Proletari din toate țările, uniți-vă!

cronica

SĂPTĂMÎNAL POLITIC-SOCIAL-CULTURAL • ANUL V • Nr. 48 (251) • SIMBĂTĂ 23 XI 1970 • 12 PAGINI 1 LEU

NICOLAE IORGA

În urmă cu treizeci de ani, la 27 noiembrie 1940, „ciuma neagră" săvîrșise una dintre cele mai oribile crime: asasinarea mișelească a marelui istoric, cărturar și patriot Nicolae Iorga. Tragedia a zguduit întreg poporul român, stîrnind un puternic ecou peste granițe, ceea ce era și firesc de vreme ce victima reprezentase una dintre cele mai prodigioase minți pe care le-a dat pămîntul nostru.

„Sunt oameni la mormîntul cărora nu poți vorbi decît de viață" nota N. Iorga, iar aceste cuvinte, cum bine observa N. Bănescu în elogiul academic închinat marelui dispărut, se potriveau perfect tocmai celui care le pusese pe hîrtie, gîndind la alții. Într-adevăr, viața lui N. Iorga, frămîntată, clocotitoare, luminată de izbînzi uimitoare, umbrită uneori de rătăciri, poartă pecetea nemuririi.

Cînd cel ce avea să devină un „apostol al neamului" împlinea abia 6 ani, poporul cucerea cu arma în mîini independența de stat; patruzeci și unu de ani mai tîrziu se împlinea un vis secular: desăvîrșirea unității național-statale a României; peste încă douăzeci și doi de ani, N. Iorga era răpus, într-un moment cînd țara se afla amenințată de o catastrofă pe care el o prevăzuse și nu ostenise luptînd spre a o evita. În cele șapte decenii pe care le-a trăit marele istoric și cărturar, România a cunoscut puternice și adînci frămîntări social-politice, a trecut prin drama anului 1907 și prin cataclismul primului război mondial și n-a încetat să se străduie pentru a se ridica în rîndul țărilor avansate, pe un loc la care o îndreptățeau suferințele și virtuțile poporului.

Ce loc a ocupat și ce rol a jucat N. Iorga în istoria celor șapte decenii amintite? Iată o întrebare la care contemporanii și urmașii săi au încercat să răspundă, scriind tomuri spre care astăzi se apleacă vîrstnici și tineri, cu o curiozitate pe deplin îndreptățită. Răspunsurile rămîn, în anumite privințe, contradictorii, ca însăși viața marelui cărturar. În deceniul IX al secolului trecut, N. Iorga s-a apropiat de mișcarea socialistă dar, cum bine a observat biograful său Barbu Theodorescu, atitudinea sa nu depășea perimetrul unui vag umanitarism. Poate că principala contradicție din care N. Iorga n-a izbutit să iasă a constat în tendința și strădania de a reforma societatea prin bunăvoința unor forțe sociale ale căror slăbiciuni și vinovății nu obosea să le vestejească. Deosebirile de opinii ale exegeților vieții și operei lui N. Iorga se prelungesc și asupra unor studii științifice, chiar, fie și parțial, asupra unor întregi domenii de creație (poezie, dramaturgie) și nu arareori ele vizează ciudățeniile omului. Dar, unanimitatea părerilor și sentimentelor se reface atunci cînd omul și opera sînt privite în întregul lor. Uriașa, copleșitoarea personalitate a lui N. Iorga provoacă admirație, uimire, iar cinstea, neîntrecuta putere de muncă, pasiunea mistuitoare, masivitatea și varietatea fără precedent a operei sale și-au făcut loc în legendă.

Orfan de tată la 4 ani, cu o copilărie minată de nelinști și privațiuni, N. Iorga avea să-și găsească de timpuriu și instinctiv obiectul pasiunii sale: cartea. „O, sfintele mele cărți — nota el — pe care soarta prielnică mi le-a scos înainte, cît vă datoresc că sunt om, că sunt om adevărat". Omul de 6 ani citea (Letopisețele lui Kogălniceanu, de pildă) și scria românește, citea franțuzește (Orientalele lui Hugo). La 18 ani și jumătate era absolvent al Facultății de litere, promovînd toate examenele într-un singur an (septembrie 1888 — decembrie 1889), uimindu-și profesorii și stîrnind senzație în public. Pentru Șt. Vîrgolici era „un adevărat fenomen", iar pentru A. D. Xenopol „o minune de om". La 19 ani (1890) debuta în publicistică, un an mai tîrziu în istorie; la 22 de ani (1893) i se tipărea primul volum de Poezii, la 23 de ani

