertfitul fum
ce stea bolnavă
sus locuește ?

Murim cerește ?

Hrănim iceana
ce-nchide rana
din miază-zi,

rana de-a fi.

PSALM

In casa ta cu stele și cu spini
am rătăcit, Absență, — atîția ani,
și n-am știut dacă am fost străini
sau unul și același sau dușmani.

Tot lucrul e o umbră de a ta.
O punte între noi. Sau poate-o mască.
Iar tot cuvîntu-o umbră e de-a mea.
Umbre și măști, — cum pot să se cunoască ?

GEORGE POPA

TAINĂ

Să aprinzi focul tău, cucernic,
și să uiți în ochii lui ziua.
Să ai întreagă memoria,
că tu, însuți, cu suflarea
L-ai dezvelit.

Niciodată nu sîntem mai departe
de taine, de noi,
și de Moarte.

Intr-o aceeași împărăție trăiesc
și cei ce se nasc,
și cei ce se urmează,
și cei ce se umbresc.

Incît, pămîntul, putem spune
că mereu trăind,
a fost în om,
și nu e orb veghind.

RĂNI

Și casele fac răni — să se cunoască
rana ochilor tăi o poartă peretele de la apus.
Rana gîndului său o poartă
cel de la răsărit.
Nu e același aur cîntărit, fiu al speranței,
pentru vorba ta.
Mai bine în jilțul înalt
visează la ridicarea între aripi.
Iubito, să fi fost ale noastre acele umbre
într-o deplină Pulbere
pe malurile cu ochi ? !
Aer cu ghimpi, pruncului — înger
Făptura.

OCTAVIAN VOICU

TÎRZIU

Și pietrele tac
Rostogolind din orbite căscate enorm
Priviri răsucite-n spirală
Și ciinii adorm
Cu ochii deschiși
Insomnie universală...
Ritmul neliniștii repetă
Bătăile timpului
Hohotind
Dor nervii lucrurilor răsfirați isteric
Electrizind un spațiu și-un aer suferind
In numele cui neuitare
Neliniștea frunzei în numele cui
Sub zidurile lumii putrezește noaptea
Un clopot plînge-n cerul nimănui
In numele cui iris orbit
De veșnicia plecărilor-fumuri
Tac pietrele și nu aud decît
Zgomot de treceri
La margini albastre de drumuri

STINS

Ce inutili sîntem uneori
La capătul gîndurilor
Cînd lipsa de repaos dintr-un tablou
Ne poartă pe drumuri rătăciți de semne
Cînd ne amintim, așa, deodată
Că scenele absolute de prietenie și dragoste
De mărinimie și binefacere
Nu se întîmplă decît la capătul lumii
Cînd cu tîmpla lipită de timp
Ascultăm ploaia
Curgînd zgomotos spre canale
Și ridicoli și goi așteptăm
Centrul de greutate al lumii
Să alunece-n noi cu zgomot și fast
Cînd, tîrziu, în frunze se simte tîrziul
Și la suprafața lucrurilor
Spumegă liniștea
De se aud carii prin temelii
Cum urcă
Prepovăduind veșnicia.

ANGELA TRAIAN

ZIUA Z

fragment de roman de PETRU POPESCU

Părul îmi crescuse prea puțin. În schimb mustața mi se îngroșase zdravăn. Mai aveam puțin pînă la mustața ca vrabia. În viața mea nu fusesem mai aproape de strămoși. Expresia mea era o combinație de ocnaș și de erou din războiul de neatîrnare.

Schimbări pe care Laguna păruse că nu le observă. Nu o văzusem niciodată atît de animată. Era într-o rochie de interior, închisă. Părul ei părea mai moale ca oricînd.

— Ești obosit ?

— Puțin. Aș vrea să mă spăl.

Aproape m-am cutremurat dîndu-mi seama cît de ușor cădeam împreună în același joc. Ca și cum nu ne despărțisem deloc. Ca și cum venirea mea și așteptarea ei erau lucrurile cele mai firești.

— Stai să văd dacă e apă caldă la baie. De ce nu te dezbraci ?

Ea impunea tonul ăsta. Eu eram victima ei. Plecase deja la baie, și m-am așezat, încercînd să-mi dau seama ce se petrece.

Am auzit vag vîna îngroșată de apă lovind marmora băii. Dacă nu i-aș fi văzut ochii, aș fi crezut că e somnambulă. Prea vorbea egal și se mișca sigură de ea. Jos, înainte să urc, mă uitasem să văd dacă nu recunosc între mașinile parcate mașina diplomatului sportiv de rîndul trecut.

— Am dat drumul la apă. O să fie gata în zece minute. Nu ți-e cald ?

Mi-am scos tunica, știind că o să-i arăt o cămașă nu prea curată. Dar ce-mi păsa ? La urma urmei nu eram în casa mea ?

Și am rămas cu gura căscată de uimire : ERAM SOȚUL EI ÎN CLIPA ASTA, NU MAI ÎNCĂPEA NICI O ÎNDOIALĂ ! FIRESCUL MIȘCĂRILOR, BANALITATEA CONVERSAȚIEI DE-AICI VENEAU !

Am vrut să fiu perfid. Ce-ai făcut în lipsa mea ?

— Te-am așteptat.

M-am uitat pe pereți și cred că m-am albit. Fotografia lipsea, și m-am întors spre ea, hotărît să-i spun în față că ea, și nu alta, îmi spusese aci, cu săptămîni în urmă, că e mai bine să plec și să nu revin, și n-am putut.

Mă privea, începu să surîdă, fu toată numai zîmbet : — Spuneai că vrei să te speli. O să se reverse baia.

M-a dus de mînă.

Singur în baie, gol, mă uitam în oglindă. Eram alb tot ; numai mîinile pînă la încheieturi, fața și gîtul erau brune. Mustața pe corpul gol era stranie, ridicolă chiar Parcă aș fi purtat pe corpul gol o cravată, ori o pereche de bretele.

Nu mă regăseam. Mă recunoșteam în oglindă și nu pricepeam nimic.

Baia fierbinte mă golea de puteri. Nu reușeam să-mi adun puterea gîndului, ochii îmi fugeau de pe un obiect pe altul ; absent, mă săpuneam iar, mă cufundam iar în apă ; am obosit și tot nu-mi dădeam seama dacă eram curat sau nu, pielea mi se înroșise de atîta frecat.

M-am uitat în baie. Nu vedeam nicăieri un prosop. N-am avut timp să mă întreb dacă trebuia s-o chem sau nu. Laguna bătu slab la ușă.

— Ce e ?

— Ce-i cu tine de stai atît de mult ? Ți s-a făcut rău ?

Trebuia să-mi dea un prosop, nu ? Am făcut singurul lucru firesc. Am chemat-o înăuntru. A intrat fără să-și schimbe înfățișarea, a deschis un dulap pe care nici nu-l băgasem de seamă, a găsit un prosop curat, a părut că mă vede abia atunci :

— Vai ce roșu ești !

— E foarte fierbinte apa.

Se apropiase cu prosopul în mînă, și deodată a ridicat grațios un picior și a încercat apa cu vîrful degetelor : — Ești nebun ? Vrei să leșini ? De ce nu ți-ai potrivit-o înainte să intri în ea ?

Avea piciorul lung. Mișcarea despicase aripile rochiei.

— Ieși de-acolo, o să-ți facă rău !

S-a întors și a ieșit, natural și fără grabă. Avea probabil ceva de făcut dincolo, în nici un caz nu ieșise jenată de intimitatea băii.

De data asta nu m-am mulțumit numai cu papucii, am mers mai departe. M-am înfășurat într-un halat de baie. Îmi era larg. Am intrat în casă și m-am oprit.

Era întuneric. Nu cunoșteam casa destul de bine. M-aș fi lovit de mobile.

Mi-a întins mîna în întuneric. I-am luat-o. Am ținut-o de încheietură. In încheietură goală parcă i se adunase toată nuditatea corpului. Am simțit după încheietură că ieșise din rochie.

Cum n-o vedeam de loc, n-o simțeam de loc, am deschis gura gata să țip, de spaimă că din tot ce visam să se întîmple se va întîmpla mult mai puțin, nimic aproape față de ce-mi dorisem eu. Am simțit tulbure că e a mea, totul se petrecea străin, ciudat, depărtat, nu puteau rezista și aproape mă uram, dar ce-aș fi putut să fac ?

Ea deveni, în modul cel mai firesc pentru ea, părînd că dorește asta de mai multă vreme, părînd că o dorește exact în felul în care se petrecea, amanta mea. Imi fură în acea clipă tot ceea ce dorisem și visasem să se întîmple între noi în orele pustii ale cazărmii, ale cîmpului ars de soare.

Devenise amanta mea, devenisem amantul ei. Atît și nimic mai mult. Iubirea se întîmplase, dar neînsoțită de conștiința ei. Simțeam o voluptate depărtată și străină de mine, am rămas în brațele ei, mic, singur, cu totul singur.

Ea respira atît de egal și de ușor încît n-o auzeam. Intunericul era desăvîrșit. Imi venea să cred că pierise ca o părere, și mă întrebam dacă eu însumi mai exist.

Am căutat-o în întuneric și am sărutat-o apăsat de cîteva ori. Buzele mă dureau dar nu mă convingeau de existența ei. Imi răspundea, și totuși nu ajungeam la ea. Rămînea retrasă, încît mă întrebam dacă nu suferisem de o halucinație a simțurilor.

Se întîmplase ceva foarte ciudat. Se întîmplase ca și cum nu s-ar fi întîmplat.

Mi-am spus că eu sînt singurul vinovat. Graba. Oboseala. Singurătatea lungă din ultimele luni. Incet, zgomotele casei din jurul nostru se limpezeau. Mă gîndeam că e zi afară, că nu departe se mișcă oameni. Se întîlnesc. Se iubesc.

Se iubesc ca noi ? Doream să mă apropiu iar de ea. O teamă nelămurită mă ținea pe loc. Mă speriasem de cum se întîmplaseră lucrurile prima oară.

Nu îndrăzneam să vorbesc. Ea nu scotea un sunet. Mă gîndeam că regretă, și mi se strîngea inima. Și în același timp mă apuca furia. N-avea nici-un rost să mă ascund după deget. Eram furios fiindcă nu se petrecuse totul cum așteptam eu. Cum vroiam eu .Intîlnisem o femeie frumoasă, mîndră, sigură de ea. De la început inițiativa fusese a ei. Eu nu știusem cum s-o iau, făcusem gafe (chiar dacă erau gafe doar în ochii ei, căci ea știa mai bine dacă sînt gafe sau nu), cît pe-aci să stric totul, apoi fusesem fericit de bunăvoința ei, lăsasem deoparte orice mîndrie, îi arătasem că-i sînt de-a dreptul recunoscător.

Dar așteptasem momentul revanșei. Așteptasem clipa cînd aveam să fiu mai tare decît ea. Știam că trebuie pînă la urmă să-mi reiau în cuplu poziția normală. Să redevin sultan.

Clipa nu venise. Nu-mi cîștigasem superioritatea. Nu fusesem cel mai tare, fie și numai în pat, lucrurile se petrecuseră fără voia mea, și atît de bizar și de rece încît simțeam că avuseseră loc chiar fără participarea mea, chiar fără știrea mea.

Intins pe spate, așteptam prima ei mișcare. Primul ei cuvînt. Nu veneau.

Mi s-a făcut frig. Ar fi fost destul să fac cîteva mișcări, să caut cu mîna să găsesc învelitoarea și să mă încălzesc sub ea. Laguna continua să nu se miște, și simțeam că aș fi ridicol să caut să mă acopăr, să mă feresc de frig.

Situația a reușit să mă enerveze destul ca să mă dau jos din pat. Am căutat dibuind de-a lungul pereților, am găsit în cele din urmă lumina, am aprins-o.

Laguna stătea cu spatele la mine. Imi arăta rotunjimea unei coapse, un umăr, furtuna mută a părului. Umărul ei tremura, tot corpul ei tremura, tot corpul ei tremura, atît de tare încît m-am repezit să văd.

Nu plîngea. Era un spasm uscat, o convulsie nervoasă. cu ochii larg deschiși. Am intrat în cîmpul ei vizual, o clipă privirea ei a rămas neschimbată, apoi ochii s-au mărit puțin, ca și cum mă vedea prima oară, gura i s-a deschis ca pentru strigăt, a ridicat brațele, părea că vrea să se apere de mine.

Am ocolit înapoi patul, am revenit la locul meu. Îi vedeam iar coapsa și umărul. Poziția nu i se schimbase, nici tremurul gol și uscat.

Am cuprins-o pe la spate și am început s-o îmbrățișez cu toată violența de care eram în stare. Se lupta cu mine, era foarte puternică, poate că vroia numai să-mi scape, nu puteam să-mi dau seama.

Laguna s-a ridicat cînd nu mă așteptam (ațipisem ?) ; am deschis ochii atît cît să văd, în fulgerul unui sfert de secundă, cum corpul ei dispărea în rochia de casă. Așa cum la cinematograf o inteligentă tăiere a secvenței evocă spectatorului ceea ce filmul nu poate în mod obișnuit să povestească sincer .

A ridicat obloanele, a stins lampa. Priveam în tavan ca să nu mă uit la ea. A ieșit. dar a reintrat prea repede ca să mă pot îmbrăca. M-am învelit pînă la gît Nu știam ce să-i spun. Ea nu părea grăbită să-mi vorbească.

A trebuit să mă îmbrac ca să mîncăm. N-am reușit să mă hotărăsc s-o rog să iasă din cameră ori să se întoarcă cu spatele.

Mă uitam, la ea. cînd inchizitiv, cînd enervat. Apoi încercam să par amuzat, să creez atmosfera gingurelilor și fleacurilor drăgăstoase care se spun și se fac între oameni care s-au cunoscut. De fiecare dată îmi zîmbea enigmatic, un zîmbet care o făcea foarte fetiță, și care mi se adresa mie cu toată gingășia, dar în același timp mă excludea cu desăvîrșire din interiorul acestei femei.

După masă am întrebat-o dacă n-ar vrea să ieșim. A negat din cap.

M-am culcat iar și am dormit agitat cam vreo oră. Cînd m-am trezit stătea în aceeași rochie la masa încă nestrînsă. Mă privea și fuma.

Toată treaba asta mi se părea grozav de falsă și de supărătoare. Mă contempla fumînd ca într-un episod dintr-o carte îndoielnică, dar ceea ce mă enerva peste măsură era faptul că asemănarea cu o carte îndoielnică nu mă convingea de fel. Dacă m-ar fi convins mi-ar fi fost foarte ușor să intru în joc, să mă prefac că nu bag de seamă nimic, că nu-mi lipsește nimic, să fiu superior, stăpîn pe partidă, și s-o încheie de unul singur și în felul ales de mine atunci cînd aș fi avut chef.

Dar nu mă puteam convinge că lucrurile stau așa. Un fel de presimțire îmi spunea că s-ar putea ca această femeie să fie o femeie ciudată, care rămîne, în situațiile cele mai false și mai ieftine, deosebită, originală, pură, motivată și condiționată de fonduri care scapă vederii și deducției comune.

Oricum, șansele nu erau epuizate. Am rămas împreună toată seara, și m-am mai apropiat de cîteva ori de ea.

Intunericul și lumina de interior o înfrumusețau. Culoarea ochilor se făcea ireală, cafea și dulceață de nuci necoapte. Penumbra o arăta fragilă, puțin prea fină, neașteptată în perfecția liniilor. Fruntea imaculată, nasul drept, floarea gurii. Observam acum prima oară culoarea sprîncenelor, castanii-roșcate, ori mi se părea ? Pe obrajii albi se juca un roz aproape imaginar.

N-o recunoșteam.Ziua arăta atît de înaltă, de decisă. Corpul părea de lămîie, de portocală, sau mai bine de pară bătută, gata să se verse, un galben tămîios, leșinător.

Se desfăcea toată în brațele mele. Și nu reușeam s-o găsesc. Tăcerea cu care mă primea mă apăsa. Aș fi vrut să-i șoptesc ceva, s-o întreb ceva, lucrurile care se obișnuiesc. Să-mi răspundă ceea ce se obișnuiește. Chiar o trivialitate mi se părea preferabilă acestei tăceri.

Părul arăta lemnos, o culoare exotică, de lemn cald, și am tras-o tare de el.

— Mă doare.

Tonul nu arăta nici o durere, iar sunetul neașteptat al vocii m-a făcut să tresar.

Incepeam să obosesc. O priveam cît puteam mai concentrat, mai bărbătește. Finețea bărbiei în baloul greu al părului. Ochii minerali, pe care lacrimile îi făceau să tremure Ca niște picături de apă căzute din tavanul unei grote pe niște pietre rare.

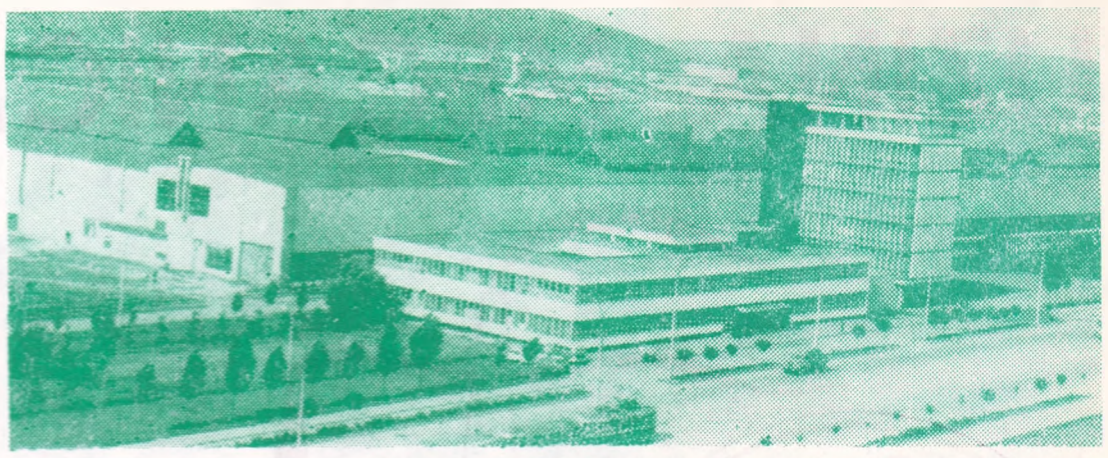
Lacrimi ?

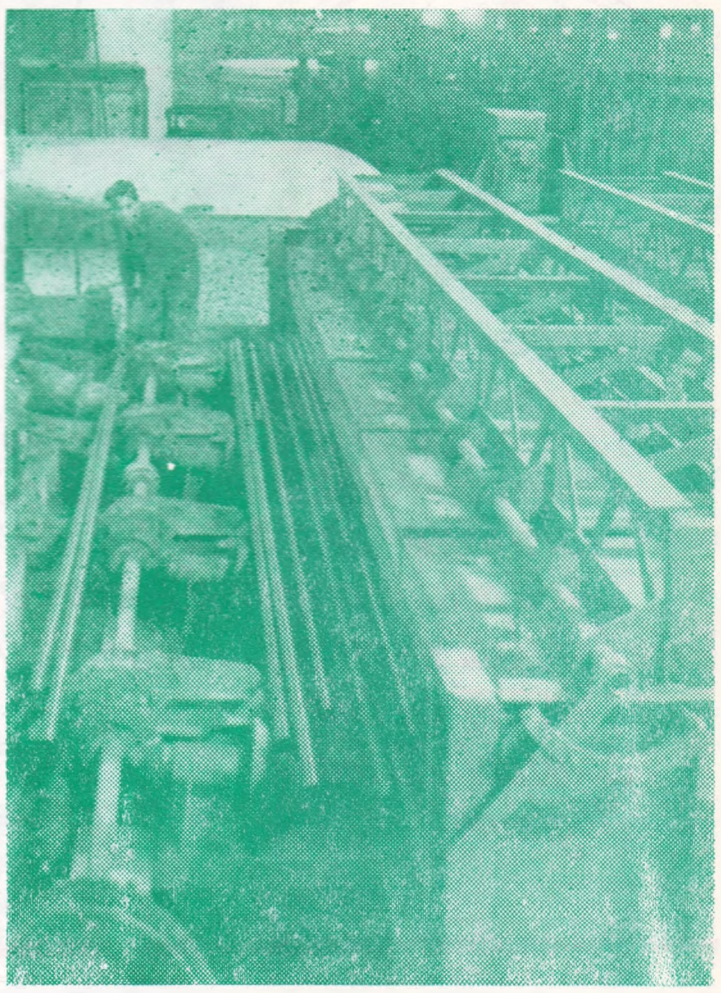
Da, lacrimi mici, ce nu puteau inunda ochiul. Au tremurat în genele ei mult timp, apropierea noastră a slăbit, s-a stins, lacrimile au dispărut, unde, nu le văzusem prelingîndu-se pe obraz.

S-a făcut miezul nopții, și mă obișnuisem oarecum. Dezamăgirea se îngropa tot mai adînc în mine, se făcea tot mai greu simțită, dar în același timp tot mai rea, ca o băutură tare cu trecerea timpului.

Ne-am culcat și ea a adormit imediat. Eram nervos, oboseala și patul străin mă făceau și mai nervos. Am dormit cu întreruperi. De fiecare dată cînd mă trezeam auzeam respirația ei, neschimbată. Nu se mișca în somn de loc. Mi se părea atît de straniu încît la un moment dat am rîs cu răutate de mine însumi, singur, trezind noaptea casei.

UZINA METALURGICĂ IAŞI





Colectivul de metalurgişti ieşeni a întîmpinat şi în acest an ziua de „1 MAI" cu rezultate bune, raportînd că sub conducerea Comitetului de partid din uzină, a Comitetului de direcţie şi mobilizaţi de organizaţiile de tineret, de sindicat, au fost îndepliniţi şi depăşiţi în primele 4 luni ale anului 1970 toţi indicatorii de plan, angajamentele luate fiind realizate cu succes.