L. BOICU

(Continuare în pag. 10)

„Porumbarii" Foto: I. DAVID

GENERAȚIE ȘI CIVILIZAȚIE

Dezvoltarea impetuoasă a tehnicii și științei a avut, are și va avea pe multiple planuri efecte deosebit de variate. Dacă ne-am referi numai la bogăția de aspecte noi apărute în secolul nostru în domeniul științelor despre natură și societate, am observa cu ușurință că volumul de informație a crescut enorm, iar metodele de cercetare au devenit mai variate. Realizările științei, în special în domeniul matematicii, fizicii, chimiei, biologiei, au fost generate de nevoi reale ale omului. Ele au îmbogățit cunoașterea umană, dar au soluționat în același timp probleme noi, reale ale practicii, ele găsindu-și largi aplicații în diferite ramuri ale economiei. Evident, rezultatele obținute în domeniul tehnico-științific generează, indiscutabil, implicații deosebite în procesul formării și pregătirii cadrelor, presupune o creștere a exigenței în ceea ce privește nivelul de studii, o anumită orientare a programelor de instruire, o coordonare a eforturilor factorilor ce concură la procesul de dezvoltare multilaterală a omului și personalității umane.

In procesul de formare, tînărul se află sub influența mai multor factori, care acționează, în multe privințe, simultan. Mai evident devine acest lucru în perioada vîrstei școlare, cînd tînărul simte, sub diferite forme, influența școlii, a familiei, a organizației de tineret etc. In acest proces deosebit de complex nu poate fi nimeni indiferent care sînt modalitățile și momentele în care se realizează influențarea cu efecte optime, ce mijloace sînt folosite și care sînt scopurile urmărite.

Evident, factorii ce acționează sînt obiectivi și subiectivi, natura relațiilor umane fiind cea care generează și solicită acești factori.

Modernizarea vieții social-economice presupune totdeauna oameni instruiți și o rețea adecvată, necesară procesului instruirii și formării oamenilor, corespunzător nevoilor reale ale societății. Nu avem în vedere omul în general, ci omul concret, care trăiește în condiții și relații date, care se formează, se instruiește pentru a putea soluționa problemele ce i se pun în anumite condiții de loc și timp, omul care înțelege și trebuie să înțeleagă contextul în care conviețuiește, și se străduiește pentru a se autodepăși, realizînd în acest fel un proces firesc al dezvoltării sale și al comunității căreia îi aparține.

In acest proces de modelare a omului un rol deosebit revine școlii ca instituție, fiecăruia din slujitorii ei. Ar fi o naivitate să credem că modernizarea școlii, în conformitate cu nevoile prezente și mai ales de perspectivă ale modernizării societății, adică adaptarea continuă a învățămîntului la un conținut nou, se produce automat și ușor, spre satisfacția generală a cadrelor didactice, a elevilor și părinților.

Debarasarea de un imens material faptic depășit de

OVIDIU BADINA

(continuare în pag. 11-a)