Depăşirea producţiei fizice cu 700 tone ţevi sudate şi cu 800 tone profile îndoite la rece, a producţiei globale cu 3,1% precum şi creşterea productivităţii muncii cu 3,2% faţă de plan, cît şi înregistrarea unor economii suplimentare de peste 250 mii lei şi a unor beneficii peste plan de 1.200 mii lei — reprezintă doar cîteva din bunele rezultate obţinute în ultimul timp.

Sub conducerea Comitetului de partid al uzinei, au fost iniţiate unele acţiuni temeinic organizate, care au condus la creşterea eficienţei economice a întregii activităţi, rezultatele fiind îmbunătăţite substanţial de la an la an. Considerăm deosebit de important faptul că, în urma aplicării în producţie a unor studii elaborate de colectivul pentru organizarea ştiinţifică a producţiei şi a muncii, s-au obţinut importante creşteri la productivitatea muncii, printr-o mai bună folosire a capacităţilor de producţie existente, prin îmbunătăţirea indicilor de utilizare intensivă şi extensivă.

Rezultate mai bune s-au obţinut, de asemenea, în folosirea fondului de timp, mai ales în urma aplicării sistemului îmbunătăţit de salarizare şi majorarea salariilor.

Folosirea mai raţională a instalaţiilor de lucru, a liniilor tehnologice, a făcut ca, în trim. I/1970, să fie realizate producţii peste capacitatea proiectată cu 2.600 tone la linia de sudură 4 XU, şi cu peste 200 tone la linia de sudură 2 XU. De altfel, la principalele linii tehnologice pentru folosirea ţevilor sudate, s-au depăşit parametrii proiectaţi încă din trim. I/1969.

O preocupare de seamă în activitatea Comitetului nostru de partid şi a Comitetului de Direcţie o constituie acţiunea şi măsurile cele mai eficiente care să conducă la economisirea consumului de metal, la gospodărirea şi folosirea tot mai raţională a metalului, mai ales că uzina noastră este principalul consumator de metal din judeţul Iaşi.

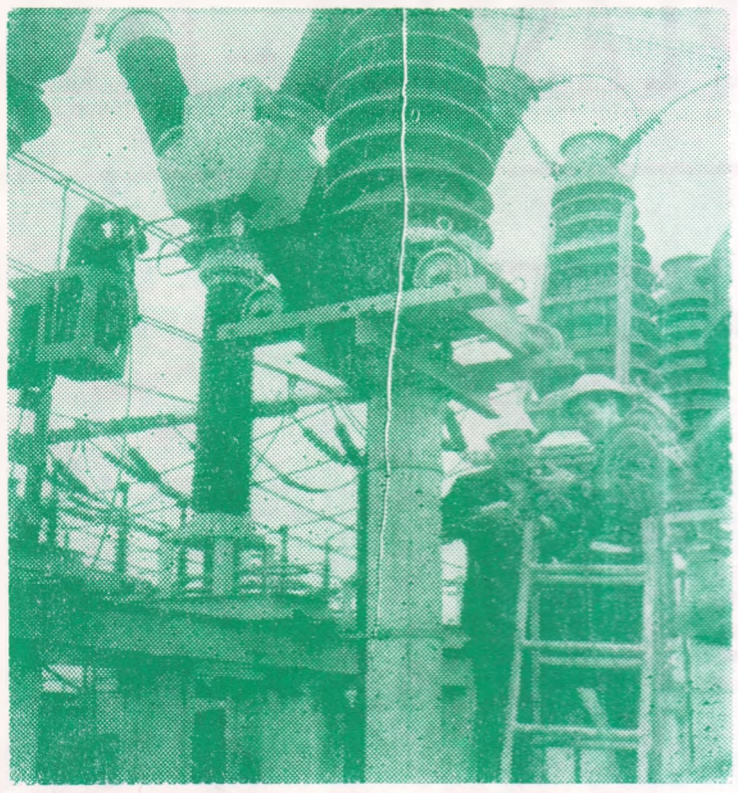
Deşi în cei şase ani care s-au scurs de la punerea în funcţiune a uzinei s-au realizat economii de peste 60 kg metal la tona de produs finit, este o realitate faptul că, în uzină mai sînt încă importante posibilităţi de economisire, care vor trebui valorificate cu mai mare eficienţă de aici înainte.

Pentru anul 1970, colectivul uzinei noastre are în continuare o serie de sarcini deosebit de importante dintre care subliniem punerea în funcţiune a unei noi capacităţi de producţie în trim. II/1970 pentru sudura ţevilor prin procedeul curenţilor de înaltă frecvenţă, procedeu de mare eficienţă economică şi care se va introduce pentru prima dată în ţara noastră, — ultimă realizare la nivelul tehnicii mondiale în direcţia fabricaţiei ţevilor sudate.

Următorul cincinal 1971—1975, care pe baza directivelor celui de al X-lea Congres al P.C.R. prevede ritmuri de creştere considerabile în toate ramurile şi domeniile de activitate ale economiei noastre naţionale, stabileşte şi pentru colectivul Uzinei Metalurgice Iaşi, sarcini de mare amploare şi în acelaşi timp de mare răspundere. Faţă de anul 1970 în anul 1975 producţia fizică de ţevi sudate şi profile îndoite la uzina noastră va cunoaşte o creştere de 207% şi prin aceasta ponderea cea mai mare în producţia de ţevi sudate şi profile îndoite ce se va realiza în ţara noastră revine Uzinei Metalurgice Iaşi.

Producţia marfă va cunoaşte de asemenea o creştere în 1975 de 173% faţă de anul 1970, iar productivitatea muncii o creştere de 84% pe cap de salariat.

Dezvoltarea Uzinei Metalurgice Iaşi în următorul cincinal este o sarcină de mare încredere acordată colectivului nostru de către conducerea de partid şi de stat şi cu priceperea şi entuziasmul de care a dat dovadă în cei 6 ani de la punerea în funcţiune a uzinei, colectivul uzinei va şti să împlinească cu cinste noile sarcini de o importanţă deosebită în dezvoltarea economiei patriei şi respectiv a judeţului nostru.



ÎNTREPRINDEREA DE REŢELE ELECTRICE IAŞI

Dezvoltarea ascendentă a energiei electrice în raza de activitate a întreprinderii de reţele electrice Iaşi se transpune în următoarele activităţi:

EXECUTĂ

— Proiecte pentru staţii electrice

— Proiecte pentru linii electrice

— Proiecte pentru posturi de transformare

— Proiecte pentru reparaţii capitale

Prin atelierul PRAM se execută toate măsurătorile necesare legate de energia furnizată consumatorilor;

— Verificări de aparate energetice şi în special contori monofazici pentru populaţie şi sector socialist.

De asemenea Atelierul de confecţii metalice execută tot felul de confecţii utilizate la instalaţiile electrice, necesare producţiei proprii cît şi pentru alte unităţi energetice din ţară.

Prin şantierul de construcţii montaje energetice efectuează următoarele lucrări:

— electrificări rurale

— instalaţii interioare urbane şi rurale

— linii electrice de medie tensiune

— posturi de transformare

Furnizează energie electrică primită din sistem şi produsă de întreprindere tuturor fabricilor, uzinelor, întreprinderilor industriale şi abonaţilor din cele două judeţe Iaşi şi Vaslui.

În anul 1944 puterea instalată în MW a fost de 8075, la 31 martie 1970 puterea instalată a fost de 239503, faţă de anul 1944 puterea instalată a crescut de 29 ori. În timp ce în anul 1944 exista un singur sat electrificat la 31 martie 1970 sînt electrificate 646 sate şi anume:

— în judeţul Iaşi 321

— în judeţul Vaslui 325

Faţă de satele existente procentul de electrificare pe judeţe se prezintă astfel:

— în judeţul Iaşi 75,95%

— jud. Vaslui 71,28%

În cinstea zilei de 1 mai şi împlinirii a 25 ani de la victoria obţinută în războiul antifascist au fost electrificate în această lună un număr de 7 sate şi 11 extinderi.

— În judeţul Iaşi 3 sate noi şi 6 extinderi.

— În judeţul Vaslui 4 sate noi şi 6 extinderi

În anul 1944 existau numai 150 km. reţele electrice, la 31 martie 1970 întreprinderea de reţele electrice Iaşi a furnizat pe ambele judeţe Iaşi şi Vaslui energie electrică prin:

— 5736,5 km. linii electrice aeriene

— 588,3 km. linii electrice subterane

Faţă de anul 1944, liniile electrice din ambele judeţe au crescut de 42,1 ori.

Pentru o bună deservire a populaţiei şi beneficiarilor, Intreprinderea de reţele electrice furnizează energie electrică prin 10 staţii cu o putere instalată de 209,5 MVA şi un număr de 1393 transformatori cu o putere instalată de 239,503 MW.

Intreprinderea este dotată cu un număr de 44 maşini auto cu staţie radio care intervin prompt în remedierea deranjamentelor.

Numărul centrelor energetice de supraveghere au crescut la 14 din care 11 sînt dotate cu staţii de radio transmisie şi în curs de instalare şi la cele trei centre.

Din realizările enumerate rezultă că întreprinderea de reţele electrice Iaşi a parcurs un drum ascendent.

În afară de sectorul industrial din oraşele celor două judeţe, consumul de energie electrică a început să pătrundă din ce în ce mai mult în agricultură. Fiecare cooperativă agricolă de producţie îşi face diferite instalaţii electrice, care îi ajută la o exploatare mai bună a diverselor sectoare de activitate.

Datorită creşterii energiei electrice, uzinele şi fabricile îşi modifică an de an fluxul tehnologic al producţiei prin mărirea suprafeţelor de producţie, introducerea de noi linii tehnologice şi adoptarea pe scară din ce în ce mai largă a automatizării. În prezent, aproape toate bunurile materiale, se produc cu ajutorul electricităţii, iar dezvoltarea industriei este strîns legată de creşterea energiei electrice.

Nivelul dezvoltării economice al fiecărui judeţ este determinat de progresul tehnico-ştiinţific, în care intră nemijlocit şi energia electrică. Creşterea consumului de energie electrică în agricultură este ca un barometru care indică modul cum se dezvoltă acest sector important de activitate al economiei noastre naţionale.

UZINA MECANICĂ NICOLINA IAŞI

Uzina Mecanică Nicolina a încheiat anul 1969 cu un bilanț pozitiv, realizînd toți indicatorii de plan, cu un beneficiu peste cel planificat, de 5,836 mii lei.

Aceste realizări constituie o chezășie pentru viitor, harnicul colectiv de muncă se va strădui și mai mult pentru a traduce în viață partea ce-i revine din vastul program elaborat de Congresul al X-lea al partidului nostru.

Dezvoltarea continuă a industriei constructoare de mașini a pus în fața colectivului din această uzină sarcini sporite, legate de cerințele economice naționale.

Trecerea de la profilul de reparații material rulant la construcții de mașini și utilaje pentru construcții industriale și de drumuri, a pus în fața colectivului de muncitori, tehnicieni și ingineri din uzină, sarcini destul de complexe, pe care a reușit să le îndeplinească cu succes.

Pentru anii 1970-1973 s-a prevăzut un volum de investiții sporit, care va asigura o creștere la mașini și utilaje de construcții și construcții de drumuri de peste 3 ori, de la 6.000 tone în 1969 la 20.000 tone în 1970.

In cadrul planului cincinal, producția marfă fabricată va spori an de an astfel că, în anul 1975, sporul față de anul 1970 va fi de 57%.

Volumul de investiții sporit va asigura și dotarea cu noi mașini de mare productivitate ca: freze, strunguri, raboteze, asigurînd pe lîngă sporul de producție și reducerea cheltuielilor la 1000 lei producție marfă.

Creșterea producției se va asigura atît prin creșterea productivității muncii cît și prin asimilarea de noi mașini și utilaje pe care urmează să le fabricăm în anii următori.

In perioada precedentă, începînd de la schimbarea profilului, Uzina Mecanică Nicolina a asimilat și fabricat o serie de mașini și utilaje speciale unităților de construcții și lucrărilor rutiere ca:

— centrale semiautomate de beton de 30.000 mc/an.

— centrale de beton automate, capacitate de 60.000 mc/an.

— centrale mobile de beton de 10—15.000 mc/an.

— screpere pe cablu. de 1,5 cm și 3mc.,

— încărcător cu cupă de 0,8 mc, montat pe tractor S. 650, utilizat pentru manipularea materialelor de construcții ca: pietriș, nisip, balast etc.

— instalații transportabile pentru mixturi asfaltice, cu o capacitate de 35-40 t/h cu o mare utilizare pe șantierele de construcții de drumuri, datorită atît productivității sporite, cît și calității superioare a mixturilor asfaltice;

— De asemenea, screperele pe cablu de 1,5 mc. și 3 mc. au o viteză sporită de escavare în albiile rîurilor, executînd lucrări de bună calitate.

— Unele produse ale Uzinei au fost livrate pe piața externă, de ex: scarificatoare pe tractor S.650, echipament buldozer pe tractor 650, boghiuri pentru vagoane pe 2 osii.

In anul 1970, Uzina Mecanică Nicolina trebuie să asigure documentația tehnică pentru noi produse propuse prin planul de asimilări ca:

— încărcător frontal cu cupă de 1,6 mc montat pe tractor S.1500, care va fi folosit la lucrări de încărcări-descărcări și escavări, putînd fi utilizat ca screper, buldozer, greifer și cupă încărcătoare;

— distribuitor de mixturi asfaltice de 2,5—6 mc. freză rutieră pentru stabilizarea pămîntului, montată pe tractor U.650;

— screper tractat de 8 mc. cu acționare hidraulică:

— turbofreză pentru curățat zăpada, pe tractor U.400 și altele.

Nu trebuie uitat faptul că Uzina Mecanică Nicolina, prin specificul producției, este o mare consumatoare de metal, iar preocuparea întregului colectiv este îmbunătățirea continuă a tehnologiei, în scopul economisirii de metale.

Colectivul de muncă al Uzinei mecanice Nicolina, însuflețit de sarcinile trasate de Plenara C.C. al P.C.R. din decembrie 1969, depune toate eforturile pentru ca produsele ce ies pe poarta Uzinei să se ridice la nivelul tehnicii moderne.

UZINA DE PRELUCRARE MASE PLASTICE – IAȘI

Acum, la începutul celui de al 8-lea an al existenței sale, Uzina pentru prelucrarea maselor plastice este cunoscută pe plan național și internațional prin diversitatea produselor, calitatea lor și vastitatea domeniilor în care se utilizează.

Materialele purtînd marca uzinei ieșene sînt solicitate de constructori, instalatori, producători de mobilă, constructori de mașini etc. ca și de cumpărătorii magazinelor noastre.

Industria materialelor plastice continuă să se claseze printre sectoarele industriale care prezintă procentele de creștere cele mai ridicate.

Se vorbește deseori de „era materialelor plastice" ceea ce se poate explica prin faptul că materialele plastice au pătruns în numeroase domenii, rezervate pînă acum materialelor „clasice".

Totuși, înlocuirea completă a acestor materiale nu are loc decît rar. De fapt, intenția inițială a industriei maselor plastice nu a fost de a înlocui alte materiale. Ele s-au impus în special în domeniile unde utilizarea lor era justificată.

Din punct de vedere al ansamblului economiei naționale, acestea trebuie considerate ca un important adaos la potențialul materialelor clasice, și nu constituie, din acest punct de vedere, decît un pas înainte spre o multiplicare a materiilor prime și a materialelor disponibile. Astfel, trebuie considerată importanța materialelor plastice căci, cu toată extinderea utilizării lor, întrebuințarea materialelor „clasice" nu a fost redusă. Concurența materialelor plastice se face simțită în special în domeniul oțelului și al metalelor neferoase. Un alt material „clasic" puternic concurat de materialele plastice este sticla — în special pentru ambalaje — diferența de greutate și riscul de spargere sînt net mai mici.

Materialele plastice sînt de asemenea în „concurență" cu lemnul. Profilele stratificate cu aspect decorativ și foliile cu destinații furnir sînt utilizate în construcția mobilelor, în decorarea interioară a localurilor.

In sfîrșit, există concurența între materialele plastice și piele.

Semnalăm că aprovizionarea cu piele de bovine va deveni în curînd insuficientă pentru a răspunde necesităților de încălțăminte, situație cu totul analogă cu cea existentă astăzi în domeniul textilelor, în ceea ce privește fibrele naturale.

Pielea și talpa artificială, pe bază de material plastic va acoperi și aceste necesități.

Este clar, deci, că noile materiale se completează și nu sînt în mod unic concurente ale materialelor clasice. Caracteristică epocii actuale este îmbinarea între materialele chimice și cele plastice, dezvoltarea lor paralelă (metalizarea articolelor din material plastic, acoperirea lemnului cu straturi de rășină sintetic etc.).

Este interesant de arătat că serviciul tehnico-economic al Institutului de materiale plastice de la Haga prevede, pentru totalitatea populației din lume, o producție care va atinge în 1983 (în volum și în greutate) același ordin de mărime ca al fierului, adică circa 120 milioane m³). Dezvoltarea materialelor plastice influențează astfel în mod hotărîtor viața cotidiană, devenind, în perspectivă, o ramură directoare a întregii economii.

In domeniul materialelor plastice, între anii 1965—1980 se așteaptă o creștere a producției de circa 700%.

Din cele circa 100 sortimente pe care în prezent le realizează U.P.M.P. Iași enumerăm:

I. Prelucrate din policlorură de vinil

— țevi pentru scurgere și presiune (U.M.G.) cu diametre între 20 și 280 mm.

— placod — placă ondulată pentru acoperișuri ușoare.

— flexotub — tuburi flexibile

— tuburi Bergman și Pantzer

— covor și dale P.V.C.

— folii plastice divers colorate și în peste 40 presaje.

— poligrafvinil — folii P.V.C. dublate pe hîrtie, cu diverse presaje și culori, utilizate în industria poligrafică.

— plăci presate cu grosimea 2—20 mm.

— tuburi rifilate pentru scopuri electrice

— profile P.V.C.

II. Prelucrate din polietilenă

— recipienți pentru ambalarea și transportul lichidelor, pastelor, uleiurilor, etc, cu volum de la 1—200 litri.

— folii suflate, saci, pungi și sacoșe.

III. Prelucrate din polistiren și copolimeri cu grosimi de la 1—6 mm.

— plăci polistiren

— plăci A.B.S.

IV. Oxigen tehnic

Dintre ultimele produse realizate de colectivul uzinei menționăm:

a) plăcile extrase din A.B.S. Acest material va avea largi utilizări în industria frigiderelor, ventilației, placări industriale, diverse confecții.

Principalele caracteristici care îl situează calitativ pe o treaptă superioară altor produse similare (plăci polistiren, plăci P.V.C.) sînt:

— rezistență la șoc foarte ridicată

— rezistență la temperaturi coborîte

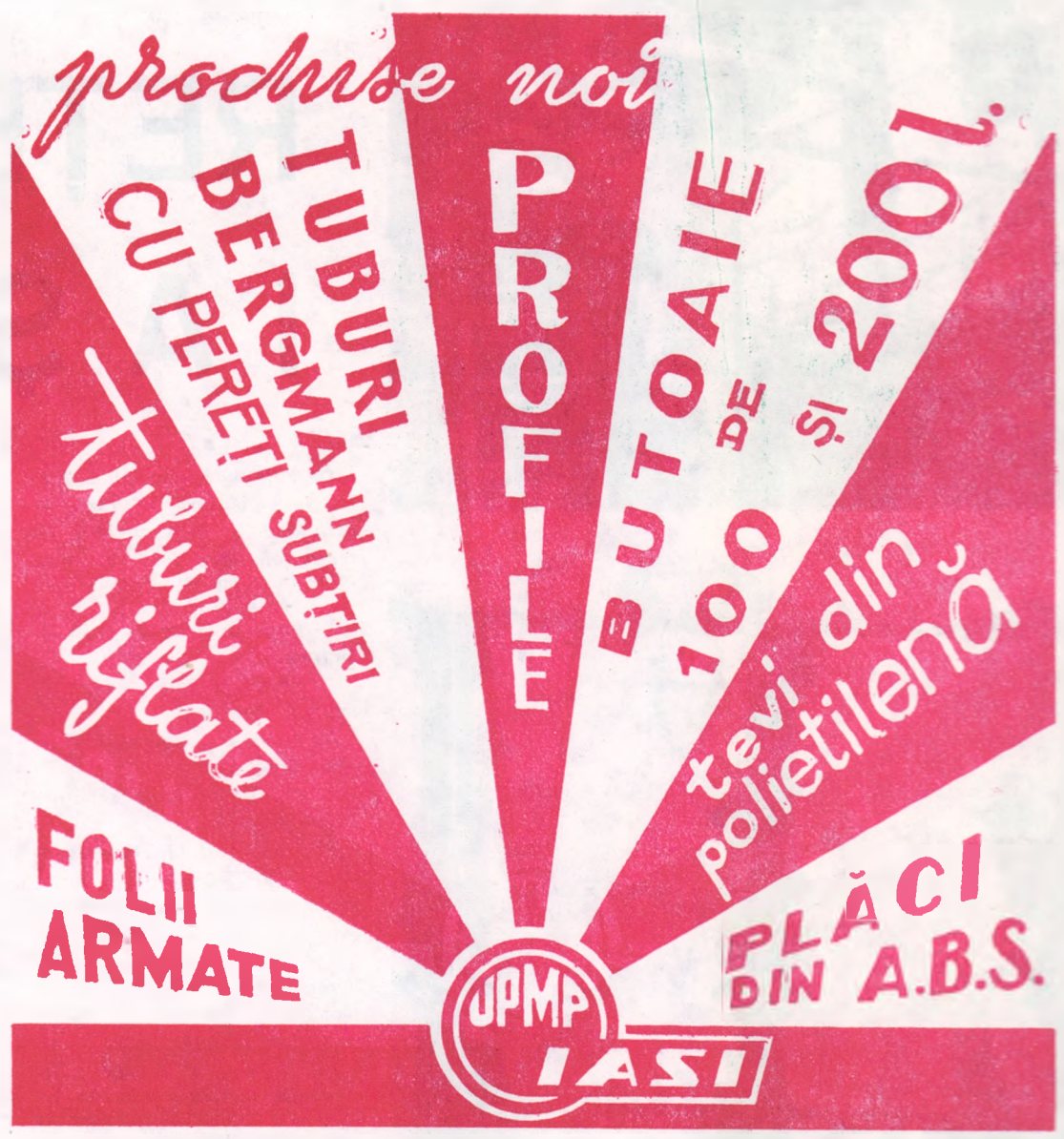
— prelucrabilitate ușoară

— punct de înmuiere ridicat

— calități electroizolante etc.

b) Tuburi rifilate din policlorură de vinil, înlocuitoare de tuburi electro-izolante, Bergman-Pantzer.