crochiu

ORNITOLOGICĂ

Imi înșelasem, în acea duminică gîndul că voi avea pădurea o iarnă întreagă între pereții albi, albi. Pădurea, îmi spuneam, poate însemna, cîteodată, cînd n-o putem cuprinde, numai și filfîitul speriat al păsării mărunte. Imi luasem de la cătrănitul Franț, din Hală, o pereche de scatii de o frumusețe rară, păsări mărunte, cu acea colorație care îmi neliniștește totdeauna pielea, în dorința savuroasă de a pipăi, de a mă bucura, de a înțelege cu buricele degetelor. Scăpați de frigul brumat de afară, aduși la căldura caloriferului, scatiii renunțară la zbaterea aceea nebună, neliniștitoare. Căldura, probabil, semințele proaspete de cînepă, dar mai cu seamă apa îi moleșiră, le ostoiră pentru un timp elanurile de evadare. Intre pereții albi, colivia argintie însemna în ochii mei mințiți o frîntură din zvonul pădurii dorite. Mă așezam cu mirare pe pat, așteptînd mișcările firești, secrete ale scatiilor. Săreau din ce în ce mai rar de pe o chingă pe alta, apoi se liniștea pe chinga de sus, ciugulindu-se pe burtă și pe sub aripi. Intr-o clipoceală de sobă albă își începeau viersul trilat, cu o vioiciune de necrezut. Pînă cînd mă mișcam. La cea mai neînsemnată mișcare, cîntul lor pierea gîtuit, speriat ca de frica eretelui. O zi, două, trei. Pînă în dimineața în care mă trezii cu gura amară de dumnezeu știe ce păreri de rău, avute cu o seară înainte. Am deschis fereastra. Printre turlelele bisericii armenești soarele răzbătea greu, în trîmbe cețoase, prevestind iarna. Milă, moment de tristețe, de enervare, de plictiseală? Am deschis minuscula portiță a coliviei, am umplut căpăcelul alb cu apă, scatiii s-au repezit, ca de fiecare dată, să bea și am rămas așa, în curioasă așteptare. Își urmau sărituri'e obișnuite de pe o chingă de alta, își vîrau din cînd în cînd ciocurile printre gratii, în virtutea unor neostoite impulsuri de scăpare, fără însă să bănuiască portița deschisă. Eram decis să la dau drumul și așteptam reacția lor. Cît am stat liniștit, și-au continuat mișcările neglijînd, sau mai bine zis neștiind de șansa evadării. Cînd însă, printr-o zbatere a mîinii, am provocat alungarea lor, au dat de orificiu, și unul după altul, au zburat speriați ca de moarte. S-au izbit fulgerător de peretele din față, pentru că, probabil, își tociseră în captivitate simțul distanțelor, dar imediat găsiră fereastra și, într-o filfîire dementă, dispărură. Am sărit să-i urmăresc. Imi imaginasem, înainte de a-i elibera, că vor mai da tîrcoale ferestrei, că se vor așeza domestic pe una din turle, lăcrimînd în legea lor, melodramatic, pentru colivia care le adusese căldură și boabe de cînepă. Prostii. Nici urmă. Era frig, atîta tot.

VAL GHEORGHIU

CÎNTEC DE ȚARĂ

Piatra rîde, piatra cîntă,
Stinge dorul și-l descîntă.

Toate valurile trec,
Piatra iese din înec

Prefăcută-n alte chipuri
Demiurgic pe nisipuri.

Piatra-i suflet de haiduc,
Dulce zvon în zori de cuc.

Vînturile de-o lovesc,
Piatra-i glasul omenesc,

Soarele de-o luminează,
Piatra-i suris într-o rază.

Cioplitorii vin cu daltă,
Piatra-i fată ce tresaltă,

Ochi de codru, împărat,
Lume fără de păcat.

O, dar piatra a cules
Și din munte și din șes,

Lacrimi, goluri de cuvinte
De pe cruci, de pe morminte.

Piatra nu mai este piatră
Ci e albie și vatră

Unde dacii și romanii
Și-au scris gloria și anii.

AUREL BUTNARU

jurnal

SĂ NE VEDEM DE CĂRȚILE NOASTRE

Unii dintre confrați simt cîteodată o acută dorință de a face ordine în literatură. În loc să persiste pe paginile propriilor cărți, întreprind un lucru extrem de dificil și inutil. Pentru că cine îi ia în seamă? Chiar dacă se aduc drept argumente, pentru susținerea „tezelor", scrisorile unor cititori, scriitori, în marea lor majoritate, țin foarte departe de paginile lor asemenea atenționări.

Calul de bătaie este o veche mirțoagă ce abia se mai ține pe picioare, încălecat cu voluptate de respectivii autori: climatul literar, confuzia care chipurile ar stăpîni literatura noastră, lipsa socialului din creație și critică, absența acelor cărți mari (care să pună în încurcătură redacțiile editurilor!), cărți ce în alte țări (vecine) s-ar fi scris etc. Am impresia că semnatarii unor asemenea rînduri visează la o literatură strict compartimentată, direcționată, în care toate problemele să fie extrem de clare și ordonate pe niște jaloane prestabilite. „Claritatea" pe care pare că o visează aceștia nu există nici în alte domenii ale vieții sociale, și, cu atît mai puțin, literatura nu are nevoie de ea.

Cu riscul de a mi se reproșa că fac o veche și gravă confuzie, substituind mișcările, cred că orice literatură trebuie să fie asemenea unei ființe vii, dotate cu toate celulele, chiar și cele nocive. Extirpînd sau blocîndu-i ceva, putem transforma această „ființă" într-o frumusețe sublim de artificială. Ce vreau să spun: că pe mine — poate greșesc! — peisajul nostru literar nu mă derutează, ba dimpotrivă, îl găsesc firesc, sănătos, avem — ca să mă exprim simplist — de toate, de la florile artificiale, ieșite din semințe dogmatice pînă la cele pretins novatoare. Dar important este faptul — și cred că asta trebuie evidențiat în primul rînd — că în acești ani s-au scris niște cărți pe care timpul, istoria literaturii noastre le va reține. Și nu puține sînt volumele aflate sub acest semn. Nu țin de loc să idealizez lucrurile și cred că nici o înșiruire de astfel de cărți — ca argumente — nu este necesară. Le cunoaștem și cei care vor veni după noi poate le vor cunoaște și mai bine. Nu cred că scriitorii, chiar și cei mai tineri, sau foarte tineri (aceștia sînt vizați în primul rînd), practică o literatură evazionistă. Ba dimpotrivă, dacă ar fi să căutăm evazionismul, l-am găsi la niște „dogmatici" restructurați, deveniți peste noapte ultramoderni. De altfel, cred că nici acele cărți, pe marginea cărora autorii lor au teoretizat evazionismul, nu sînt lipsite de social, după cum, am credința, că literatura noastră, cea de astăzi și cea de mîine, a surprins și va surprinde „sunetul" acestui timp, din această țară.

Cei care visează o „ordonare" a literaturii actuale, o compară nu o dată cu cea dintre cele două războaie. Sigur, ca o continuitate, comparația este îndreptățită (deși condițiile istorice sînt absolut cu totul deosebite), dar este absolut o eroare ca din comparația respectivă să tragi concluzia că scrisul nostru, de astăzi, este inferior celuilalt. Valorile artistice nu se neagă în timp ca teoriile în știință și, în ultimă instanță, ierarhizarea ieșită dintr-o asemenea comparație, este o întreprindere fără scop. Ce vrem să demonstrăm? Că înaintașii au fost uriași iar noi sîntem niște micimi? Sau să rămînem în mod absolut la modelele lor? Dar, cine sînt judecătorii literaturii actuale, în numele cui vorbesc ei? Vor spune, ca de obicei: în numele cititorilor. Dar nu sînt cititori, ci cititor. Cel care va citi numai literatură polițistă, va refuza pe un Al. Ivasiuc, iar cel care n-a depășit modelul Alecsandri, va spune că poezia lui Nichita Stănescu este o aberație. Și acești „ordonatori" de literatură vorbesc în numele cititorilor, se lamentează că în alte țări apar „marile cărți" pe cînd noi... O, dar mai cunoaștem cîte ceva din literaturile țărilor vecine (cu care se fac comparații) și pretenția că acolo este acel ceva mai mare și aici, la noi, nu-i, mi se pare absurdă, dacă nu denigratoare la adresa scrisului românesc actual. Dacă este adevărat că încă nu am învățat să ne vindem cărțile peste hotare(și nu din vina scriitorilor), tot adevărat este că niciodată literatura noastră n-a pătruns ca acum dincolo de hotarele țării.

De fapt, dacă înțeleg bine, asemenea rînduri iritate se referă nu la întreaga literatură din ultimele două decenii, ci la cea din ultimii ani care, ar fi produs o confuzie absolută. Să admitem că argumentele celor care văd în jur numai confuzie ne-ar convinge pentru o clipă, însă nici într-un caz aducîndu-ne aminte de „Omul din Ceatal" (ca piesă de excepție), întorcînd spatele unor lucrări apărute recent. Confuzia este pusă în evidență, „extrasă", și din alte constatări, ca de exemplu, faptul că Tudor Arghezi a fost uitat. Este firesc să fie și momente de uitare frumoasă după ce piața a fost suprasaturată și critica suprasolicitată. Dar prin asta marea valoare din cărțile lui Arghezi n-a eclipsat cu nimic și nicăieri n-am întîlnit nici cea mai timidă negație din partea criticii. Așa s-a întîmplat și cu Sadoveanu. Ca de obicei, pentru toate, criticii sînt vinovați. Ei, și numai ei, pentru că nu sînt agenții noștri de publicitate, că nu „ordonează" literatura, că nu împrăștie confuzia, că... Să-i lăsăm pe criticii — care au situația cea mai precară — să-și exercite profesia așa cum cred ei de cuviință. Să nu le dăm noi, scriitorii, lecții. Chiar atunci cînd ne fac nedreptăți. Dacă este o valoare în cărțile noastre, nedreptatea lor, momentană, nu o va eclipsa. Să ne vedem de cărțile noastre. Literatura nu se face din articole și, mai ales, din cele care vor să „ordoneze" condeiele.