Aceste tuburi, realizate într-o gamă largă de diametre de la 11—60 mm. sînt ușoare, rezistente la solicitări mecanice, și facilitează lucrările de montaj datorită lungimii mari de livrare (12—15 m) flexibilității și razelor mici de curbură care permit ușoare schimbări de direcție, eliminîndu-se astfel piesele de îmbinare (teuri, curbe, mufe), Specialiștii Uzinei de mase plastice stau în permanență la dispoziția beneficiarilor pentru clarificarea tuturor problemelor legate de utilizarea corespunzătoare a materialelor plastice.



UZINA DE PRELUCRARE Mase plastice IAȘI

ȘOS TUTORA 95 TEL. 15720

CURIER

STEAUA

Numărul 2 al revistei clujene debutează cu o invitație la meditație semnată de Virgil Ardeleanu și având ca obiect eterna *literatură*. Departe de a fi vreo incursiune savantă, prețioasă în spațiul *anti-ului*, ea este o pledoarie deschisă pentru revenirea artei scrisului la propriile-i unelte, „la menirea ei principală, aceea de a facilita cunoașterea noilor structuri ale omului, înt-o canava în care eventualul experiment să-și găsească locul firesc". Exagerările sînt inerente, ba chiar necesare, dacă avem în vedere intențiile urmărite. Totuși, e prea mult a spune că *onirismul din poezie nu l-a ridiculizat doar pe Alecsandri ci și-a atingat niște virtuali cititori*. Ar putea fi vorba de suprarealistele teorii ale lui Bréton și de întregul curent pe care l-a inițiat, dar *oniric* este un atribut ce poate fi acordat fără greșeală întregii literaturi, de la antici pînă la moderni. Sigur, nu în sensul unor prea proaspete „teoretizări".

Într-un excelent eseu, *Titu Maiorescu*, Mircea Tomuș încearcă o descifrare a dominantelor sistemului estetic al mentorului Junimii, pentru ca Henri Zalis să identifice în poezia lui Alexandru Philippide o *insurecție a eului și un refuz al confesiunii* (cît de puțin s-a scris în ultima vreme despre el !). Leonida Neamțu întreprinde în spirit „science fiction" reconstrucția lui Pasternak din operă, parola fiind : „Cine ești Boris Pasternak ?" Și cazul rămîne neelucidat pentru că răspunsul dubitabil (în trei variante) nu permite cîinilor polițiști urmărirea fugarului dincolo de apa Styxului.

Poezia (este un număr al ei) include printre semnatari pe Victor Eftimiu (nelipsitele sonete), Mihai Beniuc, Eugeniu Sperantia, Aurel Gurghianu și Francisc Păcurariu. Se remarcă grupajul tînărului Dinu Flămînd (în special *Presimțirea căderii*, *Vincent și Plins*) și mereu vioaroasele catrene ale lui Omar Khayyam traduse de Socufé Saidi și George Dan.

EDIȚIILE...

Editarea textelor clasice este din nou o temă care invită la discuții, la controverse : cum edităm, ce edităm, ce opere ignorăm și în ce stadiu se află procesul de completare a edițiilor critice din clasicii români. Nu s-a terminat ediția academică a operei lui Mihai Eminescu scoasă de Perpessicius și exemplele pot continua : nu avem o ediție completă Alecsandri, Odobescu, Hasdeu, Blaga, ca să nu mai vorbim de Nicolae Iorga care este pus în circulație fragmentar și fără o selecție acceptabilă a articolelor și studiilor sale extrem de numeroase. Edițiile critice trebuie să respecte un principiu fundamental, de neocolit : integrarea în sumar a textelor reprezentative în toate sensurile, a valorilor care răspund și azi sensibilității noastre. Procesul de editare sau reeditare trebuie să fie realizat cu conștiința că restabilim, revalorificăm o nouă dimensiune a operelor, într-un cuvînt, atingem o idee permanent valabilă : aceea a modernizării literaturii clasice. Electiv, textele reprezentative vor comunica, după lecturi făcute fără prejudecăți, valori estetice, vor demonstra perenitatea unor realități artistice remarcabile. Editarea lui Hasdeu ar fi un eveniment cultural. Problema cea mai serioasă care se pune în momentul de față în privința editării textelor este accelerarea aparițiilor. Istoria literaturii române a lui G. Călinescu stă de ani de zile în sertarele unei edituri. E. Lovinescu a fost editat abia anul trecut cu un singur volum. Ritmul de apariție este de-a dreptul de... melc ! Un progres a înregistrat ediția de opere Al. Macedonski. Să nu mai vorbim de scrierile lui Tudor Arghezi care s-au oprit la volumul 22. Există o mulțime de scriitori care încă așteaptă să fie puși în circulație : Anton Holban, Camil Petrescu, Cezar Petrescu, V. Voiculescu, Ion Vinea. Editura „Junimea" din Iași a anunțat apariția „Spiritului critic în cultura românească" a lui G. Ibrăileanu. Necesar ar fi ca tot la această editură să apară și o ediție de opere complete ale criticului. Editarea clasicilor este un act de promovare a unei tradiții și mai ales o posibilitate de a continua creator această valoroasă, inepuizabilă tradiție literară pe care ne-o oferă cultura românească.

MODA LITERARĂ

Dialogul purtat de poetul Grigore Arbore cu criticul și istoricul literar Adrian Marino (v. „Scînteia tineretului", 16 aprilie 1970) despre moda literară merită toată atenția. Răspunsurile date de Adrian Marino reflectă nu o poziție conformistă, ci una curajoasă, deschisă : combaterea falselor modele, demascarea spiritului *pseudo-avangardist* care a produs *atitudinea antiliterară*, o refuzare totală a mimetismului, a inoiirilor forțate. Moda literară (anti-lirism, anti-limbaj, anti-epică etc.) nu rezistă unor redescoperiri a valorilor reprezentative ale literaturii noastre. Adrian Marino recomandă o asimilare a culturii clasice și apoi o apropiere de noile experiențe care nu trebuie transpuse fără nici o sincronizare reală în texte hibride și nesemnificative. Principiile criticului sînt și ale criticii moderne actuale de urmat cu toată încrederea : *„Nu cred cu entuziasm decît în lucrările de sinteză. În creația monumentală, de dimensiuni variate, desigur, dar totdeauna rezultatul unei construcții arhitecturate, mediate, bine organizate"*. În sfera criticii literare interesează „lucrările fundamentale (care) se dovedesc a fi mereu, cu mare prioritate, operele de sinteză, de concepție și construcție unitară". Sînt idei dintr-un *program critic* pe care Adrian Marino îl realizează strălucit.

CE ESTE REALISMUL ?

Despre conceptul de realism artistic s-au spus lucruri esențiale și o reluare a discuției ni se pare binevenită (v. „Luceafărul", nr. 16). Răspunsurile lui Marin Preda la întrebările : „ce credeți că este realismul, care este condiția lui fundamentală în România socialistă a anilor '70 ?" se formează acceptînd ideea unei legături directe sau indirecte cu istoria. Romancierul își fundamentează principiile printr-o impresie de lectură a lui Ulysse de Joyce, creație care dă o lovitură mortală romanului tradițional. O definiție a realismului, zice Marin Preda, e greu de fixat de vreme ce creația, progresul valoric al ei nu este împiedicat de concept, care este, indiscutabil, un produs al conștiinței operei. Ceea ce este sigur, verificabil e că „marile răsturnări sociale au dat naștere unei literaturi foarte direct legate de evenimentele și dramele care au avut loc și care au o adîncă semnificație istorică și socială. Așa s-a născut Balzac". Observația realistă a lumii nu se reduce la anti-literatură, la anti-limbaj etc. Discuția despre realism este abia la început și o bază reală de desfășurare a ei trebuie să pornească și de la unele idei ale lui G. Călinescu : „Ce e realismul în fond ? Oglindirea fenomenalului sub speța ideologicului" sau „Realismul, (...) ar fi metoda care pune arta în concordanță cu realul", iar „noțiunea de realism își găsește aplicarea cea mai potrivită în artele de interpretare majoră, acolo unde e vorba de creație de viață morală, ca în literatură". Ce este realismul ? Un răspuns satisfăcător ne oferă doar operele care reprezintă specificul unei națiuni, care au la bază o realitate istorică.

CORESPONDENȚĂ LITERARĂ

Hangiu Elena — Pentru a nu vă tulbura liniștea interioară", e mai bine să păstrați versurile bine ascunse în sertar. Nu-i nevoie să ieșiți în lume cu aceste încercări mimetice care ne comunică piaz că ați iubit și suferit din cauza asta, că vă e teamă de moarte etc., etc.

Florin Dărăbăneanu — Teatrală („Priviți cu toți amurgul inserării") și stereotip metaforică, oda închinată lui Eminescu. Rămîne doar bine intenționată.

Cornel Constantin Ghiula — „Dorm / cu buzele pe piept / și mîinile slobode / Sub perna brazdei / Dorm cu amnarul la briu". Cam incomod, nu ? Se vede și din artificialitatea cu care se întîlnesc cuvintele.

V-le Danu — Vă lăsați în voia cuvintelor, neținînd seamă de faptul că metafora se supune unor legi poetice. Limbajul arborescent ucide astfel substanța lirică și așa destul de firavă. Mai bună : *Groapă a sărutului*.

Galben Cornel — „Fulgii, steluțe din povești", „blîndul soare", „lacrimile de rouă", „oaza de fericire" sînt tot atîtea clișee uzate care au ieșit de mult din sfera poeziei. Nu prea văd cum veți reuși să le înviorați, să le iviți noi sensuri.

Wind Raul — „Simt gravitatea ce s-adună în mine / Și se depune pe genunchii picioarelor (!), simt lumina ce mi-a intrat în ochi în timpul amiezii / și se depune undava pe creier / Simt inspirația ce-mi vine..." Așteptați. Cine știe ce mai iese de aici !

Magda Tiu — Ați preluat mai mult defectele decît calitățile poeziei specific feminine. De aceea „feminitățile" dv. lirice, rostite pe un anume ton idilic, nu rezistă unei analize mai atente.

Maria Lovin Putneanu — „Dar e vremea să aflăm și noi / Pentru ce acel ce-nvîrte roata / N-o dă la răspîntii și n-apoi". Să sperăm că veți reuși să descoperiți enigma vieții eterne, căci în privința poeziei...

Heming Way — N-am putea spune că nu sînteți un original de vreme ce în ochii iubitei distingeți... o cutie. Dar ce v-a făcut să apelați la numele scriitorului american ?

I. C.

MITUL ÎN PROZA LUI V. VOICULESCU (II)

Reinvierea mitului universal al genezei ființelor din mediul acvatic dezvăluie, la Voiculescu, o remarcabilă viziune antropomorfică. Morunul, peștele arhetip din *Pescarul Amin*, este un simbol de o semnificație particulară. Cu el renaște visul adamic, uitat, al unei lumi edenice, plină de fericirea însăși. Regresiunea lui Amin în sfere paradisiace, printr-o magică încorporare în cosmos, cît și imaginea luxuriantă, fantastică a lumii originare ne amintesc de *Șarpele* lui Mircea Eliade. Eroul lui V. Voiculescu este însă, prin acea „formidabilă coborîre în duh", victimă a unei halucinații potopitoare, de adevărata fata morgana. Străfulgerarea unui cer din apă, cu adîncimi neîncercate de vis și ochi omenesc, îl determină pe Amin să parcurgă, fascinat, drumul, răsucit în jos, al lui Hyperion, din poemul eminescian. „Celălalt mare izvor al vieții, închipuirea, îi umplu dintr-o dată pustiile singurătății și ale dezolării cu vedenii, îi croi lumi, îl gătí pentru îndrăzneli nemai încercate și îl ajută să ajungă neajunsul".

Patetismul descrierii de lumi nevăzute se înalță pe imaginația frenetică a unui romantic cu opțiuni nemaiimitate pe scara fantasticului. Drama totemică, prin reîncorporarea în universul acvatic al omului-pește, dă prilej reliefării entuziaste a frumuseții nealterate a „lumii dintîi". Tabloul, invadat de fantasticul luxuriant, pune în lumină un romantic setos de totalitate : „în măreața-i aiurare, el fu a evea însăși urzeala obștească, întregul sobor al străvechimii. Nu mai era o frîntură. Se alcătuia, se împlinea cu întregul tot ce era afară. Și tot ce fusese afară se umplea cu el. Acum se putea uita lung fără să cadă în adîncimile cerului de desubt, în slăvile înălțimilor adîncului... cerul lui, cel mai adînc se deschisese. Acum întîia oară. Pătrundea desăvîrșit acolo. Se strămuta întreg. Mai tîrziu prin niște fire subțiri, misterioase de lumină, porneau din el, din ochi, din inimă, din vîrful degetelor și se teseau între el și fiecare din ființele tuturor cotturilor adîncului... Pricepea bine; acolo se mișcau stele și pești, nu una și alta, ci topite într-o singură plăsmuire".

Mitul, inedit, al pescarului Amin este unul dintre cele mai frumoase din literatura română. Pasiunea mistuitoare pentru cunoaștere, sentimentul autodepășirii prin spirit se exprimă aici în figurarea unui orizont cosmic propriu numai marilor cutezanțe. Narațiunea, structurată mitic, are o forță neobișnuită de iradiere a înțelesurilor, implicînd ca simbol o fascinantă sarcină expresivă. Detaliile viziunii se însumează în semnificații frapante. Deși nu e un simbol de esență utilitaristă, pe lîngă calitatea artistică el include și o nuanță dezideerativă, cum ar fi numit-o M. Ralea. Pentru a sugera aerul de vechime nepătrunsă a momentelor, narate cu remarcabilă tensiune intelectuală, autorul brodează pe firul epic central și mitul biblic al genezei : lumea a fost zămislită din duhul divin care „se poartă pe mugetele talazurilor prin vîrtejuri și anafore, și chiții și morunii biblici".

În basmul popular totemul implică o reprezentare socială, rezultat al abordării unei etape social-istorice relativ definite. De pildă, în basmul *Crăișorul șerpilor* de I. T. Mera, mai marele șerpilor este un „crăișor" cu duble însușiri, de șarpe și de om. În miturile totemice ale lui V. Voiculescu nu e vorba niciodată de „crai", de „împărați" etc, semn că lumea sa, pe lîngă faptul că nu imită modelul ideologic al basmului popular, „datează", prin coborîre în imaginar, dinaintea vremurilor ierarhiei sociale, prin urmare e mai veche decît lumea însăși a basmelor. O singură aluzie la o figură de basm e făcută în *Lacul rău*, atunci cînd ni se spune, pe ton imprecis, că mama victimei, eroul povestirii „s-ar fi avut cu zmeul lacului". Dar se știe că zmeul este și în basm o apariție din vremuri imemoriale, confirmînd și el vechimea de neimaginat a unor eroi voiculescieni.

Magia, dincolo de forța ei practică, benignă sau malignă în mentalitatea populară, este un incontestabil instrument poetic în reprezentarea unor mistere. M. Ralea o situează printre simbolurile dezideerative, iar L. Blaga, care-i consacră o carte întreagă, *Despre gîndirea magică*, descoperă interferențe subtile dintre simbol și magie, fără a le identifica vreodată. „Ideea magicului" este așezată de către marele poet „la un punct de intersecție dintre mister și revelare", adică, pe curba cunoașterii, mai aproape de mister decît simbolul. Distincția ni se pare judicioasă. Relațiile magice care se stabilesc între obiecte sau oameni, între animale și om intră în însăși sensibilitatea comunității umane puțin evoluate, care și explică lumea altfel decît pe cale științifică. Incredibilă și inadmisibilă în știință, magia este în basm elementul primordial al succesiunii narative, provenind nu din vreo înclinație superstițioasă a povestitorului, ci numai din necesități estetice propriu-zise. „De fapt ființele și obiectele năzdrăvane, scrie G. Călinescu în *Estetica basmului*, nu sînt atît dovezi de credință în forțele supranaturale, cît mijloacele de satisfacere a unei necesități legitime printr-o soluție repede și de imaginație. Eroul fabulos se află, ca și eroul unui roman de aventuri, în fața unei probleme de a învinge un dușman colosal, de a scăpa de urmărire, de a se urca în aer sau a se coborî în mare. Atunci el recurge la mijloace tehnice pe care i le oferă ingeniul popular".

Adeseori mitul la Voiculescu este conjugat cu un ritual magic, sugerîndu-se astfel arhaitatea lumii reprezentate, cel puțin în planul aparenței. Mitul totemic al luparului, din povestirea *În mijlocul lupilor*, e încărcat de sugestii răscolitoare în partea de descriere a trecerii fluidului de la om la fiară. De asemenea, în *Schimnicul*, faptul transmiterii sarcinii magice de către călugărul-vrăjitor spre cîini impresionează prin tocmai taina pecetluită de acesta în cîmpul misterios al ritului. Un coeficient de fantastic e menținut de-a lungul întregii narațiuni. Aici se resimte foarte viu apropierea de naratorul popular, cu deosebirea că dacă acesta savurează, nu rareori, misteriosul în sine. Voiculescu, ca și Galaction, povestind în plan fantastic, are grijă să coboare în miracol numai atît cît să nu incifreze sensurile pînă la ezoteric. Asemenea lui Galaction, Voiculescu, sub imperiul magicului păgîn, învăluie sensurile numai pentru a reliefa viguros pitorescul poetic al eresului popular, tălmăcindu-i apoi unele înțelesuri. Sadoveanu, fascinat, la rîndu-i, de viziunea mitică populară, tinde să descongestioneze insulele de mister dispersînd elementele tainei de-a lungul straturilor realiste ale narațiunii. De aceea, la el fabulosul, rarefiindu-se, provoacă nu atît uimire cît nostalgie, reverii. Orizontul rămîne de obicei luminat. Fenomenul magic la Voiculescu e dirijat spre ermetizarea unei părți a lucrurilor. Scriitorul atrage atenția, uneori cu delicii, asupra tuturor zonelor de penumbră afectate de magie, fără a dovedi predilecție pentru una sau alta dintre cele două ipoteze : magică și științifică. De aici, interesul unor povestiri ca *Sezon mort*, *Schimnicul*, *Iubire magică*, *misiune de încredere*.

Stînd într-o rezervă studiată, naratorul nu idilizează relațiile arhaice, dar nici nu face imprudența de a lumina zonele umbrite ale vieții spirituale atît cît poate știința însăși. Se distinge atenția deosebită în țeserea cadrului narativ pentru a se întreține incertitudinea și, prin urmare, curiozitatea cititorului. În *Iubire magică*, pătrunși într-un ținut virgin, cu adevărate „mine folclorice neexplorate", cu „ape singuratice", unde oamenii sînt „aproape sălbateci", abia adăpostiți de „năvalele primordiale", bănuim că ni se pregătește o surpriză... fabuloasă. Cum și timpul este împietrit, atmosfera e plină de taine, generate de „legăturile mult mai adînci dintre anume oameni și natura suprasensibilă". Și într-adevăr, o vrăjitoare preface în strigoi pe rivala ei sentimentală, iar un bătrîn „hărăzit" își uimește musafirii prin modul curios cum stîrpește paraziții din casă, cu o vergea și o lamă de cuțit.

În *Lipitoarea*, cadrul nocturn e în deplină concordanță cu acțiunile misterioase ale pricolicului, provocînd fiori de gheață. Se preiau sugestii din basmele populare cu strigoi (G. Cătană, *Strigoiul*, apud G Călinescu, *Estetica basmului*, E.P.L., 1965, p. 102).Interferența fantasticului cu date ale realității e realizată magistral. „Misterioasa pasăre de noapte", adică strigoiul, era pur și simplu „umbra străină lipită de mine". Dar aici strigoiul, ipostaziat în pasăre fabuloasă, literalmente nu are un rol funcțional, de semnificație originară, adică de duh rău, ci e doar o metaforă a sufletului în mută, în permanentă iscodire. Este o metaforă a faustismului în cadrul românesc. Rareori, vreo aluzie la identitatea ambiguă a păsării și numai prin cîteva elemente insinuate discret. Doar finalul, oarecum explicativ, aduce, ca într-un roman polițist, o deznodare a firelor dar tot nu pînă la capăt.

O foarte interesantă povestire, cu o succesiune de formule epice, este *Misiune de încredere*, unde se profilează, pe lîngă obișnuitul filon magic, un veritabil simbol al purității morale. Bujor, un Făt-Frumos al înălțimilor montane, duce o viață edenică în compania sălbăticiunilor îmblînzite de farmecul său genuin. Tenta fantastică provine dintr-o ușoară hiperbolizare a facultăților lui sufletești cu vădite iradiații din basmul folcloric. Dacă, în mod obișnuit, V. Voiculescu, fără a diminua poezia, îngustează discret zonele magicului, tinzînd să-i reducă faima ezoterică, în *Ciorbă de bolovan* mitul, de factură religioasă, incifrat, nu-și poate extinde aria expresivă. Tonul este rece, cam artificial, iar formula narativă nefixată.

Sub aspect arhitectural, e de observat că, în timp ce în structura eposului folcloric sînt frecvente schemele, motivele reluate, simetriile etice, în povestirea voiculesciană acestea sînt prelucrate pînă la totala disoluție. Fabulația abundente și nenumăratelor metamorfoze din basmul popular, le corespund în proza rafinată a lui Voiculescu o rarefiere a epicului și o bogată floră poetică degajată de o singură prefacere miraculoasă în tot cuprinsul unei scrieri. E evident că poetul trece înaintea povestitorului. Sîntem în fața uneia dintre cele mai reușite tentative de modernizare a folclorului, echivalentă, în ordinea valorilor, doar cu cea a marilor lirici din perioada literară interbelică.

Cel care a observat la Voiculescu împrejurarea că „el împrumută mentalitatea originară a povestitorului popular" fără o altă perspectivă, adică a omului modern, a simplificat lucrurile pînă la artificial. Proiectînd mitic realități pierdute de memoria omenirii, sau inventînd totul pe fundal mitologic, prozatorul a intuit, ca și M. Sadoveanu mai înainte, semnificația ontologică dar și una artistică a universului arhaic în care își poartă eroii. Sînt oameni singuratici, „răzniți", păstori, călugări, vînători, solomonari, pescari care-și orînduiesc viața altfel decît obștea, dar nu cu totul în afara ei, oameni ciudați, „șui", într-un cuvînt voit anacronici. Ei sînt de cele mai multe ori instrumente ale unor parabole poetice și nu e potrivit să ne lăsăm înșelați de pura aparență, adică de existența în sine a lor, care nu rareori servește ca materie metaforei poetice. Autorul fraternizează cu ei numai în măsura în care aceștia semnifică dorul libertății, ritmurile vitale desfășurate în tovărășia și sub protecția naturii, nu însă și pentru ereziile lor, adesea spulberate de povestitor prin analiză și explicare modernă. Primul care a observat acest fapt a fost Vladimir Streinu, pentru ca un alt critic să vadă în tentativa de discernere lucidă și de analiză a reacțiilor arhaice o scădere a artei scriitorului (Virgil Ardeleanu, *Proza lui Voiculescu*, *Steaua*, nr. 7, 1967). Regresiunea în miturile originare și în genere în arhaitate este, ca și la Sadoveanu, un mod poetic de a sugera vechimea, substratul etnic specific al acestui popor cu rezerve sufletești inepuizabile.

Optica modernă a naratorului se distinge, ca în *Zodia Cancerului*, prin confruntarea susținută a universului mitic cu luminile științei și îndeosebi ale psihologiei și științelor naturii. Se observă ușor că narațiunea mitică e datorată unui povestitor trecut prin cultură, care se adresează unui auditoriu de asemenea cultivat. Am putea spune că proza lui V. Voiculescu este reprezentarea literară a ultimei confruntări dintre mentalitatea arhaică și cea modernă, nesoldată însă cu vulnerarea poeziei din straturile foarte adînci ale primelor civilizații. În sondajela sale de imaginație e de reținut puritatea morală a oamenilor naturii în tovărășia unor forțe obscure de esență mitico-magică. Vrăjitorul din *Ultimul Berevoi*, o proză intens dramatică, le comunică ucenicilor taina, numai de el știută, ce ar consta cu deosebire în frumusețea lăuntrică a celui care „ofiază". Magia aici își pierde sensurile ei obscure, iradiind sensuri ale unei morale luminoase : „Trebuie să se păstreze curat, să nu ocărască, să nu pomenească pe diavol, să nu se atingă de rachiu și de tutun, să nu se pîngărească cu vreo vină", iată normele ce se cer respectate de ucenici. Modernitatea viziunii scriitorului stă în modul cum sînt izolate și luminate laturile cele mai interesante, viabile încă, din epocile sufletești revolute, dar și în faptul afirmării ca atare a existenței acestora.

Luciditatea aceluiași contemplativ de astăzi supune unui examen elastic credințe și practici folclorice explicate, parțial, prin datele psihologice ale hipnotismului, ale telepatiei etc. Rareori scriitorul se instalează în zone ocultiste pentru a le savura frumusețea poetică în sine. Povestiri ca *În mijlocul lupilor*, *Iubire magică*, *Sakuntala* dar mai ales *Ultimul Berevoi* sînt mărturia opticii complementare aceleia, oarecum conservatoare, izolate, din unele narațiuni cu mituri și eresuri ca *Ciorbă de bolovan*.

Nu departe de tradiția sadoveniană, mergînd însă mai adînc pe șirul secolelor, pînă la straturi primordiale ale sufletelor înfiorate de gîndirea concretă, mitică, V. Voiculescu cultivă o epică pe cît de singulară pe atît de îndrăzneață. Elaborată într-o etapă de agitație a diverselor formule experimentale, nu puține eșuate, proza lui este o mărturie, mereu confirmată, a echilibrului, mereu productiv, dintre tradiție și modernitate.

ION APETROAIE

fragmentarium

MODERNISMUL TRANSILVĂNEAN: EMIL ISAC

Cu volumul **Poezii – impresii și suveniri moderne** – apărut la Cluj în 1908, Emil Isac se diferențiază de literatura Transilvaniei din momentul Goga, debutînd sub influența experiențelor noi. Poetul făcuse lungi stagii documentare în străinătate, la Viena, München, Paris, Milano, revenind cu idei moderne. Arăta interes, concomitent, problemelor sociale. După 1910 la București, colaborator la **Viața nouă** și **Noua revistă română**, e activ la **Facla**, cu reflecții polemice de bună ținută, unele prea subiective, alături de N. D. Cocea și Tudor Arghezi. Primul din România salută în 1919 **Manifestul** lui Henri Barbusse adresat intelectualilor : „Oameni ai condeiului, întindeți-vă mîna și vestiți cuvîntul ; dragostea, pacea, bucuria și frumusețea să vină să împodobească altarul omenirii muritoare și condamnate să se ofilească ! Frați, răspundeți lui Barbusse !". Adeziunea din **Le Populaire** a scriitorului român aparține unui militant prin temperament.

Emil Isac nu e un poet al misterului. Insinuează însă, o senzație de neliniște și tensiune, cu substrat social. Fabricile vibrează sub straturi bizare de fum, oamenii se adună la poartă într-o tăcere încărcată de prevestiri : „Își șterg ochii și n-au răgaz să plîngă". Ceațurile lui Verhaeren au aici alt sens : fumul, ceața, negrul sînt simboluri, potențate prin refren. Repetiția unei idei, sugerînd bătăile unui orologiu istoric, devine un mijloc de persuasiune :

„Fum gros se-nalță-n cer.
Sirena fabricii sună".
. . . . . .
„Lăutarii cîntă dragoste din strună...
Sirena fabricii sună, tot sună"...
(Sirena fabricii...)
„Sinistru clopotele sună,
Ciocanele, mai sfinte sună,
Ciocanele, mai sfinte sună"
(Sinistru clopotele)

Limbajul cu profeții voalate nu e consecvent : sensibilitatea și rațiunea, credința și negația traduc dezacordul. Senzația de scindare între **posibil** și **deziluzie** afirmă o dramă, contradictoriul avînd cauze complexe, unele legate de condiția umană, altele de limite sociale. „Sîngele la vis mă cheamă, / Creierul visul mi-l destramă" **(Vine, vine).** Istovirea dragostei de viață obsedează : „Nu mai cred în tine... / Vine alba ceață, / Vine, neagră viață" **(Ceață, ceață).** Paralel cu elemente decadente (spleen, absint, opiu) intervin declarații pesimiste : „Eu plîng, căci nu mai cred în soare" **(Curată noapte).** Chiar **Nava vieții** s-a frînt și perspectivele sînt sumbre : „Nu-mi zîmbește de departe nici un far". Concluzie derutantă, **Viața** n-ar fi decît o moară a diavolului : „Și oamenii tot pier, / Și moara tot macină".

Poza e, desigur împletită aici cu fronda și revolta sinceră. Apropierea de proletariat, prin **România muncitoare**, se concretizează în accente energice, de luptă. **Boierul român** n-a văzut „nicicînd" sclavii din jur ; **Copiii de moți pe străzile din Cluj** – cerșesc de la „domni cu monoclu și doamne vopsite". Trec femei în „zdrențe negre, zdrențe hide", căci „nu e lumea de mătasă" ; o doamnă se plimbă în „caleașcă parfumată". **Azi** fabrica „veștejește fața", dar se anunță un mîine decisiv, cu „albă pîine" sau moarte. Imaginea viitorului implică transformări urgente : „Tren, vine tren negru. / Aduce lumină. / Vin oameni noi, elei, elei, / Tren vine, tren negru" **(Trenul).** Prin vechiul **Oraș bolnăvit** se mișcă oameni stinși ; din apusul însorit vine simbolic „un car de fîn cu miros tare". Tonul incendiar al lui Aron Cotruș e anticipat în fraze sacadate : „Cerul e roșu... / Arde. Arde ori renaște lumea moartă..." **(Viitorul).**

Poemele ample, cu mai multă culoare relevă o tendință imagistică modernă. Contesa cu ochi albaștri **(Din versurile triste : Annie)** stă „pe-un scaun de argint" ; în jurul mesei de aur cîntă țigani negri din lăute roșii ; în parcul verde luminează crini albi. Impresiile în decor alpestru din **Baladă ardeleană** sînt întrerupte de ecouri citadine și referințe livrești :

„Evoe Bacchus... Rue de Grenelle.
Armand Colin... Rachilde... Teatrul din Louvain.
Frumoasa Jeanette...
. . . . . .
Noi doi, botezați de Rousseau și de **Eau de Cologne-ul doamnei de Staël,**
Stringeam mîinile bunului și prostului Mitru".

Perspectiva unui conflict cu urșii e comentată ironic :

„Nu vor bea ochii și părul nostru
(Pe care l-a mîngîiat Madame la Comtesse de Ségur)".

Cînd filozofarea banală din **Unde se duc morții ?...** ia sfîrșit, sentimentul evanescenței devine tulburător prin simplitate și liniște. Transferul în neființă, de fapt numai schimbare moleculară, prefacere a materiei, declanșează un fior liric singular :

„De voi fi mort, simt unde mă voi duce,
Voi zbura din pămînt, de sub cruce,
Un zîmbet voi fi pe buze de copil,
Voi fi poate o frunză... ori voi crește ca un munte,
Voi fi un val de mare, ori brazdă pe-o asudată frunte...
Ori poate nu voi mai fi nici moarte, nici viață,
Numai deasă și neînțeleasă ceață
În care va porni copilul meu să-mi caute amintirea"...

Poemele în proză dezvoltă motive tratate analog în poezie. Pe țărmul helvetic al Lemanului, poetul meditează la sărăcia de lîngă lacul Sfînta Ana : „La noi acasă, pe vremea asta, **moș** Vasile se uită la soare, căci ceasornicul urîos al celor sărmani este soarele și lelea Irina citește din foaia de mură norocul Irinuței" **(La Quichy).** Conflictul psihologic din dramoleta neoromantică **Maica cea tînără** este dubletul unui conflict social. Retrasă la mănăstire, o tînără de familie e obsedată de imaginea unui tînăr, neagreat de ai ei. Cum acesta se apropie de o fată urîtă, cu stare, maica o ucide. În piesa, jucată în 1912, cu Aristizza Romanescu, Caragiale vedea „o strălucită promisiune". **Cartea unui om** (1925) reflectă momente din activitatea gazetarului, după primul război mondial, în special în presa din Transilvania, de care Emil Isac (n. Apahida, 17 mai 1886–1954) a fost legat. După al doilea război mondial, colaborator la revistele clujene, poetul saluta epoca socialistă.

CONST. CIOPRAGA

GHEREA ȘI CLASICII RUȘI

Definirea literaturii române, analizele consacrate lui M. Eminescu, G. Coșbuc, I. L. Caragiale, Al. Vlahuță, Duiliu Zamfirescu, toate avînd un caracter monografic, de sinteză, realizate cu o percepție care nu abandonează factorul mediu, tendința, influența și limbajul cunoscut de esență pur didactică nu i-a interzis lui C. Dobrogeanu-Gherea să nu recunoască, analizeze și operele literaturilor străine, luate nu o dată ca termeni de comparație în sens valoric. Criticul cunoștea pe Dante, Lessing, Goethe, Shakespeare, Byron, Musset dar mai ales pe clasicii ruși cu care are afinități și pe care îi cunoștea direct de la sursă. Profunzimea înțelegerii lor nu este egală și superficialitatea înaintează în paralelă cu o receptare superioară, reală, cu o viziune modernă, de valorificat. El are conștiința valorilor literaturii ruse clasice (Tolstoi, Gogol, Pușkin, Lermontov, Goncearov, Turgheniev, Dostoievski). Traducerea în „Românul" a romanului *Umiliții și obiditii* îi prilejuiește o analiză biografică a scriitorului și mai puțin a romanului propriu-zis. Dostoievski e, un „observator genial", un scriitor realist care nu are „rival în literatura europeană" căci „nici un romancier rus sau străin nu s-a putut măsura cu el în arta de a descoperi aceste cîteva scîntei ale focului sacru, care-i strălucesc în întunericul sufletelor celor mai degradate prin viciu și mizerie". El reconstituie opera *(Crimă și pedeapsă)*, dă judecăți de valoare : „tot interesul romanului e concentrat în analiza simțămintelor lui Raskolnikov". Analiza nu merge mai departe căci criticul are intuiția operei de geniu, dar nu reușește să o definească estetic. *Generația nouă* de Turgheniev e un alt prilej de a se entuziasma de literatura clasică rusă. Din nou semnalează biografia, se apreciază omul, se remarcă realismul scriitorului, adică nu un naturalism vulgar căci „Turgheniev avea gustul estetic, gustul frumosului prea dezvoltat pentru a cădea în asemenea caricaturism". Opera romancierului e descrisă, i se scot semnificațiile sociale. Impresia după lectură este copleșitoare : „Tipurile lui Turgheniev sînt tipuri vii, ba încă atît de viețuitoare, că-ți pare că trăiești cu ele și odată romanul sfîrșit nu-ți dispare în veci din minte. Adînca impresie ce ai simțit se încrustează în creier pe viață" (1885). Esența realismului lui Turgheniev este înțeleasă exact. „Scrierile lui sînt o sinteză între idealismul romantic al lui Victor Hugo și realismul brutal al școalei lui Emile Zola". Gherea numește această sinteză de idealitate și naturalism, *realism rațional*.

C. Dobrogeanu-Gherea nu a studiat sistematic pe clasicii ruși, cronologic, cu preocupări de evoluție sau regres, dar ori de cîte ori are nevoie de un termen de comparație îl găsește în realitatea literaturii universale ruse. Și acest act de început de critică comparatistă, nu o dată cu bune rezultate, este nemijlocit produsul unui entuziasm sincer față de sensibilitatea, valoarea operelor analizate. *Demonul* lui Lermontov e „cea mai frumoasă poemă scrisă în limba rusească", iar creația lui Taras Sevcenko e tratată sub impulsul unei adevărate erupții de simpatie socială și literară. E reconstituită sintetic viața, poezia care e „de o formă splendidă" totul realizîndu-se în spiritul unei înțelegeri, unei afinități de structură. Literatura clasică rusă este pentru Gherea un fenomen estetic care n-a neglijat socialul, tendința, influența mediului, a timpului istoric. Preocuparea lui pentru romanele lui Dostoievski și Turgheniev, pentru incendiara poezie a lui Taras Sevcenko nu e o simplă preferință critică, ci o atitudine progresistă, justificată. Preocupările sale critice, metoda sa contaminată de teoriile lui H. Taine au descoperit în literatura clasică rusă o sursă de verificare. Evident, analizele lui Gherea sînt nu o dată insuficiente, dar spiritul lor, valoarea lor ca informație, cunoaștere a unor scriitori de mare suprafață este remarcabilă mai ales că literatura străină era așa de superficial cunoscută. Și în această direcție numele lui C. Dobrogeanu-Gherea trebuie amintit.

N. S.

VASILE ISTRATE : „Ctitorie veche"

MARIANA ȘORA: CUNOAȘTERE POETICĂ ȘI MIT ÎN OPERA LUI L. BLAGA

cronica literară

Construcția critică a Marianei Șora, (un text care nu este nici eseu și nici monografie docută), ne propune o imagine nouă, posibilă și de recunoscut a lui Lucian Blaga, extrasă din contemplarea operei. Trebuie spus de la început că imaginea critică se recompune cu finețe, are substanță și rămîne în galeria portretelor memorabile ale poetului și filozofului. Intenția autoarei este de a aduce „o contribuție în plus la precizarea portretului spiritual al poetului, întrucît încercarea de față nu tinde să completeze sau să modifice aprecierile literare și exegezele tematice existente, ci să desăvîrșească mai net unele trăsături distinctive, să definească mai precis viziunea sa în articulațiile ei și să surprindă modul de structurare a viziunii în formulare" (Considerații preliminare). *Toate aceste principii, idei își găsesc o realitate sondînd creația scriitorului. Totul este privit ca un spectacol unde poetul și filozoful restituie o imensă realitate estetică sub diferite costumații. Realitatea poeziei este chemată să se supuie unei voci a filozofiei cu serioase deschideri metaforice. Ideea unei structuri diferențiate (poet și filozof) pare să fie respinsă, iar posibilitatea de identificare a viziunilor nu e de natură speculativă. Lucian Blaga e un poet al filozofiei ca experiență vitală, un Sadoveanu care distruge mitul ca să-l recompună într-un text care păstrează substraturile inițiale. Detectarea viziunilor poetice în realitatea filozofică se realizează printr-o acceptare a principiului reconstituirii. Universul liric blagian se recompune și autoarea dă dovadă de o intuiție și înțelegere superioară a structurilor descoperite conducînd discursul critic spre ideea de sinteză, de imagine completă. Funcționalitatea percepțiilor (lirică și filozofică) refuză de'imitarea arbitrară, discontinuitatea. Aș zice, fără teamă de a repeta unele adevăruri, că opera lui Lucian Blaga este în totalitate o imensă experiență vitală a unei metafore și a unei proiecții mitice subordonate unui principiu valoric clasic. Poetul se refuză, evident, unei singure definiri și Mariana Șora propune o multime de reflecții critice. Textele poetice ar fi rodul unui „lirism trecut prin filtrul gîndirii, sau gîndire trecută prin filtrul sensibilității, aceasta e formula, modalitatea de constituire (...) a universului poetic blagian...". Judecățile critice comunică o valoare a realității poetice blagiene. Era însă necesară o precizare a specificului cunoașterii poetice care se consumă în structura operei poetului. Impresia care se formează e aceasta : analiza înaintează, restituie adevărul, se aventurează în suprafețe puțin cunoscute, le definește, le scoate semnificațiile, dar totul se petrece în circuitul închis al conceptului de cunoaștere poetică care trebuia re-construit din experiența poeziei, a emoției și nu din posibilitatea limbajului de a semnifica, de a fixa sensurile obișnuite. Confuzia se prelungește : cunoașterea poetică este identificată cu actul de trăire, ceea ce nu explică suficient estetica specifică a lui Blaga. Esența cunoașterii poetice este imanentă. Poezia se comunică din rațiuni existențiale, dintr-o necesitate de a spori o realitate, o dimensiune a universului, e un act de organizare și de restituire a unei contemplații și tristeți metafizice. Cunoașterea e o consumare integrală a realului care se sincronizează cu ritmul, pulsația interioară a unui eu cu o posibilitate de absorbție și de reflecție neobișnuită : „Suflete, prund de păcate, / ești nimic și ești de toate. / Roata stelelor e-n tine / și o lume de jivine. / Ești nimic și ești de de toate : / aer, păsări călătoare, / fum și vatră, vremi trecute / și pămînturi viitoare. / Drumul tău nu e-n afară, / căile-s în tine însuți. / Iară cerul tău se naște, / ca o lacrimă din plînsu-ți.* (Suflete, prund de păcate).

Opera lui Lucian Blaga are un „centru dinamic din care a pornit" și pe care Mariana Șora l-a descoperit „în năzuința cognitivă, astfel întreaga sa creație apare în esență ca o aventură a cunoașterii". Dialogul cunoașterii se petrece la nivelul experienței mitului („semnificativ și trans-semnificativ") și al unei analogii care reclamă vocea concretului deschisă spre „înțelegerea intuitiv-meditativă a lumii". Sensibilitatea metafizică devine egală cu „metafora revelatoare", cu adevărul dramei existențiale. Poezia lui Lucian Blaga ar fi, după Mariana Șora, „un umanism (definit ca atare întîi de toate prin opoziție cu orice doctrină transcedentalistă), străin de deificarea omului în spiritul titanismului modern, căutîndu-și amplificarea în metafizic, încercînd străpungeri spre tărîmuri ale vieții spirituale, tentative ale omului de a sări peste umbra sa, care introduc în peisajul luminilor diurne iluminări ale „înțelepciunii de dincolo" rîvnite".