CORNELIU ȘTEFANACHE

MOMENT

JURNAL DE EDITOR

Editura *Eminescu* a avut inspirata idee de a tipări un buletin de informație literară (septembrie 1970) asupra cărților pe care le publică într-un interval de o lună. Este un mod, printre multe altele posibile, de a informa cu promptitudine și exactitate ceea ce se publică într o anumită perioadă, dar mai ales e un mijloc de a scoate în evidență un fapt deosebit de semnificativ: circulația cărții în public și receptarea ei de către critica literară. Ecourile trezite în publicațiile noastre sînt reproduse în paginile *jurnalului de editor* reflectînd poziția criticii prin judecăți de valoare clar expuse. Este o inițiativă pe care o dorim continuată nu numai în sensul reproducerii concluziilor critice favorabile, ci și a celor violent negative. De asemenea, așteptăm cu interes apariția regulată și a altor *jurnale de editor* care să reprezinte în actualitate și pe celelalte EDITURI din țară cu vechi tradiții în editarea literaturii noastre.

PERSEVERENȚĂ

Pledoaria Anei Blandiana (Cele două nașteri), *pentru o poezie care să depășească nivelul mediu, „pragul generalei dotări", pare a veni în contradicție cu strădania revistei* Contemporanul *de a asigura cu maximum de perseverență bun de tipar unor versuri ușoare, în realitate departe de a reprezenta peisajul liric actual. În acest sens ar putea fi citată poezia Mariei Banuș,* Stoic, *ori mai recenta* Muzicienii, *semnată de Toma Roman: „Veți întîlni sub apele egale/ Beția sevelor regale / chemare osindită de apus / cristalele de sare lăcrămînd de sus", de unde se degajă copleșitor impresia „de nemaispus, de nemaiauzit".*

La rîndul lui, George Virgil Stoenescu are înclinație spre „unelte de-aramă" care „nu mint și fața nu și-o schimbă / vorbesc mereu aceeași limbă". Și pentru că această perseverență a devenit de-a dreptul obositoare, noi am fi de altă părere: să se revizuiască pe ici pe colo cîte ceva.

CRITICA LITERARĂ — ACT DE COMUNICARE

În discuțiile asupra criticii literare, teren de confruntare în care de obicei trebuie să-și enunțe opiniile criticii înșiși, prezența unor puncte de vedere care să aparțină scriitorilor reprezintă un fapt salutar. Ce trebuie să înțelegem prin ideea de critică și ideea de cititor? se întreabă, din această perspectivă,

Nichita Stănescu (vezi Despre critică, *în „România literară", nr. 47). Observațiile făcute, în acest sens, dovedesc un anume unghi polemic, desigur îndreptățit. Pentru unii producători de literatură, remarcă distinsul poet, ideea de critic literar se confundă cu aceea de lăudător sau denigrator, într-un cuvînt, de serv. Or, în realitate, actul critic, deopotrivă, trebuie să însemne atît act de literatură, cît și act de știință, aceste două aspecte, ca laturi necesare în unitatea lor contradictorie, neexcluzîndu-se, ci dimpotrivă, presupunîndu-se, ca potențare reciprocă. Ideea de critică literară, înseamnă, cu necesitate, act de comunicare. Adevăratul critic vizează substanța cărților, dincolo de succesul de librărie al acestora, critica fiind o apreciere a operei de dimensionare în timp. Valoarea autentică a unei cărți, așadar, este aceea a mișcării sale pe verticală, ca validare în timp, deci, a capacității sale de a deschide noi ipostaze în manifestarea spiritului creator. Evident, prin punctarea acestor aspecte, Nichita Stănescu deschide o problemă de certă actualitate: necesitatea ca, în urma unei etape de evidente acumulări, critica noastră literară să-și pună și întrebarea decisivă asupra propriului său obiect...*

N. IRIMESCU

POȘTA REDACȚIEI

Alex. Bălan — Banalitatea nivelează totul. Cîte o formulare personală este înecată de permanenta disonanță între idee și cuvînt. Limbajul sărac și incolor nu vă ajută.