Recunoașterea valorii modernității operei blagiene o întîlnim, paradoxal, într-un capitol care depășește aproape toată demonstrația estetică de la început și care valorifică din perspectiva unei sensibilități actuale conștiința existenței unei similitudini voluntare sau involuntare : Lucian Blaga și Franz Kafka. Corespondențele se reduc la un act esențial, fundamental : „impulsul creator inițial în năzuința cognitivă, viziunea despre lume ca mister, modul de transpunere: cel metaforic". Comparativismul Marianei Șora nu este steril, amplificat pe unde refractare comunicării directe, neexterioare, ci are un sens bine precizat: definirea caracterului specific românesc al poetului prin raportări acceptabile la literatura străină. E un mod de a defini universalitatea operei, conștiința ei superioară. Lucian Blaga comunică metaforic, iar Franz Kafka prin „parabola" necunoscutului, prin „de neconceput". Universul celor doi scriitori se constituie din putința de a traduce într-un limbaj propriu fiecăruia fraza : „Este oare ceva mai plin de înțeles decît neînțelesul"?, reflecție care însumează și poate să însumeze orice experiență artistică. Paralelismul Blaga-Kafka scoate semnificații estetice nebănuite și reprezintă o reală și excepțională punere în circuit a valorilor celor doi scriitori demonstrînd, pe texte, universalitatea poetului român. Concluzia finală a Marianei Șora deschide noi posibilități de interpretare critică: „Distanțîndu-se de tradiția unui transcendent substanțializat și împlîntînd principiul divin în ființa umană, Blaga ne apare ca un umanist care trăiește însă uimirea în fața miracolului lumii cu intensitatea unui mistic. Acest umanism, care nu e nici limitare la empiric, nici deificarea omului propriu titanismului modern, se lărgește prin descoperirea unei sfere unde discrepanța dintre absoluitatea trăirii numinosului și exigențele lucidității e abolită, și sînt circumscrise prin tatonări succesive și, mai ales, prin ineffabila sugestie a poeziei tainei și tăcerii, de o rară profunzime".

Inepuizabilă în semnificații, structuri estetice, opera lui Lucian Blaga rămîne o posibilitate imensă de noi redescoperiri, de valorificări, căci experiența poeziei sale are o continuitate imprevizibilă, dinamică, vie, fundamental umană : „Iubito, — mbogățește-ți cîntărețul, / mută-mi cu mîna ta în suflet lacul, / și ce mai vezi văpaia și înghețul, / dumbrava, cerbii, trestia și veacul / Cum stăm în fața toamnei, muți, / sporește-mi inima o ardere, un gînd, / Solar e tîlcul ce tu știi oricînd / atîtor lucruri să-mprumuți. / O, lumea, dacă nu-i o amăgire, / ne este un semn în veșmînt. / Că ești cuvînt, că ești pămînt, / nu te dezbraci de ea nicicînd. / O, lumea e albastră haină / în care ne cuprindem, strînși în taină, / ca vara sîngelui să nu se piardă, / ca vraja basmului mereu să ardă" (Vară de noiembrie).

ZAHARIA SANGEORZAN

REFUZUL IZOLĂRII

S-a afirmat adesea că operelor lui Malraux le lipsește capacitatea inventivă, imaginativă, proprie genului romanesc, și s-a evitat a se numi romane cărți care ar fi mai degrabă reportaje. Chestiunea dacă aceste cărți sînt sau nu romane, în accepție curentă, nu este esențială, cu atît mai mult cu cît ele nu sînt, evident, nici reportaje. S-ar putea spune că subiectul central al cărților lui Malraux este dinamismul, acțiunea care se manifestă concret și continuu, căci eroii sînt definiți de actele lor. Dar ei nu sînt numai oameni de acțiune, ci în primul rînd oameni de gîndire și de voință. Acțiunea romanelor se desfășoară mai curînd în conștiința eroilor. Evenimentele istorice, situațiile precise constituie doar cadrul, suportul acestei acțiuni. Există un schimb, o interferență permanentă între domeniul acțiunii și cel al conștiinței. Lumea cuprinsă în romanele lui Malraux este lumea existențelor tragice, care se poate reduce la două elemente, am spune chiar la două personaje: eroul tragic și sensul pe care-l dă acesta existenței. Conflictele individuale interesează mai puțin sau, mai bine zis, interesează în funcție de raportul esențial între erou și sensul existenței. Pe Malraux îl interesează personajele în măsura „pasiunii lor reale", care evoluează în limitele acestui raport primordial. De aici efortul conștient și permanent al scriitorului de a contrabalansa o întreagă literatură care exaltă individualismul, în favoarea unei literaturi care să exalte „fraternitatea virilă".

La Malraux, lumea interioară nu există decît într-un dialog permanent cu existența celorlalți, cu care eroul vrea să se identifice. Aceasta nu presupune deloc ignorarea opoziției, nu întotdeauna acută, dar mereu prezentă, între individ și colectivitate. Este vorba însă de o opoziție pe care am numi-o pozitivă și care nu contravine dorinței eroului de a realiza fraternitatea cu semenii săi, căci tocmai colectivitatea alimentează personalitatea individuală. Malraux spunea, de altfel, în prefața la romanul **Le Temps du Mépris** — prefață considerată de Gaëtan Picon ca fiind „manifestul unei etici și al unei estetici a fraternității virile" — că „expresia esențială" a omului poate fi eroică, dacă el este legat de colectivitate, dacă își „adîncește" comuniunea cu ceilalți.

Resortul acțiunilor diferite ale eroilor îl constituie ideea solitudinii și a absurdității vieții, a cărei dovadă este moartea, pretutindeni prezentă. Aceasta provoacă atitudini complexe, ducînd la ură și la obsesia de a ucide, la terorism — atitudinea extremă a omului care se simte absurd — sau la acțiune, văzută ca unică modalitate de a învinge moartea. Din momentul în care omul își dă seama de singurătatea perfectă în care se află, el face apel la acțiune. Este interesant de observat că eroii care își realizează cu cea mai mare acuitate singurătatea, sînt cei care se dăruie integral acțiunii. Pentru Perken, din **La Voie royale**, absența de finalitate a vieții devenise o condiție a acțiunii, o condiție pentru a se elibera de „viața prăfuită" a oamenilor, pe care o vedea în fiecare zi. Perken este un individualist, pentru care ceilalți nu constituie decît „o grămadă de imbecili". El se vede însă obligat să se apropie de ei și să-i cunoască, pentru a-și conserva solitudinea și pentru a-și dovedi astfel forța. Va sfîrși singur, așa cum a trăit, dar efirmația sa este un eșec, ea nu are nimic eroic, căci „nu există eroism cînd ești singur".

Încercarea de a pune semnul egalității, justificat de absurditatea lor, între viață și moarte, o face și Garine, din **Les Conquérants**, căruia moartea îi servește adesea drept termen de comparație. El este în mare parte un erou existențialist, căci înainte de toate vrea să fie el însuși. Viața nu-l interesează, tot așa cum nu înțelege să fie de folos semenilor decît în măsura în care se realizează pe sine și ajunge la o anumită formă a puterii. Ca și Perken, Garine are, dacă nu obsesia morții, certitudinea absurdității ei. Și pentru că nu se poate trăi într-un absurd pe care suferința, oprimarea socială îl fac și mai evident, încearcă să organizeze uriașe forțe colective și să le pună în mișcare. El reprezintă o etapă în drumul spre fraternitatea din care se vor hrăni Kio, Katov sau Manuel.

Ceea ce caracterizează în primul rînd existențele solitare este absența certitudinilor, deci căutarea lor. Hong din **Les Conquérants** și Cen din **La Condition Humaine**, Puig și Durruti din **l'Espoir** nu fac însă parte din aceeași categorie tipologică. Drama primilor doi se complică prin dubla participare — a Occidentului și o Orientului asiatic — la formarea orizontului lor filozofic. Crescut în atmosfera de meditație senină a lumii asiatice, Hong nu cunoaște teama tulburărilor de moarte, pe care n-a înțeles-o niciodată deplin. El nu sesizează moartea ca pe o dispariție ultimă și ireversibilă, ci ca pe o suferință extremă, asemenea celeia provocată de o rană îngrozitoare. Civilizația europeană i-a relevat în schimb caracterul unic al vieții și teama de a o risipi fără a-i da o justificare. Și Cen are nevoie de certitudini, iar singura pe care o găsește palpabilă, imediată, verificabilă, este asasinatul, care îl îndepărtează de nesiguranța condiției umane. Îi este teamă de amintiri și de aceea trăiește în viitor, într-un absolut făcut doar din senzații. Uneori participă sincer la suferința celor din jur și se apropie de ei. Simte însă că pentru el nu este de ajuns, că nu poate să accepte o ideologie care nu se transformă imediat în acte concrete. Această sete de imediat evoluează o dată cu setea de absolut, deci de imortalitate. Conștiința morții antrenează și căutarea ei. În fond, suprimarea lui Cian Kai-și înseamnă pentru el posibilitatea de a asista la propria sa moarte și dovada că îi poate supraviețui. Puig, mai puțin complexat, intuiește posibilitatea unei izbînzi comune și definitive și înțelege că nu mai este vorba de „a da exemple", ci de a fi victorios.

Distanța dintre opera de debut **La Tentation de l'Occident** și **La Condition Humaine** este acoperită de **Les Conquérants**, iar în planul personajelor-idee, de Garine, care se ridică la aspectul mai larg al acțiunii comune și al trăirii condiției umane. De altfel, însuși Malraux releva la Garine „sensul tragic al solitudinii umane" și atrăgea în același timp atenția asupra a ceea ce este permanent la el: prietenia virilă. Garine declară că ceea ce îl leagă de acțiunea revoluționară este „nevoia unei victorii comune". Este o necesitate superioară aceleia a lui Tcheng-Dai, de exemplu, care vede în acțiune posibilitatea victoriei omului asupra lui însuși. Este evidentă la acest personaj identificarea acțiunii cu caritatea creștină, cu deosebirea că aceasta, sinonimă cu compasiunea în dogmatica religioasă, devine la el sentiment al solidarității, coexistînd alături de orgoliul lucid, nu însă violent, în acord cu echilibrul caracterului și cultura sa.

Pierre de Boisdeffre vede în opera lui Malraux numai „armate de solitari lucizi", lipsiți de orice și mai întîi de fericire. Este o realitate, cu observația că această luciditate nu înseamnă acceptarea izolării, ci premisa pentru a o depăși. Kio este întruchiparea cea mai deplină de erou, în accepție malrusiană și împreună cu el, toți cei care s-au integrat unei comunități angajate într-o cauză care vizează viitorul. (Alegerea proletariatului nu este, după cum observă și G. Picon, deloc întîmplătoare. Clasă oprimată, proletariatul este simbolul social a ceea ce Picon numește „umilirea metafizică"). Alături de Kio se află Katov, revoluționarul de profesie, și între acești doi eroi exemplari se desfășoară, pe planul semnificației umane și estetice, o acțiune de depășire reciprocă. Kio este personajul principal, cel mai seducător, și totuși Katov îl depășește printr-o emoționantă dăruire și prin echilibrul între autoritatea sa politică și capacitatea deosebită de înțelegere în raporturile cu cei din jur. Mai mult decît Kio, el merge pînă la capătul sacrificiului și, pentru prima dată în romanele lui Malraux, ajunge la fraternitatea perfectă cu cei asemenea lui.

De-a lungul romanelor sale, Malraux trece de la drame axate pe unul sau doi indivizi (**La Voie royale, Le Temps du Mépris**) la vaste fresce sociale, iar **l'Espoir** este o încununare a acestora, o adevărată „apoteoză a fraternității". Pentru eroii acestei cărți, revoluția nu are în vedere numai aspectul economic și politic, ci și aspectul uman, schimbarea pozitivă a indivizilor. Oamenii uniți în același timp de speranță și de acțiune ajung la domenii pe care nu le-ar atinge singuri și în acest efort comun fiecare vede posibilitatea de a-și învinge singurătatea și de a găsi o rezolvare problemelor care-l frămîntă. Dar există și o semnificație mai largă. Dacă în romanele de tinerețe Malraux avansa ideea absurdității vieții, în **l'Espoir** el etalează valori durabile, care n-o mai fac absurdă. Viața nu mai apare inutilă, căci eroii au întotdeauna „ceva de făcut". Important este faptul că Malraux depășește nivelul unei înțelegeri rudimentare a acțiunii colective organizate. Pentru el ideea de fraternitate nu este o exigență teoretică, de doctrină, ci o necesitate profund umană.

Procedeul periodizărilor stricte distinge la Malraux trei etape. O face mai ales P. de Boisdeffre, în monografia sa. Este vorba de „aventura revoluționară", urmată de o „mitologie a istoriei" și de o „filozofie a artei". P. H. Simon distinge doar o „perioadă eroică" și una „estetică". E drept că, după **l'Espoir**, volumele consacrate artei, debutînd cu **La Psychologie de l'art** (1947), păreau să indice o părăsire a domeniului acțiunii concrete. În realitate există nu numai puncte comune între cele trei, sau două, etape ci o legătură permanentă, căci problemele fundamentale sînt aceleași. Abordarea lor este însă făcută cu alte mijloace și putem revela continuitatea de concepție a întregii opere, adică refuzul permanent al izolării. Este ușor de identificat, în lucrările despre artă ale lui Malraux, concepția după care efortul artistic reprezintă încercarea omului de a-și depăși condiția, aspirația sa spre o umanitate mai bună, dacă nu perfectă. Arta este și ea o posibilitate de a da un răspuns universului. Soluțiile anterioare nu sînt abandonate, iar căutarea „monedei absolutului" în artă nu înseamnă revenirea la individul izolat. Malraux este omul evoluției, al noilor orizonturi. El refuză să permanentizeze momentul, refuză ideea imposibilității modificărilor. El condamna de altfel „artele fasciste" pentru tendința de a proclama ca valoare ultimă ceea ce există. Arta nu este făcută dintr-un șir de eforturi izolate de a realiza eternitatea. Malraux insistă asupra filiațiilor, a trecerilor succesive și continue dintr-o epocă în alta. „Nu există moarte în artă", spunea el în **l'Appel aux intellectuels.** Este vorba tot de o comuniune, a unui șir de generații. Tocmai această fraternitate spirituală a generațiilor, verificată în cea mai nobilă dintre acțiunile omenești, ne apropie de acel umanism universal pe care Malraux l-a căutat întotdeauna.

CONSTANTIN PAVEL

KAREL ČAPEK,

AȘA CUM L-AM CUNOSCUT

Subțire, blond, cu înfățișarea unui poet romantic, mistuit de o boală localizată undeva pe coloana vertebrală, veșnic citind, scriind, călătorind, pe Karel Čapek l-am cunoscut la un congres din 1936 al Pen-Clubului, la Budapesta.

A fost primul scriitor ceh care a ajuns celebru, fiind propus chiar pentru Premiul Nobel. Înainte însă ca, la Stockholm, comisiile care atribuie laurii acestei înalte distincții să fi hotărît dacă ea i se cuvine pentru opera literară sau pentru activitatea desfășurată în interesul păcii, scriitorul s-a stins, la Praga, în vîrstă de 48 de ani, lăsînd în urma sa o operă pe cît de vastă, tot pe atît de diversă. Teza ei fundamentală este plenitudinea fericirii, demnitatea omului. Stilul simplu și comunicativ e plin de scăpărările unei fine ironii, care nu își greșește ținta niciodată.

Din Praga lui barocă, dintre cele o sută de turle ale orașului de pe Vltava, Čapek privea lumea cu ochiul unui umanist și credea cu îndărătnicie în pace, în veșnicia progresului. Dramele sale, **Viața insectelor, Afacerea Makropoulos, Molima albă** și **Mama**, sînt mărturia unei generații smulsă din tradiții, care s-a orientat anevoie în haosul de după primul război mondial. Tălmăcitor al poeților francezi și al gînditorilor americani, luîndu-și doctoratul cu o strălucită teză despre pragmatismul englez, scriitorul ceh era un suflet de citadin, bîntuit perpetuu de nostalgia artei primitive și populare. Acest lucru l-a apropiat de scriitorul român Emanoil Bucuța, bun cunoscător al artei noastre populare, și de abatele Zavoral, care avea o frumoasă colecție de icoane pe sticlă și pe lemn din Transilvania, deseori admirate de scriitor.

— Iconografia populară românească — îmi spunea Čapek, cu prilejul întîlnirii noastre — are un farmec deosebit, fiindcă ea continuă freamătul oamenilor și al vieții lor, culorile ei sînt pline de vitalitate și de o prospețime vegetală. Trădează un dar neobișnuit de flexibil al adaptării la realitate și geniul instinctiv al frumosului artistic.

Pe citadinul Čapek îl preocupa, la data aceea, satul ceh, țăranul slovac, problemele proprii populației rurale din patria sa. Astfel a luat naștere romanul **Hordubal**, un portret dramatic al țărănimii slovace, care, în lipsă de pămînt și de muncă, era silită, înainte și după primul război, să emigreze în masă. Romanul e străbătut de un puternic filon liric, de observații psihologice pătrunzătoare, de o minuțioasă analiză socială. Ca și în multe schițe și nuvele ale sale, scriitorul a fost și de data aceasta zugravul întîmplărilor mărunte, relatate și analizate cu un ușor scepticism, evitînd cuvintele mari, soluțiile infailibile.

— Scrisul este pentru mine un dialog continuu cu oamenii — spunea Karel Čapek. Spre a putea sta de vorbă cu ei și a mă face înțeles de cît mai mulți, trebuie să vorbesc pe limba lor. Literatura bună folosește limbajul comun, este totdeauna simplă și clară, așa cum o demonstrează toți marii clasici ai literaturii universale.

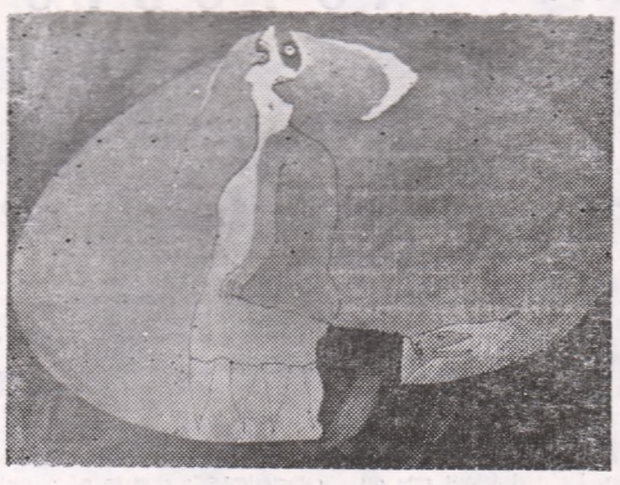
Într-adevăr, prin limpezimea densă a stilului său, Karel Čapek a mlădiat și a îmbogățit limba cehă, fiind unul dintre cei mai populari scriitori ai țării sale. Ziarul **Lidovô Noviny**, al cărui redactor-șef era fratele lui, publica în fiecare duminică un articol sau o schiță de el. Čapek a ridicat în acest fel, prin activitatea sa publicistică, stilul și ținuta presei cehe; a fost, pe lîngă un mare scriitor, și un foarte mare ziarist — ziarist, într-o anume măsură, chiar în dramele, romanele și eseurile sale! Jurnalele de călătorie din Italia, Anglia, Franța, Olanda, Spania și Scandinavia sînt capodopere ale genului, însuflețite de elemente de reportaj și critică socială, de tonul ușor al ironiei de pamflet.

Interviul pe care mi l-a acordat, l-am publicat în ziarul **Rampa** din București.

— Scriitorii trebuie să atace problemele complexe ale vieții de azi și să le trateze în așa fel, încît să activeze sensibilitatea, gîndirea cititorilor — spunea Čapek. Datoria lor este să depisteze, printr-un fel de detectivaj literar, tot ceea ce ne împiedică să trăim viața din plin și să ne bucurăm de fiecare clipă a ei, denunțînd pe toți dușmanii omului, spre a-i distruge. Talentul, ca orice forță elementară, e orb și sterp luat în sine. Numai relațiile profunde cu omul și cu problemele lui îl promovează valoare artistică și socială. Semnificația umană a talentului o conferă etica și idealurile în slujba cărora activează.

Idealurile pe care le-a slujit Karel Čapek au fost omul, spiritualizarea existenței sale, pacea întregii lumi printr-o restructurare a societății și așezarea ei pe bazele largi ale înțelegerii dintre țări și popoare.

GEORGE SBÂRCEA



JUNZO WATANABE (Japonia): „Compoziție" (Galeriile „Lambert")

ALFONSO CANALES

Doctor în drept și poet malaghez, autor a mai multe volume de versuri, dintre care ultimul, Port-Royal, i-a adus Premiul Național de Poezie pe anul 1964. În momentul de față pregătește un nou volum de poeme în proză.

— Cum vă situați în momentul poetic spaniol actual?

— Noi, poeții, în general nu ne situăm: sîntem situați. În ceea ce mă privește, mărturisesc că nu am făcut prea ușoară sarcina clasificatoarelor. Eu, după ce am depășit bîlbîiala tinerească a oricărei voci care începe să se manifeste, am făcut poeme meditative în plin curent garcilacist; mi-am exprimat entuziasmul pentru limbaj, în cartea mea „El Candado" într-o epocă în care așa numita „poezie socială" impusese prozaismele colocviale; am scris o carte despre Demon — „Aminadob" — cînd nimeni nu mai credea în el; m-a ispitit întotdeauna poezia metafizică, cu toate că temporalizarea ființei umane se manifestă astăzi din ce în ce mai vehement... În orice caz, nu cred să mă fi desprins niciodată de timpul în care mi-a fost dat să-l trăiesc. Îmi place să cultiv formele, fără să cad însă în vorbărie estetizantă, mă interesează tot ceea ce eu consider transcendent, fără a depăși totuși limita poeticului. Și, din fericire, rezultă că astăzi, în Spania, sînt tot mai numeroși poeții care concep poezia așa cum încerc și eu să o concep.

— Orice poet are o filiație. Unde credeți că ar trebui căutată a dv.?