Mihai Aromanesei — Nu vă lăsați în voia cuvintelor: versurile trimise plătesc deja tribut delirului verbal.

Ramură Ana — „O marmoră albă / o zeiță ce strigă/o mare ce cîntă / și o fetiță ce plînge". Enumerarea ar putea continua la infinit fără să aibă vreun punct comun cu poezia.

V. Beni — „Mă rotesc în jurul axei / fără să obțin nimic / fără să simt nimic / nimic deosebit". Vă sfătuim să așteptați pînă cînd o să aveți într-adevăr ceva de spus.

Robert Bobu — Sfidătoarea postură de „istovit de filozofie" în care vă complaceți cu scepticism este, de fapt, o automistificare. Versuri ca: „O, materie / nu știu / poate ești creată / de-o ființă supranaturală / și ești materie / simplu, fantomă", o dovedesc cu prisosință.

Bejan Cornelia Livia — În ciuda sentimentelor frumoase, textele trimise sînt deocamdată versificări facile. O lectură sistematică din lirica actuală v-ar apropia de calea ce duce spre poezie.

E. Bucurescu — E așa de greu de înțeles că propozițiile trimise sub titlul de maxime, gen „scrierea e aparatul depistării", sînt exasperat de ridicole? Renunțați fără păreri de rău, spre binele tuturora.

Țurcanu Maricica — Subminați, fără voie firește, pe textierii de muzică ușoară. „Stelelor nemuritoare / mă zăriți pe mine oare?" sau „Ascult visînd / foșnetul lor / și-aș vrea să mor" sînt versuri pentru care v-ar invidia cu toții. Înțelept ni s-ar părea să încercați să-i depășiți.

H. Ionică — Aveți o disponibilitate de a mima o filozofare intensă. Riscul aici este că starea dv. meditativă elaborează panseuri ce frizează ridicolul: „Ne cutremurăm cu prinși de sublimitatea universului" ori „Te port în sub conștient / că nu poate gîndirea concepe existența / și nic concretul conține absolutul"

Anton Emil — „Voi afla c e sîmbătă / și că alături d valuri se murmură". Asta bănuiam și noi. În rest, ala turări întîmplătoare de cu vinte.

Oancă C. Costică — „Cir nu bea cunoaștere / este mo din naștere". În fine, iată u adevăr clamat cu sinceritat

Marianu Carmen — Nu n vine în minte nici o soluți deși vă împărtășim disperare „În geană lacrima-ți oprește dacă „cel ce te-a iubit pe ve te lasă" e totuși o atitudin cam defetistă.

T. D. — Versuri ocazional de album intim, excelînd pri locuri comune: „Dar văd cu o piaptănă vîntul / cum cer îi cîntă pe coardele zării".

Diaconu Corneliu — Vers ficări minate de un mimetis folcloric pueril.

Dinu Moroșanu — Exerciț aproape corecte, în care im gismul căutat creează impres supărătoare. Patronajul J Baconsky din *Dincolo de iar* este evident.

U. M.

Ministerul Învățămîntului
Institutul Politehnic
anunță:

FACULTATEA DE CHIMIE INDUSTRIALĂ

1. Conferențiar, poz. 3, Catedra de tehnologia substanțelor anorganice, disciplinele „Tehnologia substanțelor anorganice", „Tehnologia compușilor cu sulf și fosfor" și „Metalurgie".

FACULTATEA DE CONSTRUCȚII

2. Conferențiar, poz. 3, Catedra de beton armat, disciplinele: „Beton armat".

FACULTATEA DE ELECTROTEHNICĂ

3. Conferențiar, poz. 6, Catedra de electrotehnică, disciplinele: „Calculatoare automate și programare", „Calcul numeric și programare".