— Dacă aș spune că aproape toată poezia spaniolă de astăzi continuă să-și aibă rădăcinile în generația lui 1927 nu aș descoperi nimic nou. În afară de asta, vreau să subliniez, o dată în plus, cît de mult datorez unui poet a cărui lene de a publica îl face să nu fie în momentul de față atît de cunoscut pe cît merită: mă refer la Munoz Rojas. Opera lui Munoz Rojas, și mai cu seamă, incomparabila sa personalitate reprezintă cea mai bună sursă pentru poezia mea.

— Ați putea să vă definiți ca poet și ca om?

— Ca poet și ca om, te definești în tot cursul vieții, dar definiția nu va fi completă pînă ce moartea nu-i va pune punctul final. Și cît dăinuie speranța vieții, te definești mai mult cum ai vrea să fii decît cum ești în realitate. Eu cred că sînt — obiectiv vorbind — un om și (poate) un poet plin de speranță care, uneori, disperă.

— Poezia dv. are o constantă tematică sau vă atrage, mai degrabă inspirația pe care vi-o oferă momentul?

— Socotesc că nu merită să scrii, dacă nu încerci să-ți deslușești scriind — punîndu-ți în ordine sau în ordonată dezordine — ideile proprii asupra misterului existenței umane. Acest mister are multe fațete asupra cărora, după împrejurări, îți poate fixa atenția. Fiecare fațetă își are strălucirile ei proprii și către fiecare dintre ele ne simțim atrași fără să știm de ce, în momente diferite. Tot ceea ce urmează este o operă de răbdare: răbdarea de a întreba, răbdarea de a afla, și, mai cu seamă, răbdarea de a spune, într-o formă cît mai potrivită posibil, ceea ce ai aflat. De aceea prefer poemului ocazional volumul unitar. „Fiecare lucru — spunea Plotin — conține în sine însuși tot universul inteligibil". Important e să-ți îndrepți atenția către ceva — fie acest ceva timpul, pămîntul, răul, o conjunctură istorică, odaie de locuit... în mod constant, insistent: poezia nu va întîrzia să se ivească.

— Există ceva important în viața oricărui poet: viața lui cotidiană. Uneori cotidianul e un întreg poem. Ați putea să mi-l improvizați?

— Oamenii înțeleg prin cotidian viața domestică, rutina, căscatul de fiecare zi. Eu cred că la fel de cotidiene sînt și emoțiile, experiența intimă, muzica, lectura secretă. De aceea, pentru omul drogat cu experiențe superficiale poetul reprezintă un soi de ființă ciudată, și chiar se miră de faptul că purtarea de zi cu zi a acestuia e asemănătoare cu a lui. Poetul nu e altfel decît ceilalți oameni: se întîmplă însă că el încearcă să profite de cotidian. Și să-l îmbogățească

— Am aflat că sînteți un destul de bun cunoscător al poeziei românești. Ce poeți români cunoașteți. Pe care-i preferați?

— Nu cunosc bine nici măcar poezia spaniolă. Închipuie-ți atunci cît pot cunoaște din cea românească! Că am dorit să o cunosc, asta e altceva, mărturie îmi este biblioteca, în care am încercat să adun de la primele traduceri apărute în revista „Escorial", pînă la ultimile versuri ale lui Alberti și Neruda, versiuni bilingve. Eu texte originale, nu am decît în două cărți, ambele de poezie populară, una spaniolă și alta italiană. Judecînd după traducere, în afară de culmea pe care o reprezintă Eminescu, simt anumite afinități cu Radu Boureanu și cu Nicolae Labiș.

DOMNIȚA DUMITRESCU

IMPERATIVELE ORIENTĂRII PROFESIONALE

În condițiile evoluției științei și ca urmare a progresului tehnic, a dezvoltării și transformărilor economice are loc o evoluție continuă, o specializare, o diversificare a muncii ceea ce implică apariția de noi profesii sau restructurarea celor existente. Aceste mutații din sfera procesului de muncă se reflectă direct în conștiința individului, a tînărului, făcînd să apară diverse probleme de natură psihologică sau pedagogică în legătură cu orientarea școlară și profesională. Știința cercetează și soluționează aceste probleme din punct de vedere psihologic, medical și sociologic, înlocuind o soluționare empirică — la voia întîmplării sau a prejudecății părintești — privind orientarea școlară și profesională cu una obiectivă, precisă și eficace, atît pentru individ cît și pentru societate.

Un reprezentant de seamă al soluționării științifice a problemei orientării școlare și profesionale, profesorul belgian Arthur Christaens — fondatorul primului centru de orientare profesională din Europa — după o practică și o cercetare îndelungată, susține că problema orietării școlare și pofesionale comportă trei etape, cu utilizarea de teste și anume:

a) analiza aptitudinilor elevului prin examen medical, senzorial, psihomotor, intelectual, al caracterului și însușirilor cunoștințelor școlare;

b) analiza profesiunilor în legătură cu aptitudinile necesare executării lor;

c) constatarea concordanței sau neconcordanței între aptitudinile elevului și exigențele porfesionale, urmată de concluziile de îndrumare date acestuia.

Totodată este utilă și o fișă medicală de orientare, cuprinzînd anamneza dezvoltării fizice, rezultatul examenului medical și unele date asupra măsurătorilor aptitudinilor motrice.

Necesitatea cerințelor acestor trei etape este recunoscută, această teorie putînd fi folosită oriunde se caută o rezolvare științifică a problemei. În sistemul nostru de învățămînt cerințele etapelor sus-amintite sînt îndeplinite în mod diferit de către familie, de către școală, de cadre didactice și psihologi școlari, medici și sociologi.

În cadrul familiei, orientarea școlară și profesională se realizează de multe ori în mod subiectiv, empiric. La început, în familie nu se pune problema orientării școlare, ea devenind o necesitate prin încadrarea copilului în învățămîntul preșcolar, apoi școlar, iar de orientare profesională nu poate fi vorba pînă la absolvirea școlii generale. În clasele terminale ale școlii generale se pune mai acut, în cadrul familiei, problema orientării școlare și profesionale, dar de ea începe să se preocupe mai înainte învățătorul, profesorul, în special dirigintele. Pentru părinți devine importantă descoperirea la timp a înclinațiilor și aptitudinilor reale ale copilului, care poate înlătura eventualele incertitudini sau eșecuri de mai tîrziu. După ce înclinația este vizibilă, un rol hotărîtor îl are pentru elev exemplul viu, direct, concret prin prezența sau vizita cuiva care practică acea meserie, înțelegerea ei în exercițiul funcțiunii, sub tot ce are mai atractiv, mai interesant. Lipsa sau prezența aptitudinilor fizice su intelectuale se poate pune în evidență cu ajutorul testelor — în faza inițială sub formă de joc, metodă care începe să fie recunoscută și răspîndită. Orientarea școlară și profesională își atinge scopul numai după ce elevii își afirmă personalitatea lor, determinîndu-i apoi ca, pe baza observațiilor făcute, să-și aleagă acea școală sau profesiune pentru care își simt chemarea, acolo unde se pot integra și afirma cu toată capacitatea lor fizică și intelectuală. Numai în acest fel, ei vor avea satisfacții de ordin profesional și moral, dînd maximum de randament, fiind cît mai utili societății. În realitate se întîmplă de multe ori altfel; unii părinți caută să infirme cuvintele lui H. Piéron după care *„copilul nu este o proprietate a părinților"* dispunînd de copii în sensul alegerii profesiunii, pornind de la o prejudecată, orientîndu-și copiii spre profesiuni „nobile" sau care le plac lor, nu și copiilor, neținîndu-se cont de posibilitățile intelectuale sau de înclinațiile reale și cele necesare profesiunii respective. În acest fel viitorul copilului este ratat, acesta ajungînd într-un domeniu de activitate ce nu i se potrivește, muncind fără nici o pasiune, uneori peste puteri, și fără satisfacții, mereu cu regretul alegerii greșite a profesiunii impuse de părinți. La altă extremă sînt situațiile cînd părinții nu dau nici un concurs copiilor în privința alegerii profesiunii, aceștia acționînd la întîmplare. Sînt suficient de multe cazuri cînd alegerea profesiunii devine o chestiune de moment, se face la întîmplare, fiind determinată de împrejurări neesențiale. Așa, de pildă, alegerea unei profesiuni în raport cu numărul locurilor libere la o școală, sau în raport cu numărul concurenților poate duce la ratarea aptitudinilor și înclinațiilor inițiale ale elevului, de multe ori cu profunde consecințe psihologice. Se întîmplă foarte des și următorul aspect: alegerea profesiunii să se facă numai în funcție de profilul școlilor existente în localitatea cea mai apropiată și nu în funcție de aptitudinile și înclinațiile reale ale elevilor.

În cadrul școlii sînt cele mai bune și mai multe posibilități pentru a studia în mod științific aptitudinile reale ale elevilor, de a se pune în evidență personalitatea acestora, existînd deci cele mai bune condiții pentru o rezolvare pe baze cît mai științifice a problemei orientării. Revine un rol bine definit fiecărui profesor, la specialitatea sa de a forma și dezvolta personalitatea elevului. Rolul diligintelui rămîne cu deosebire important, datorită utilizării unor mijloace specifice muncii sale. Nimerit ar fi ca diriginții din cadrul școlii generale să fie ajutați de către biroul de turism pentru tineret în efectuarea unor excursii de interes profesional, în fabrici și uzine.

Un deosebit rol în rezolvarea științifică a orientării îl are psihologia dinamică. În acest sens, în țara noastră, în rețeaua liceelor, s-a înființat postul de psiholog școlar, acesta avînd posibilitatea să studieze pe lîngă aptitudini și înclinații și afectivitatea, motivațiile, dinamica conștientă și inconștientă, comportamentul elevului prin utilizarea testelor, a chestionarelor de specialitate de interese școlare și profesionale. El conlucrează cu întregul colectiv didactic și, în special, cu dirigintele, preluînd unele din sarcinile acestuia. Această practică fiind în faza de pionerat, se impune ca o cerință viitoare dezvoltarea rețelei de psihologi școlari pentru a putea vorbi de aportul crescut al acestora nu numai în licee, ci și în școli generale de 10 ani, direct sau prin înființarea unor instituții specializate, de orientare școlară și profesională încadrate cu personal psiho-medico-social adecvat.

Făcînd o analiză statistică a datelor referitoare la admiterea în școlile postgenerale sau postliceale, sînt vizibile și următoarele aspecte: — scade de la an la an numărul candidaților de la licee teoretice sau la facultăți cu profil teoretic din cadrul universităților, crescînd concomitent numărul candidaților la licee de specialitate, la facultățile tehnice de subingineri, ingineri sau la cele economice, datorită profilului și finalității acestora;

— există o deficiență în orientarea spre profesii legate de agricultură care necesită un grad mediu sau superior de pregătire. Este necesar de a asigura industria dar și agricultura cu cadre calificate, aceasta fiind o cerință vitală a societății noastre. Se impune deci o activitate susținută din partea cadrelor didactice în problema orientării, arătîndu-se elevilor necesitatea existenței unui număr suficient de cadre pregătite și pentru agricultură, datorită sarcinilor și perspectivelor acesteia. Pentru succesul unei asemenea acțiuni, socot necesar un aport mărit al organizației U.T.C. al presei, al radioului și televiziunii prin materiale și emisiuni cît mai interesante.

— este necesară o îndrumare susținută și spre liceele pedagogice, explicîndu-se elevilor satisfacția și frumusețea nobilei misiuni de educator.

— deoarece ne aflăm în plin proces al generalizării învățămîntului de 10 ani, este necesară o orientare a elevilor școlii generale de 8 ani și în această direcție prezentîndu-se elevilor avantajele acestei noi forme de învățămînt.

Pentru ca orientarea școlară și profesională să răspundă în măsură cît mai mare cerințelor societății contemporane, este necesară dezvoltarea ei pe baze științifice. Considerăm că pe viitor ar fi necesară o legiferare a orientării profesionale, înființarea unei instituții de orientare școlară și profesională aparținînd de Ministerul învățămîntului, cu cadre adecvate de psihologi, medici, sociologi, instituție care să coordoneze întreaga activitate din acest domeniu.

prof. ȘTEFAN MĂRZAC

MARIA BLENDA: „Construcție"

CURIER

PROGRESELE ȘTIINȚEI

A apărut nr. 3 pe 1970 al revistei *Progresele științei*, publicație a Centrului de Documentare Științifică al Academiei R. S. R. Concepută ca un ansamblu de articole de sinteză cu privire la rezultatele și tendințele noi de dezvoltare ale științei pe plan mondial, cuprinzînd rubrici de note, recenzii, referate, știri științifice etc., revista *Progresele științei* se adresează în general oamenilor de știință și cultură, în particular specialiștilor din cele mai diverse ramuri, oferind materiale de informare și orientare asupra dinamicii activității științifice din lume.

Bine echilibrat, numărul de față debutează cu o interesantă trecere în revistă a producției de izotopi radioactivi din țara noastră precum și o descriere a tipului de reactor nuclear I.F.A., semnată de C. Chiotan. În articolul său, V. Vasilescu se ocupă pe larg de extinderea aplicației ultrasunetelor în chimie, aplicație de larg interes pentru industria chimică. La capitolul *Note*, A. Mihelis îi prezintă pe laureații premiului Nobel 1969 pentru chimie, profesorul englez Derek H. R. Barton și profesorul norvegian O. Hassel, pentru cercetările lor în domeniul conformației la structuri organice complexe și, respectiv, în structura moleculară a derivaților ciclohexanului.

Cronica revistei înfățișează cîteva aspecte importante din domeniul dezvoltării învățămîntului mecanic din țara noastră așa cum au reieșit ele din comunicările ținute la Sesiunea Științifică jubiliară organizată cu prilejul celei de-a 20-a aniversări a secțiilor de mecanică din cadrul Universității din București.

AL. P.

CODUL POLITEȚEI

Există așa ceva? Și dacă există, în ce măsură sînt valabile? De ani și ani s-au manifestat tot felul de îndoieli, glume sceptice, ba chiar atitudini de ridiculizare și de frondă împotriva normelor goale ale așa numitelor „coduri" de „maniere elegante". Și totuși, e nevoie de așa ceva. Sporirea aglomerărilor urbane, circuitul permanent sat-oraș, activitatea destășurată în comun, în cadrul unor întreprinderi industriale cu mii și mii de salariați, ridicarea continuă a nivelului de trai și problemele noi pe care le ridică folosirea timpului liber — toate acestea aspecte pretind respectarea unor norme unanim acceptate de comportare, în interesul atît individual, al fiecărui membru al societății, cît și colectiv.

Cu atît mai binevenit apare, de aceea, volumul bogat, frumos ilustrat, cu o formă atrăgătoare, semnat de Dan Bihoreanu și intitulat: Mersi, pardon, scuzați. *Titlul, prefața, stilul, dovedesc tactul și îndemînarea pedagogică a autorului, care pornește la drum avertizat de ridicolul unor prescripții de comportare depășite, a căror logică și justificare presupune neapărat studiul istoric al moravurilor. În același timp, prin stilul spiritual, prin organizarea internă a materialului, prin invocarea unor mari autorități în materie de morală socială, de la Cicero la Montaigne de la Anton Pann la G. Călinescu, de la Alain la Pierre Daninos se reușește un lucru esențial: se asigură funcționalitatea actuală a sfaturilor de comportare în varii împrejurări de viață. Și funcționalitatea presupune convingerea cititorului. Da, cartea lui Dan Bihoreanu atrage și convinge. Este cartea unui bun psiholog care știe să înșiruie sfaturi pentru oricine, implicînd toate categoriile de cetățeni, de ambele sexe și de orice vîrstă, lăsîndu-i fiecăruia, în forul intim, orgoliul de a considera că — de fapt — autorul îl vizează pe vecinul său. Lucrurile odată spuse, însă, sînt bine spuse, și observația etică rămîne.*

Stanislavschi, preconizînd — cum se știe — metoda „acțiunilor fizice", în interpretarea actorilor, considera că transpunerea exterioară în pielea personajului duce implicit la trăire interioară. În cea mai mare parte, observația e verificabilă psihologic, în condiții date. Tot așa și cu politețea. Bunele maniere, amabilitatea, zîmbetul bunăvoinței, respectul și considerarea semenului nostru, cu păstrarea demnității proprii — sînt de natură să formeze, în timp, trăiri corespunzătoare. Iată de ce și lucrarea aceasta, scoasă de Editura Tineretului, este menită — sperăm — unei mari popularități și unei eficiențe profunde. La succesul ei contribuie, fără îndoială, în chip decisiv, și prezentarea grafică a lui N. Nobilescu și Adrian Riza, autori ai desenelor și machetelor de paginație, și alți colaboratori tehnici care merită toate felicitările. Mai presus de toate, însă, încă o dată, semnalăm talentul, spiritul și bunul gust al lui Dan Bihoreanu, un moralist, în accepția de loc banală a cuvîntului.

ÎN LEGĂTURĂ CU PREGĂTIREA ÎNVĂȚĂTORILOR

Învățătorul epocii moderne trebuie să fie un om cu o vastă cultură generală, cu o temeinică pregătire pedagogică, un om care să trăiască mereu în actualitate, să fie receptiv față de științe și să acumuleze noi cunoștințe pe toată durata activității. Necesitatea de a acumula în permanență noi și noi cunoștințe este impusă de faptul că învățătorii pregătiți astăzi vor instrui și educa zeci de generații de copii, timp de 30—40 de ani.

În epoca noastră, datorită noii fizionomii a satului socialist, optica privind pregătirea învățătorilor trebuie restructurată. Instituțiile care pregătesc învățătorii trebuie amplasate nu în afara orașelor, ci cît mai aproape de inima acestora, acolo unde pulsează viața culturală, științifică și artistică, dat fiind faptul că actualii elevi ai liceelor pedagogice sînt viitorii animatori și organizatori ai mișcării cultural-artistice din satele patriei noastre.

Se știe că de pregătirea și calitățile personalului didactic depinde nivelul de pregătire intelectuală și morală al viitorilor învățători. Exigențele actuale și viitoare privind pregătirea învățătorilor impun, pentru organele în drept, o mai mare grijă pentru selecționarea cadrelor didactice care lucrează în liceele pedagogice. Aceeași grijă trebuie manifestată și pentru selecționarea învățătorilor de la școlile de aplicație care inițiază pe viitorii învățători în tainele meseriei didactice și care le transmit, prin forța exemplului, dragostea față de profesia de învățător.

Epoca contemporană cere ca viitorii învățători să posede nu numai o bogată zestre de cunoștințe, priceperi și deprinderi necesare activității didactice, dar mai ales capacitatea de a acumula singuri cunoștințe, receptivitate față de nou, setea de cunoaștere, — calități deosebit de necesare oricărui om și în deosebi acelor care au menirea de a instrui și educa pe alții. Învățătorul epocii contemporane nu mai poate trăi numai din rezervele acumulate în școală. Creșterea necontenită și intensificarea rapid a cuceririlor științelor, „uzura morală" pe care o suferă unele cunoștințe obligă pe dascăli la o reîmprospătare necontenită a zestrei lor intelectuale.

Dragostea față de profesie, pasiunea pentru munca didactică, înțelegerea înaltei misiuni sociale de către cadrele didactice sînt îmboldurii permanente pentru perfecționarea necontenită, pentru a ține pasul cu noutățile în domeniul pedagogiei și al didacticii speciale.

În etapa actuală are loc în domeniul didacticii o adevărată revoluție, care vizează perfecționarea conținutului învățămîntului, modernizarea metodelor de predare, optimizarea procesului instructiv-educativ în ansamblul său. Mijloacele tehnice audio-vizuale aduc o contribuție deosebit de importantă la modernizarea învățămîntului și de aceea folosirea lor a devenit o necesitate stringentă. Viitorii învățători trebuie inițiați, încă de pe băncile școlii, cum să folosească aceste mijloace și să fie convinși de importanța utilizării lor în practica didactică.

În acest scop, liceele pedagogice trebuie înzestrate cu laboratoare fonice, dotate cu tot ceea ce tehnica modernă oferă învățămîntului.

Pregătirea învățătorilor reclamă, de asemenea, o altă preocupare de mare actualitate: inițierea viitorilor educatori în problemele cercetării științifice.

Elevii liceelor pedagogice trebuie să-și facă ucenicia în activitatea de cercetare științifică în cadrul cercurilor pe materii. C elevii din anii IV și V profesorii metodiști pot organiza colective care să studieze anumite probleme ale procesului instructiv-educativ, la cl. I—IV, iar rezultatele acestei activități să fie valorificate în sesiuni anuale de comunicări științifice. Pentru aceasta cabinetul metodic al liceelor pedagogice trebuie să se transforme într-un veritabil laborator al muncii de cercetare, iar fiecare profesor metodist să devină un îndrumător al colectivelor de elevi care se inițiază în această activitate. Totodată, cabinetul metodic trebuie să ofere tinerilor absolvenți, aflați în primii ani de activitate didactică, sprijinul necesar perfecționării lor: informații bibliografice, consultații etc.

Învățătorul epocii contemporane trebuie să fie un învățător-cetățean, să se integreze în aspirațiile colectivului social în care își desfășoară activitatea și să participe la viața politică și culturală a satului. Activitatea învățătorului nu se poate limita la munca didactică, dar nici nu trebuie să se exagereze în celălalt sens. Încă de pe băncile școlii viitorii învățători trebuie educați în spiritul dragostei fierbinți față de patrie, pentru a putea, la rîndul lor să aprindă în sufletele copiilor flacăra vie a patriotismului.