4. Asistent, poz. 14, Catedra de electroenergetică, disciplinele: „Partea electrică a centralelor și stațiilor", „Stații electrice, instalații de distribuție și utilizarea energiei electrice".

FACULTATEA DE MECANICĂ

5. Conferențiar, poz. 3, Catedra de tehnologia metalelor, disciplinele: „Tehnologia materialelor", „Tehnologia mecanică".

6. Conferențiar, poz. 5, Catedra de motoare termice, disciplinele: „Utilaj frigorific" (facultativ), „Compresoare și pompe", „Bazele cercetării și experimentării mașinilor termice".

7. Șef lucrări, poz. 3, Catedra de termotehnică, disciplinele: „Instalații în construcții".

8. Lector. poz. 6, Catedra de economie politică, disciplina „Economie politică", Facultatea de industrie ușoară.

Candidații la concurs vor depune în termen de 30 zile (pentru posturile de profesor, conferențiar și șef de lucrări) și de 15 zile (pentru posturile de asistent) de la data publicării acestui anunț în Buletinul Oficial al R.S.R., la secretariatul rectoratului I.P.I., Calea 23 August nr. 22, cererea de înscriere împreună cu actele prevăzute de Legea nr. 6 privind Statutul personalului didactic din R.S.R., publicată în Buletinul Oficial nr. 33 din 15 martie 1969, p. I.

Concursul se va desfășura la sediul Institutului politehnic din Iași, în conformitate cu prevederile legii susmenționate

SPORT

CARTE DE VISE

Am încercat să scriu, pentru sufletul meu, o carte de vise. Cam în felul următor:

* **Fănuș** de vei visa, scandal se va isca.

* **Trei lulele și trei surcele** de vei visa, „Progresul" va-nsemna.

* **Locu-ntii** de vei visa, ghionți de sus vei încasa.

* **Marius Popescu** de vei visa, fotbalist literat va-nsemna.

* **Cod Penal** de-i visa, Cursaru s-o cutremura.

* **Arbitru** de vei visa...

Ei, aici m-am încurcat: doar intenționam să scriu o carte de vise și nu de coșmaruri. Fapt cert: arbitrajul este în suferință. Inregiștrăm, etapă de etapă, crize de autoritate, jocuri conduse anapoda, faze interpretate oniric, faulturi tolerate și așa mai departe. Parcă auzi susurînd, de departe, vocea poetului:

Trece-o zi, mai trece inc-o zi,
Se aud trosnind grămezi
de oase,
Iar arbitrii se arat-a fi
Elemente tot mai dușmănoase...

Scumpi la tărîțe și ieftini la făină, am hotărît să delegăm, pentru conducerea jocurilor de tineret, arbitri locali. Ideea mi se pare nefericită. Bietul Oniga, care a condus — circa 75 de minute — excelent meciul de tineret „Politehnica" — „Farul" (răstimp în care a eliminat **justificat** pe ieșeanul Costăchescu și a acordat **justificat** o lovitură în careul „Politehnicii"), avea să închine steagul spre final, cedînd presiunii con-orășenilor și trimițînd gratuit (și compensatoriu) un constănțean pe tușă. Asta n-ar fi, la urma urmei, mare lucru, dar dialogurile dintre jucătorii echipei gazdă și arbitrul „lor" sînt cu totul ieșite din comun. **„Hei, bă, nene Oniga** — îl interpela nonșalant Gavrilă — **păi ce ești matale, arbitru din Pocreaca?"** De ici, de colo, de la Arad și pînă la Pocreaca, nemulțumirile privind arbitrajele se stivuiesc în șire peste șire. In ultimă instanță, clasamentul Diviziei naționale A este profund dinamitat de șotiile domnilor cu (sau fără) ecuson, cu (sau fără) personalitate, cu (sau fără) cinste, cu (întotdeauna) fluier. Motiv pentru care, începînd cu numărul viitor, „Cronica" va publica un CLASAMENT AL ADEVĂRULUI, din care vor fi eliminate golurile înscrise din ofsaid, rezultatele „întoarse" ca la Ploiești, loviturile de la 11 metri scoase din căciulă și așa mai departe. In final, revista noastră va oferi o originală CUPĂ echipei care va ocupa locul I în acest original **clasament al devărului.**

Deci, pe săptămîna viito

M. R.

P. S. Așa a murit legend Mecanismul echipei natio de handbal scîrțîie suspect: uzat pinioane, s-a tocit feroc s-au „mîncat" ghiventuri. Ju un handbal ciudat de bătrîr pasăm ca la antrenamente cinci metri de zona „fierbi din marginea careului, jucă rămîn înfipți pe locurile lor portarul Penu este capabi sperie cel mult ciorile de acoperișul sălii sporturilor Cluj. Păcat, tare păcat, se va întîmpla și cu handl ceea ce s-a petrecut cu vo românesc...