Prof. VASILE FETESCU
Directorul Liceului pedagogic „Vasile Lupu" Iași

BERTRAND RUSSELL: AUTOBIOGRAFIE

Pornind, ca și Descartes, de la îndoiala metodică în numele rațiunii, filosoful și matematicianul B. Russell nu va uita de căldura inimii umane. În întîmpinarea acestei afirmații vine întreaga sa activitate desfășurată pe întinderea a aproape nouă decenii, ca și crezul său aflat în *Autobiografia* recent apărută: „Trei pasiuni simple, dar copleșitoare mi-au cîrmuit viața: setea de dragoste, dorința de cunoaștere și nemărginita milă pentru suferințele omenirii".

La filosoful englez mila pentru suferințele omenirii nu înseamnă sentimentul egoist al iubirii aproapelui (ca pe tine însuți) ci strigătul de revoltă față de tot ceea ce sfidează sau pune în pericol omul, echitatea, dreptatea și bunul simț. Prin atitudinea sa față de cele două războaie mondiale, față de războiul din Vietnam și față de pericolul unui război termonuclear, B. Russell ni s-a relevat ca un ardent apărător al păcii. Intrucît războaiele nu pot aduce decît nimicire și jaf, unicul remediu al oricărei discordii este, cum spunea filosoful, apelul la inteligență, la cooperare, la înlăturarea invidiei, a urei și a setei de putere. Altfel însăși specia umană se află într-un permanent pericol.

Deținut de mai multe ori pentru vederile sale, filosoful nu a renunțat niciodată de a se considera un luptător, alături de generațiile tinere, pentru libertate și pace.

„Filosofia nu e teorie — avea să spună el — ci activitate". Aceste vorbe au fost traduse în fapte. Nu o filosofie speculativă de tip scolastic, ci una angajată, pusă în slujba adevărului era filosofia în care credea Russell.

Astfel se face că setea sa de adevăr, sila față de dogme îl determină să nu admită ca adevărate nici măcar postulatele lui Euclid. Pornind de aici, el va reconsidera întreaga știință matematică, supunînd criteriilor rațiunii toate legile și formulele matematice. Limbajul folosit este cel logistic. Așa apare monumentala sa lucrare *Principii Matematice* (3 vol. 1910—1913). Simbioza dintre filozof și matematician devine manifestă o dată cu teza sa de dizertație, care îi aduce titlul de conferențiar la Cambridge unde se împrietenește cu Whitead cu care avea, apoi, să colaboreze. În afara operei de bază, Russell elaborează printre altele, *An Inquire into Meaning aud Truth* (1940) în care sînt expuse ideile sale în domeniul logicii, ale teoriei cunoașterii și ale limbajului, *A History of Western Philosphy* (1945) și *Human Knowledge* (1948) în care dezvoltă teoria științei.

Opera filosofului englez este vastă și diversă și ea poartă pecetea complexității autorului.

„Am căutat dragostea, fiindcă ea te eliberează de solitudine, acea teribilă solitudine în care conștiința noastră înfrigurată e ispitită să privească dincolo de hotarele lumii, în abisul rece și nepăsător al neantului". Sentimentul platonician al întregirii prin femeie, al regăsirii se pare că l-a caracterizat. „În ceea ce mă privește, datorez foarte mult femeilor pe care le-am iubit, fără ele aș fi fost mult mai îngust la minte" notează el. Dacă, pătrunzînd mai adînc în „Autobiografia" sa, vom aplica optica deformată a celor care se ocupă cu descoperirea petelor în soare, n-am face decît să constatăm că acestea nu-i scad strălucirea. Ca să fii înțelept, trebuie să ai curajul înțelepciunii, iar Russell l-a avut. „Vreau să aduc în lume oamenilor cîte un fragment de înțelepciune nouă. Este puțină înțelepciune în lume: Heraclit, Spinoza și un proverb ici și colo. Tin să adauq partea mea oricît de modestă..." Înțelepciunea îl va duce la fericire, care este crezul său suprem. Dar ce este fericirea? Un echilibru: echilibrul omului cu natura, cu semenii și cu el însuși. Pentru a cîștiga acest echilibru B. Russell a ieșit în stradă alături de tinerii din alte generații, s-a urcat la tribună în *Trafalgar Square* și a cerut înlăturarea pericolului unei conflagrații atomice.

Spaima de abis l-a apropiat de oameni, de rațiune, de adevăr. Și astfel Bertrand Russell devine unul din cei mai mari umaniști ai veacului XX.

N. V. TURCU

PROFILAXIA „BOLILOR CIVILIZAŢIEI"

Evaluarea prognostică a configuraţiei morbidităţii unei colectivităţi omeneşti la o anumită etapă a dezvoltării ei trebuie să ţină seama de factori multipli: dezvoltare economico-socială, culturală şi tehnică pe de-o parte, gradul de organizare şi progres al asistenţei medico-sanitare pe de altă parte. Este cunoscut faptul că la începuturile evoluţiei, colectivităţile omeneşti, aveau o slabă dezvoltare social-economică şi culturală, o asistenţă sanitară insuficient organizată, se caracterizau printr-o morbiditate şi mortalitate de „tip primar", adică prin predominarea bolilor infecto-contagioase şi parazitare, printr-o mortalitate infantilă foarte ridicată şi, în consecinţă, printr-o durată medie a vieţii extrem de redusă. Populaţia Romei antice, de pildă, atinge o durată medie a vieţii abia de 29 de ani.

Astăzi în faţa organelor sănătăţii publice se află, alături de resturile unei morbidităţi primare ce mai persistă, o nouă patologie pe care a adus-o evoluţia modernă a societăţii: bolile cronice netransmisibile, aşa numitele boli „ale civilizaţiei". Urbanizarea crescîndă, creşterea vertiginoasă a populaţiei şi, îndeosebi, a celei urbane, industrializarea într-un ritm tot mai vertiginos, dezvoltarea intensă a mijloacelor de circulaţie şi altele, care au avut loc fără o suficientă estimare prealabilă şi luare în consideraţie a măsurilor de prevenire şi combatere a consecinţelor lor pe plan medico-sanitar, au dus la o contaminare chimică a mediului ambiant (a aerului, solului, apei, alimentelor) pe de o parte, iar pe de alta la aglomeraţia crescîndă, cu toate consecinţele ei în marile oraşe, la intensificarea zgomotului urban şi la o serie de denaturări şi distrucţii ale resurselor naturale. Toate acestea reprezintă ameninţări ale sănătăţii umane şi confortului social. Este recunoscut pretutindeni faptul că dacă s-au făcut enorme progrese tehnice care au împins sub raport economico-social mult înainte societatea omenească, nu s-au întrevăzut suficient şi „produsele secundare" nedorite, ale acestor progrese.

Astăzi, în aerul inhalat, în apa şi alimentele pe care le îngerăm, există pesticide pe care le constatăm şi în organismul uman şi animal şi care sînt incriminate de a sta la baza unor grave tulburări şi afecţiuni mutagene, teratogene şi cancerigene. In adevăr, astăzi în organismul oricărui individ, indiferent în ce parte a globului s-ar afla, şi chiar în organismul noului născut, constatăm prezenţa acestor pesticide.

Din întreprinderile şi combinatele industriale, de la vehicolele de transport etc. se revarsă în mediul ambiant cantităţi importante de nocivităţi (gaze, vapori toxici, pulberi etc) care denaturează tot mai mult aerul atmosferic, acest element de importanţă primordială a mediului ambiant. In Statele Unite, de pildă, se revarsă în aer, anual, peste 180 milioane tone de substanţe toxice, ceea ce înseamnă 2/3 tonă pentru fiecare cap de locuitor.

In toate ţările dezvoltate, numeroşi autori constată că, paralel cu dezvoltarea centrelor populate, cu industrializarea lor şi cu creşterea numărului de vehicule de transport, se asistă la o intensificare a poluării aerului atmosferic comunal şi totodată la o creştere progresivă a incidenţei bolilor tumorale şi îndeosebi a cancerului bronhopulmonar. Se incriminează existenţa unui „factor urban" care ar contribui la determinarea unei morbidităţi şi mortalităţi simţitor mai crescute în mediul urban decît în cel rural, iar poluarea aerului ar interveni, în cea mai mare măsură, în cadrul acestui factor urban. O serie de statistici efectuate în aceste ţări relevă corelaţia dintre morbiditatea prin cancer pulmonar şi gradul de urbanizare a unui centru populat.

Creşterea, la grupele de vîrstă avansate, a morbidităţii şi mortalităţii prin cancer pulmonar, în ultimele decenii, cînd se înregistrează şi intensificarea urbanizării, dezvoltării circulaţiei şi poluării aerului centrelor populate, este semnalată astăzi pretutindeni.

Urbanizarea într-un ritm rapid, care a depăşit uneori posibilităţile adaptive ale aerului, a contribuit într-o măsură însemnată la determinarea unei patologii caracteristice mediului urban. In decursul unei evoluţii de milenii, între om şi mediul său ambiant s-a format o unitate biologică. Omul s-a adaptat treptat mai solid la un mediu natural, liber sau cu grade neînsemnate de poluări, care îi oferea posibilitatea unei recreeri efective şi eficiente. In urma revoluţiei industriale şi a urbanizării, care au avut loc într-un ritm tot mai accelerat în ultimele decenii, omul a fost „dezrădăcinat". O importantă parte a populaţiei, care pînă atunci dusese o viaţă calmă în mediul sătesc, agricol, influenţată şi atrasă de dezvoltarea industrială, a emigrat într-o măsură crescută în oraşe, într-un mediu din ce în ce mai artificial. Exodul către oraş a dus la un dezechilibru al balanţei populaţiei urban-rurale, respectiv la o aglomerare urbană ajunsă într-o serie de teritorii la saturaţie: 85 : 15% în S.U.A. şi Marea Britanie, 65 : 35% în U.R.S.S. etc. Insuşi cel născut şi crescut în mediul de oraş, supus la aceste transformări rapide ale mediului său condiţionate de evoluţia tehnico-ştiinţifică şi urbanistică, a fost într-o măsură însemnată „zdruncinat" de acest mediu în perpetuă şi rapidă transformare. Numeroase noxe existente în aer, intensificarea aglomeraţiei şi zgomotului urban, condiţiile noi de muncă reclamate de mecanizare şi automatizare au reprezentat multiple „stress"uri care au determinat şi conturat tot mai net patologia caracteristică a oraşului modern, cu o importantă pondere a tulburărilor şi bolilor neuropsihice.

In ciuda spectacularelor progrese ale ştiinţei, ale medicinei, tehnologiei etc., în ciuda creşterii duratei medii de viaţă, a standardului crescut de trai nu am reuşit să creăm un mediu fizic şi social care să satisfacă omul în mod integral. Condiţiile de viaţă în mediul urban şi îndeosebi zgomotul permanent, consumul crescut de sedative, reclamat de nevoia asigurării odihnei în astfel de condiţii, explică frecvenţa ridicată a nevrozelor şi a altor tulburări neuropsihice ale cetăţeanului.

Dacă la acest important consum de medicamente, adăugăm miile de alte preparate şi droguri pe care industria farmaceutică le pune la dispoziţie pentru tratarea diverselor afecţiuni specifice, înţelegem barajul — „bombardamentul chimic" — la care omul societăţii moderne este expus şi efectele colaterale posibile neprevăzute de ordin genetic deosebit de importante pentru generaţiile actuale şi mai ales viitoare.

Am schiţat succint o serie de aspecte sociale şi de mediu de care trebuie să se ţină seama în activitatea de igienă, de profilaxie şi combatere a morbidităţii moderne. Asanarea mediului ambiant, de viaţă şi de muncă al omului, eliminarea sau diminuarea la maximum posibil a noxelor existente în acest mediu, evaluarea acţiunii pe care aceste noxe, singure şi în combinaţie, o exercită asupra organismului, a modificărilor de ordin genetic în perspectivă, pentru estimarea potenţialului biologic al generaţiilor viitoare, iată preocupări ale sectorului de profilaxie a medicinei, pe care o reclamă actuala patologie, precum şi necesitatea asigurării condiţiilor de dezvoltare armonică psiho-somatică a colectivităţilor. In întreaga activitate ce caracterizează o societate în dezvoltarea ei economică şi industrială, în deciziile şi planurile zilnice şi de perspectivă pe care organele de conducere ale colectivităţilor le adoptă, trebuie să ţină seama de posibilitatea apariţiei fenomenelor secundare, nedorite progresului, care să fie la timp eliminate creînd astfel condiţii largi de sanogeneză, sănătate umană şi confort social. Este necesar să punem ştiinţa şi tehnologia „la lucru" pentru a rezolva şi repara tot ceea ce ea însăşi a determinat ca efect secundar, nedorit. Restabilirea calităţii şi a echilibrului ecologic mediu ambiant-organism, folosirea raţională şi oprirea degradării mediului, refacerea resurselor naturale favorabile dezvoltării şi fortificării organismului, iată preocupări comune, de solidară responsabilitate a medicului şi autorităţii comunale în combaterea bolilor moderne.

prof. dr. GH. ZAMFIR

„Ce au fost Florenţa şi Padova pentru Occident au fost Bucureşti şi Iaşi pentru sud-estul balcanic"

(urmare din pag. 1)

toricul grec Tzurcas, în introducerea pe care ne-a trimis-o pentru primul volum, ce stă să apară, din operele filozofice complete ale lui Coridaleu: „Ce au reprezentat Florenţa şi Padova în secolele XIV şi XV pentru studiile clasice în Occident au fost, la scara lor, începînd din sec. al XVII-lea, Iaşi şi Bucureşti pentru Orientul ortodox: nişte centre şi citadele ale luminii, unde s-a pregătit în mare parte emancipaţia şi trezirea naţională a tuturor popoarelor din peninsula balcanică".

O ştiu şi alţii istorici, dar nu o spun atît de categoric şi cu atîta loialitate, am zice, cum o face istoricul grec Tzurcas. De altfel d-sa a stat mult la noi şi — din îndemnul eminentului istoric Victor Papacostea, care înţelesese bine cît de însemnată e problema Coridaleu — şi-a trecut la noi în 1948 doctoratul, cu o teză publicată în limba franceză despre Teowil Coridaleu. Abia lucrarea aceasta a impus numele lui Coridaleu în lume. Suedezul Knös, despre care aminteam că ne laudă Academiile, o face tocmai pe baza cărţii lui Tzurcas.

Căci numele şi chiar renumele lui Coridaleu se cunoşteau, dar nu mult mai mult. In istoriile culturii bizantine el este citat doar ca autorul unui „Epistolar", apărut în Apus în 4 ediţii, al cîtorva scrieri mici teologale şi al cîtorva mari scandaluri. In rest se spune: a avut şi mare ecou ca profesor şi comentator aristotelic, dar aproape nimeni nu se ocupase de operele sale, deşi trei din cele şapte lucrări filozofice fuseseră editate la Veneţia, secolul al XVIII-lea. Noi ne începem ediţia tocmai cu cele patru lucrări necunoscute, păstrate în manuscris, şi abia aşa i se va vedea însemnătatea. Doar un cercetător german, O. Jochum, prin 1935, a descoperit la Giessen un manuscris coridalean rătăcit conţinînd tratatul „Despre suflet", şi s-a grăbit să facă o teză de doctorat, dînd descoperirea sa ca senzaţională. Intre timp, noi aveam, la Bucureşti, nu mai puţin de şase manuscrise cu această lucrare.

De ce nu le-am valorificat mai devreme, dacă istoricii noştri le ştiau însemnătatea? Pentru că lucrările erau totuşi filozofice şi istoricii nu au timp de Aristotel şi filozofie. Abia de curînd s-a revenit şi în filozofie la studiul adîncit, în original, al lui Aristotel şi al comentatorilor săi greci. Coridaleu nu este decît ultimul mare comentator al aristotelismului.

Dar în acelaşi timp şi singurul comentator, poate care restituie aristotelismului sensul de ansamblu al ştiinţelor. Nici un comentator, chiar cei mai adînci, nu făcuseră mai mult decît să interpreteze opere izolate. Coridaleu restructurează un adevărat sistem de ştiinţe. Titlul de noutate al lui Coridaleu — într-un ceas cînd în Apus aristotelismul era sufocat de teologie şi amîndouă de scolastică — este de-a fi afirmat cu aristotelismul drepturile raţiunii. Coridaleu aduce spiritul cercetării libere în numele aristotelismului, în timp ce Apusul îl obţine împotriva lui. Desigur, versiunea de acolo, pe bază de ştiinţă experimentală şi matematici, avea să fie cea bună. Dar Coridaleu este, şi ne face şi pe noi, contemporani în spirit cu ceea ce e mai viu în lumea modernă, cu orientarea raţionalistă (cele mai multe manuscrise, la noi 13 la număr, sînt din voluminosul tratat de „Fizică"). El dă astfel o ultimă versiune bună aristotelismului, care murise sub batjocură pe malurile Senei şi se stingea în frumuseţe şi de moarte naturală pe malurile Dîmboviţei şi ale Bahluiului.

ORAŞE GRĂDINĂ

Dezvoltarea urbanismului modern cunoaşte moduri diferite de tratare precum şi numeroase încercări concrete, adevărate experienţe pe modele reale, care au permis o serie de concluzii ce pot sta la baza modelării viitoarelor aşezări urbane.

Incă de la sfîrşitul secolului trecut, E. Howard, pentru a remedia depopularea regiunilor rurale şi suprapopularea oraşelor, a promovat ideea interdependenţei între organismul urban şi teritoriul aferent, propunînd o nouă formă de oraş şi care a căpătat denumirea de „oraş-grădină". El îşi imagina aşezări concepute ca organisme urbane independente, cu o populaţie în jurul a 30.000 locuitori, avînd o suprafaţă de 2 400 hectare şi dispunînd de toate dotările orăşeneşti necesare, conjugate cu asigurarea unui mediu înconjurător cît mai plăcut.

Primul oraş-grădină realizat a fost Letchworth, lîngă Londra (1903).

Trebuie subliniat că, la începutul secolului nostru, mulţi urbanişti au îmbrăţişat ideea oraşului-grădină, însă prin aplicarea practică a unora dintre principiile de bază s-a urmărit, în special, crearea unor cartiere de locuit ieftine. Astfel, în Anglia, în această perioadă de timp, au luat naştere aşa numitele „suburbii grădină", ideea formării unor oraşe noi, aşezări urbane complexe şi independente, fiind urmărită cu mai multă consecvenţă în această ţară. Deşi a relevat continuarea într-un ritm rapid a procesului de urbanizare, E. Howard nu a putut prevedea unele aspecte caracteristice zilelor noastre, cum ar fi creşterea populaţiei urbane, intensificarea circulaţiei, ş.a. Cu toate acestea nu se poate nega în totalitate valabilitatea urbanismului lui E. Howard, dezvoltarea armonioasă a unor reţele de oraşe-grădină, legate între ele şi cu marile aglomeraţii existente, constituind soluţia de principiu preluată în concepţia actuală, bineînţeles în sensul cel mai larg.

Justeţea ideii subînţelese că oraşele reprezintă o parte integrantă a unui teritoriu mai vast este susţinută de concepţia urbanistică actuală.

Funcţiunile oraşului modern

Unele studii întreprinse în R.F.G. preconizează, „unitatea orăşenească" pentru cca. 10.000 locuitori, fiecare unitate urbană trebuind să îndeplinească toate funcţiile economice, sociale, urbane şi avînd asigurată o densitate a populaţiei care să justifice prevederea tuturor dotărilor necesare.

De altfel analiza fenomenelor specifice urbanizării moderne concluzionează stabilirea anumitor limite de mărime pentru diferitele categorii de localităţi, în scopul asigurării corespunzătoare a organismului urban.

Diferite studii efectuate în unele ţări încearcă a stabili mărimea minimă a unei aşezări urbane, care să poată justifica dotările respective, concomitent cu determinarea mărimii maxime raţionale.

Astfel, din analizele întreprinse în Anglia şi R.F.G. rezultă că o aşezare urbană — în condiţiile europene — avînd o populaţie de cca. 250.000 locuitori ar justifica din punct de vedere economic o dotare urbană complexă, pe cîtă vreme în condiţiile Statelor Unite s-a constatat că cele mai indicate economic, sînt oraşele cu cca. 1.000.000 de locuitori.

In prezent, pentru multe din oraşele mari ale lumii, remodelarea reprezintă o măsură urbanistică foarte actuală. Dar, înainte de a se trece la măsurile de remodelare este necesară analizarea întregului complex de funcţiuni ale oraşului modern, aflat în continuă transformare, analiză ce se impune în primul rînd atunci cînd se propune sistematizarea circulaţiei urbane.

Este recomandabil însă, ca verificarea aplicării în practică a reuşitei unor măsuri urbanistice moderne, la scară mare, să se efectueze pe modele reale, exemplificînd în acest sens modul cum s-a procedat în perioada de după război în Anglia, S.U.A.

Renovare şi revitalizare urbană

Una din trăsăturile caracteristice ale secolului nostru este reprezentată de evoluţia deosebit de rapidă a vieţii urbane, ceea ce a determinat diferite modificări funcţionale şi compoziţionale ale oraşului.

Majoritatea aşezărilor urbane, conturate în forma actuală încă din secolul trecut, sînt adaptate cerinţelor urbanistice contemporane numai într-o mică măsură, reclamînd intervenţie de renovare.

In principiu, renovarea urbană presupune reconstrucţia completă a teritoriului construit, remodelarea unor zone sau adaptarea la noile condiţii a unor elemente prin conservare.

Spre deosebire de oraşele europene, unde renovarea urbană se limitează de obicei la unele părţi ale zonelor rezidenţiale, în S.U.A. renovarea tinde spre refacerea completă a oraşului existent.

Proiectele lui Victor Gruen pentru centrele urbane Fort Worth (1956), Fresno (1964) şi Boston (1967) reprezintă o cotitură importantă în afirmarea revitalizării urbane ca nouă filozofie urbanistică şi propune o alternativă de rezolvare a crizei (civilizaţiei) urbane din Statele Unite.

Scopul în sine al acestei noi filozofii urbanistice nu este aplicarea mecanică a unei tehnologii avansate, ci ea constituie o cercetare şi în acelaşi timp o încercare de a echilibra aspiraţiile biologice şi psihologice ale omului cu condiţiile vieţii moderne în contextul urban.

Pornind de la faptul că oraşele şi centrele lor sînt factori esenţiali în îndeplinirea nevoilor fundamentale ale unităţii, procesul de salvare a acestora trebuie să pornească din centrul lor sau centrele lor, atunci cînd ne referim la oraşele mari, întinerind inimile lor.

Ideea că în organismul urban, „inima oraşului" îndeplineşte o funcţiune vitală similară cu aceea pe care inima o desfăşoară în corpul omenesc, conduce la concluzia că întregul organism citadin va fi cu atît mai viu cu cît inima sa va fi mai sănătoasă, adică centrul său.

Intre clasica renovare urbană, bazată în principal pe demolări şi reconstrucţii integrale şi revitalizarea urbană există o profundă diferenţă, ca idee de pornire şi ca modalitate de realizare.

Reprezentînd în fond o încercare artificială de înlocuire a unor ţesuturi funcţionale sărăcite şi a căror structură a devenit necorespunzătoare, cu ţesuturi noi, renovarea urbană cunoaşte intervenţii neadîncite şi lipsite de legătură cu consecinţe ce se răsfrîng asupra întregului organism urban.

Revitalizarea urbană, avînd la bază ideea de a încuraja — bineînţeles în limitele posibile — menţinerea structurii şi a elementelor sănătoase, urmăreşte acţiunea de îmbogăţire a „inimii urbane", îmbogăţirea calităţilor de ambianţă, spaţiale şi arhitecturale, realizarea unei estetici valoroase a ansamblului.

Analiza concepţiei şi realizărilor lui Gruen şi a colaboratorilor săi relevă un proces de transformare de durată.

Ca să ajungă la centrul urban, ei au pornit de la centre comerciale, care au fost însă abandonate, datorită faptului că reprezentau un fenomen de descentralizare urbană cu o singură funcţiune limitată, ce nu se integra organic în procesul urban — funcţiunea comercială.

Diferiţi poli de atracţie, comerciali, industriali, culturali, ce au apărut în cadrul aşezărilor urbane, nu reprezintă decît false centre urbane deoarece un adevărat centru urban trebuie să fie organizat ca una sau mai multe incinte pietonale, ferit de traficul vehicular de suprafaţă.

Strada comercială principală a oraşului Fresno-California constituia înainte de realizarea proiectului de revitalizare un exemplu de distrugere a caracteristicilor de ambianţă, datorită faptului că era ocupată în întregime de o circulaţie vehiculară intensă.

Transformată în promenadă, locuitorii dispun de o ambianţă corespunzătoare, cu spaţii şi amenajări la scara omului.

ing. ŞT. CUMPANESCU

CHRISTIAAN BARNARD

TRANSPLANTUL (II)

După ce am tăiat astfel cele două mari vase, mai rămîneau încă alte șase mai mici, care pătrund în cavitatea superioară a inimii; două vene cave care, din corp intrau în atriuul din dreapta și patru vene pulmonare care, plecînd de la plămîni, intră în ventriculul stîng. Acestea trebuiau lăsate acolo unde se aflau. Aș fi tăiat ceva mai jos, în spre vîrful inimii, lăsînd la locul său **capacul**, cu toate venele lui. Exact așa se taie și dovlecii din care se fac, în noaptea Rusaliilor, mascaronii!! Ciotul rămas ar fi fost tocmai capacul dovleacului!

Pentru a vă da seama cam ce ar putea să fie acest **capac**, închipuiți-vă dovleacul despărțit de un ecran, adică de un perete vertical, care îl divide de-a lungul unei linii mediane. Imaginați-vă acum o altă diviziune, un plan orizontal, de data aceasta, care trece prin centru, creînd astfel patru cavități, una deasupra alteia, la dreapta și, analog, o alta peste a patra, la stînga. Cele două cavități superioare, sau **atriumuri** (auricule) sînt acelea care primesc sîngele, făcîndu-l apoi să treacă — respectiv — la cele de dedesubt, adică la ventricule. Acestea îl pompează din nou în afară, la plămîni și în restul organismului.

Ne pregăteam deci să tăiem orizontal printre cele două cavități superioare, dînd la o parte baza și ambele cavități inferioare, dar lăsînd peretele care primește cele două vene cave, pe dreapta, și cele patru vene pulmonare pe stînga. Se impunea deci să tăiem în jos, acolo unde atriumurile se unesc cu ventriculele — așa numitul traseu (sau plan) atrio — ventricular, conservînd cît mai mult posibil din volumul fiecărui atriu. **Scopul principal al unui transplant** cardiac este de a înlocui cavitățile pompante — adică ventriculele — **întrucît atriumurile sînt doar numai cavități primitoare.**

În felul acesta am și început, dar cînd am ajuns în dreptul venei cave inferioare, nu am găsit prea mult spațiu între deschiderea și **baza** sa. Deci, trebuia să tai cît mai aproape de ventricul. Din experimentele noastre asupra cîinilor, învățasem că, o dată ajunși aci, trebuie să fim foarte atenți; altfel, ar rămîne prea puțin țesut pe care să se poată coase — sau să se anastomozeze noua inimă. Dar la apăsarea bisturiului, fără să îmi dau seama — dădui afară și o părticică din ventriculul drept inferior, pătrunzînd în ansa coronară: o venă vitală prin care trece sîngele folosit de mușchiul cardiac. Mă opresc. Înspăimîntat, gîndind: — Sfinte Dumnezeule, am tăiat ansa coronară... ce se va întîmpla acum? și numai după oarecare vreme mi-am dat seama că inima aceasta nu mai avea nevoie de nici o ansă coronară, pentru că în curînd va avea una nouă, o dată cu inima donatorului!

Dar inima mea continua să bată tulburată, pentru că acum tăiam ceva imens; ceva ce pînă atunci nu mai distrusesem într-o inimă vie. În fine, cavitățile fură deschise și nu mai rămînea decît să pătrund prin peretele despărțitor central tăind alături cu baza unde erau ventriculele.

Și iată atunci inima recăzînd în propria ei cavitate, tăiată și lipsită de toți sprijinitorii ei.

Susținut doar de venele sale, capacul atrial atîrna în jos cu cele două cavități lipsite de bază dar participînd la un singur perete despărțitor.

Inima tăiată zăcea într-o băltoacă roșiatică în fundul cavității, în care, vibrase o dată cu primul fior al vieții și continuase să bată fără de hodină în adîncul trupului care o adăpostea, precum o casă fără de ferestre deschise spre zîmbetul soarelui, spre prinosul sărutului, spre murmurul rugăciunii.

Anotimpurile, toate, trecuseră peste ea, făcînd-o să trăiască toate emoțiile omenești. Nu a fost indiferentă față de nimic, adăpostise în ea toate vîrtejurile experienței umane: căldura pasiunii, spaima neașteptată a îndoielii, solemnul marș al credinței. Trecuse, dusă de sănii, prin iarna lituaniană, sau într-un car cu boi, spre exilul ebraic, în Crimeea... și apoi, într-un vapor, către ultima ei locuință, spre limita extremă a acestui continent african...

Omul acesta era o ființă care rătăcise, care a mers pe drumuri auzindu-și bătaia inimii, știind că o are, în această căutare a luminii. Uneori putea să cadă, dar se ridica din nou, atunci cînd simțea impulsul. Nici un om nu moare atîta vreme cît continuă bătaia aceasta, miracolul acesta divin, această incredibilă orînduire de goluri, această armonioasă așezare de mușchi, această unitate a unei continue disunități, acest minuscul teatru al vieții unde orice contracție duce la propria ei opoziție, constante, precum sînt mareele, inevitabile ,precum anotimpurile, durînd mereu, pînă la acest moment al cedării, al căderii, cînd din tot ce a fost nu mai rămîne decît o masă tremurătoare, viscoasă pe fundul întunecat al propriului ei leagăn...

Am băgat mîna... și am scos inima din corpul lui Washkansky. Am pus-o într-un vas pe care îl ținea Jordaan. Cu o ușoară unduială, inima goală se așeză moale în vasul metalic. De necrezut, dar tot mai era un tremur ciudat în ventriculele acelea; parcă le mai însufleța o altă inimă, mai mică, în clipa separării de trupul lor de baștină. Era acesta un ultim — parcă — avertisment, că noi i-am luat principiul de viață al acestui om și că acum eram datori să-i dăm cel puțin un altul!

Auzeam aspiratorul făcînd un zgomot, parcă ar fi șuierat. M-am întors și l-am văzut pe Rodney care, meticulos, ștergea pericardul, să nu rămînă nimic altceva decît gaura larg deschisă a cavității toracice, cu cîteva minuscule firișoare de sînge. Cioturile aortei și ale arterelor pulmonare atîrnau inerte și inutile. „Capacul" atrial, cu cavitățile sale ca niște ecrane cenușii, stătea agățat molatic de venele sale de susținere.

Iar dedesubt... cavitatea, cavitatea cordului, părea o albie imensă! Niciodată nu mai văzusem un torace deposedat de inimă sau cu o asemenea gaură ce părea a fi un fel de ascunzătoare! Parcă tocmai ascunzătoarea fusese lucrul cel mai fix și cel mai stabil, în vreme ce omul, cu toracele lui desfundat, nu ar fi fost decît un simplu obiect trecător, care existase numai pentru a fi de jur-împrejurul acelei găuri. La drept vorbind, chiar asta și era, o realitate pe care puțini oameni o mai văzuseră vreodată pe lume: **o ființă umană lipsită de inimă și totuși menținută în viață de o mașină, la doi metri departe de ea.**

— Așadar, iată, aceasta e cu adevărat limita finală a unui sens unic! Acum trebuie să intervenim!

Bossie împinse lighenașul cu inima pînă lîngă coapsa lui Washkansky. Am luat inimioara Denisei Darvall în mîinile mele; era roșie, solidă și rece.

Pentru prima oară, acum trebuia să lucrăm în inima donatorului și nu asupra vaselor sale de legătură. Operațiunea devenea mereu tot mai periculoasă, mărind posibilitățile de noutăți neprevăzute și de erori.

Tehnica, pînă acum acceptată pentru un transplant cardiac — conform cu schema dezvoltată de către **Shumway** și **Lower**, consista în tăierea și eliminarea **capacului** inimii donatorului, astfel încît ceea ce mai rămînea să se lege cap la cap cu capacul, în așteptare, al primitorului.

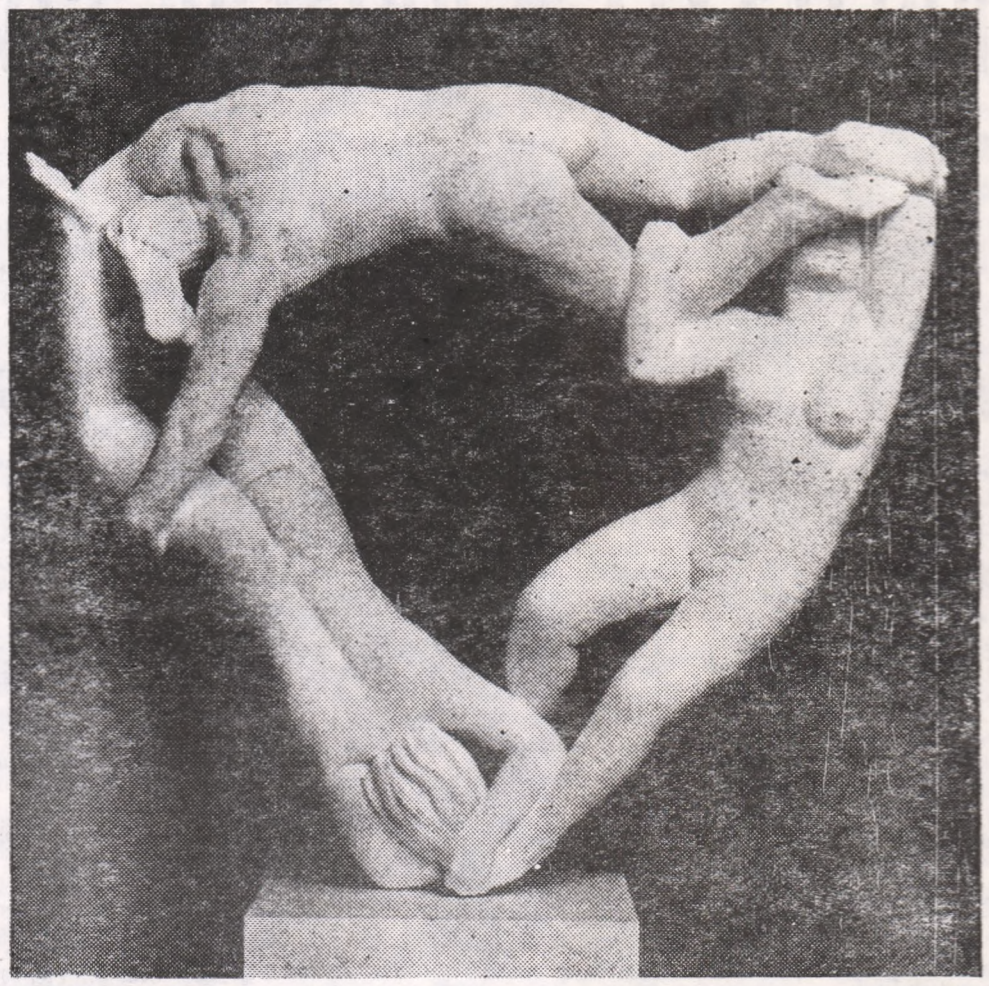
Dar pentru a se realiza acest lucru era necesar să se taie în peretele central — în despărțitură — în cavitățile superioare ale ambelor inimi — donatoare și primitoare. În ceea ce privește primitorul, lucrul nu constituia un risc prea evident, dar, în schimb putea să fie periculos dacă era făcut în inima donatorului, pentru că era atunci posibil să fie tăiată tocmai ansa coronară, sau să atingi sistemul de conducere a inimii, provocînd un ritm lent al tic-tacului și făcînd deci mereu necesară prezența unui **pacemaker** permanent în cavitatea cardiacă.

Soluția concepută de mine, în vreme ce stăteam întins pe pat chiar în după-amiaza de ieri era aceasta: să conserv intact ecranul despărțitor al donatorului; să nu tai în întregime capacul, ci mai bine numai două căpețele ale acoperămîntului, adică — spre a fi și mai clar — numai cele două zone unde venele intră prin două cavități separate. După tăiere, mi-ar fi rămas deci o inimă cu două găuri în partea de sus; una, pe unde intră cele două vene cave; cealaltă, acolo unde cele patru vene pulmonare se unesc cu inima. Atunci aș fi putut să cos găurile acestea deasupra capacului, în așteptarea inimii lui Washkansky; dacă voi vedea că există o diferență de mărime (de calibru), aceasta nu mai era o problemă; se puteau lărgi deschizăturile inimii donatorului pentru a le adapta la **capacul** primitorului. Avantajul era mare; ecranul de despărțire al donatorului nu mai risca să fie lezat.

Am început așadar, astfel, precum îmi propusesem. I l-am explicat și lui Rodney care rămase uimit.

(Va urma).

Trad. Dr. P. P. IONESCU



GUSTAV VIGELAND: „Triunghi"

documentar: CAMERUN

Pe coasta de vest a continentului negru, se află Republica Federală Camerun. Aici își dau întîlnire toate formele de relief și tipurile de vegetație specifice continentului african. Teritoriul ei se întinde pe o suprafață de 475.442 kmp., de la lacul Ciad pînă la Golful Guineii. În nord sînt priveliștile stranii, plăsmuite parcă într-o altă lume, ale savanei dominate de aglomerațiile sălbatice de stînci cu siluetele lor albăstrui. O singură stîncă, cioplită în forme ciudate, se detașează de acest original caleidoscop de statui și obeliscuri de granit. „Este „Dintele" descris de Jules Verne. La poalele acestei stînci solitare au coborît eroii celor „Cinci săptămîni în balon", după ce străbătuseră Africa, din Zanzibar pînă la Oceanul Atlantic.

Camerunul este o „Africă în miniatură", deoarece populația de 5 milioane locuitori este compusă din 36 de triburi, care vorbesc peste o sută de dialecte. La sud și sud-est locuiesc triburile bantu, la nord — havsa și triburile înrudite, iar centrul este populat de grupurile bantoide orientale. Regiunile împădurite sînt locuite de cei mai vechi aborigeni ai Africii tropicale — pigmeii.

Istoria colonizării europene a acestei țări se întoarce la anul 1472, cînd o expediție portugheză, condusă de Fernando Po, a atins gura unui fluviu necunoscut în partea de vest a continentului. Primul lucru pe care l-au remarcat portughezii a fost cantitatea impresionantă de crevete care mișuna în această apă. „Este un rîu de crevete" („Rio dos camarões") — a exclamat unul dintre marinari. Și așa a căpătat țara numele de Camerun, nume care a fost atribuit și unui masiv vulcanic, al cărui principal vîrf atinge 4070 m.

După această „descoperire", Camerunul a fost invadat de negustorii de sclavi care furnizau, de aici, mînă de lucru plantatorilor americani. A urmat apoi rivalitatea între puterile occidentale pentru a pune mîna pe Camerun, întîietatea a avut-o Germania, care în 1884 își întinse protectoratul pînă în această țară. După înfrîngerea Germaniei în primul război mondial, Camerunul este ocupat de Anglia și Franța, iar în 1922, Societatea Națiunilor încredințează acestora mandate de administrare a țării. Partea răsăriteană este încredințată Franței, iar partea vestică Marii Britanii. După cel de-al doilea război mondial, respectiv în 1946, ambele teritorii sînt proclamate teritorii tutelate de O.N.U. și administrate de Anglia și Franța.

Avîntul mișcării de eliberare națională, care se conturează în special după cel de-al doilea război mondial, cuprinde și Camerunul. Sub presiunea acestei mișcări, Franța îi acordă în 1957 statutul de stat autonom ,în cadrul Uniunii Franceze, iar la 1 ianuarie 1960 Camerunul răsăritean se constituie în republică independentă. În urma unui plebiscit care are loc în februarie 1961, partea nordică a Camerunului de vest este atașată Nigeriei, iar partea de sud Republicii Camerun. Capitala a fost instalată la Yaounde, orașul ridicat la poalele masivului Mont Phoebé — „Muntele Frumuseții", numărînd astăzi 100.000 de locuitori.

Camerunezii spun că țara lor e bogată, ceea ce este adevărat. Camerunul dispune de minereuri prețioase: fier, bauxită, titaniu, cositor, aur. S-au descoperit zăcăminte de uraniu și magneziu și sînt în curs prospecțiuni petrolifere. Dar anii îndelungați de oprimare au lăsat urme adînci în această țară; aproape 90 la sută din populația activă este ocupată în agricultură. Economia se bazează pe culturile tropicale, exploatarea pădurilor și creșterea animalelor. Pădurile care acoperă un sfert din teritoriul țării reprezintă o imensă rezervă naturală ale cărei bogății însă de-abia acum au început să fie puse în valoare. Culturile tropicale, care au o importanță primordială, se află încă în mîinile plantatorilor străini. Este vorba, în special, de plantațiile de cacao și cafea.

În ultimul deceniu, Camerunul a făcut mari eforturi pentru a ieși din starea de dependență față de piața occidentală și pentru a-și diversifica economia, punînd bazele unei industrii proprii. Obiectivul principal al politicii guvernului este acela că țara trebuie să se bazeze, în primul rînd, pe forțe proprii. Tendința de camerunizare a economiei este evidentă în toate sectoarele. Politica economică a acestei țări constă în a autoriza investițiile străine cu condiția ca ele să nu prejudicieze planul general de dezvoltare a Camerunului.

Rezultatele obținute de Camerun în anii care s-au scurs de la obținerea independenței sînt o rezultantă a stabilității politice. Alegerea lui Ahmadou Ahidjo pentru a treia oară ca președinte al țării nu a constituit o surpriză, ci o reală performanță în condițiile istorice ale unui stat federal care a avut de întîmpinat dificultățile inerente, generate de divizarea îndelungată dintre regiunea răsăriteană și cea apuseană.

Cu toate dificultățile pe care le are de întîmpinat (decalaj economic și social dintre diverse regiuni, dintre viața modernă a orașelor și cea a nomazilor care rătăcesc prin nesfîrșitele păduri), Republica Federală Camerun încearcă să înlăture rămășițele opririi coloniale creîndu-și o economie independentă, bazîndu-și relațiile cu celelalte state pe principiul înțelegerii mutuale și cooperării prietenești.

RADU SIMIONESCU

cronica
săptămînal politic, social, cultural
Colegiul de redacție:
AL. ANDRIESCU, N. BARBU (redactor șef adj.), CONST. CIOPRAGA, ION CREANGĂ, AL. DIMA, ILIE GRĂMADĂ, DAN HATMANU, MIRCEA RADU IACOBAN, GAVRIL ISTRATE, LIVIU LEONTE (redactor șef) GEORGE LESNEA, P. MILCOMETE, ȘTEFAN OPREA (secretar general de redacție) CR. SIMIONESCU, CORNELIU STURZU, CORNELIU ȘTEFANACHE (redactor șef adj.), NICOLAE TAȚOMIR.
Prezentare grafică
VALER MITRU

Tiparul: Intreprinderea Poligrafică Iași—str. V. Alecsandri, nr. 6 Redacția și administrația: — Casa Presei — Str. V. Alecsandri nr. 8 — telefoane: 15879—15847