Sperăm să fi fost vorba d unic (și ultim) accident.

DELINCVENȚA MINORILOR O PROBLEMĂ.... MODERNĂ?

Oricît de stranie ar suna afirmația, trebuie spus, de la bun început, că fenomenul delincvenței juvenile nu aparține exclusiv lumii moderne, contemporane, civilizației secolului XX. În anul 306 î.e.n., de exemplu, legile romane conțineau dispoziții speciale aplicabile **copiilor-hoți**, cărora li se recunoștea doar o responsabilitate atenuată.

Desigur, trecînd în revistă situația actuală, pe glob, a delincvenței juvenile, este ușor de constatat caracterul exploziv al fenomenului. Drept dovadă: postbelic, în Statele Unite, 17,6 la sută din numărul total de infractori arestați sînt tineri sub 21 de ani; de asemenea, în Anglia, după război, 50—60 la sută din totalul celor condamnați, n-au depășit vîrsta de 21 de ani.

Poate însă că, în cazul de față, ne interesează mai puțin cifrele, procentele (adică punctul de vedere **statistic**), și mai mult descifrarea cauzelor complexe, subtile, care-l pot împiedica pe viitorul adult, astăzi minor, să se insereze deplin în societate, în mediul său firesc. Explicațiile sînt multiple, uneori contradictorii, întotdeauna luminînd, totuși, un aspect sau altul mai puțin limpede la o privire prea rapidă, superficială; ceea ce nu scutește pe nimeni de punerea la punct a unor cercetări multiple și extrem de exacte, corelînd datele științifice obținute pe glob — singura cale spre obținerea unor soluții eficiente, de care, evident, se cam duce lipsă.

Printre observațiile mai de finețe, făcute în ultimul timp la noi, mi-aș îngădui să citez substanțial din H. H. Stahl (**Organizarea administrativ-teritorială**, Buc., 1969, Editura Științifică):

„Pe vremuri, studiile care au fost făcute, de pildă, în diverse orașe din țară, în special în București, ne-au arătat că un om care a venit de la țară, în generația întîi nu se urbaniza. Generația a doua, care nu era nici rurală, nici urbană, ci sta la mijloc, era **generația în care se iveau cele mai multe neadaptări sociale, mergînd pînă la delincvență.** De-abia a treia generație reușea să se urbanizeze. Din păcate, a treia generație era cam și ultima, pentru că familia respectivă era sterilă și se stingea biologic.

Dar, pe vremuri, venirea în oraș se făcea din aventură personală. Astăzi, însă, într-o societate socialistă în curs de industrializare, venirea la oraș a oamenilor se face în mod voit, deliberat și planificat. Reamintesc cifra de 400 000 de oameni care, în cincinalul acesta, vor trebui să treacă de la sate la orașe. Statul este deci cel care îi cheamă. Ei nu mai fug de la sate, ca înainte, de mizerie, ci pleacă din sate pentru că avem nevoie de ei. Dar, asta înseamnă că un stat socialist trebuie să-și ia răspunderea de a face față acestei probleme. Noi nu ne putem îngădui să așteptăm trei generații pînă cînd procesul de urbanizare și rurbanizare să se facă; ci trebuie să găsim mijloacele prin care acest proces de adaptare maximă posibilă a oamenilor la condițiile atît de complexe ale vieții să se facă în chipul cel mai deri (pag. 77—78). Ei bine, această adaptare la viața orașului presupune un proces social îndelung și foarte greu, foarte penibil, care nu se face decît cu multe „rebuturi sociale", ca să le spunem așa. Ia să ne gîndim, de pildă, la un om care vine de la țară și care își avea toată viața lui de muncă reglementată pe anotimpuri și după mersul soarelui (. . .).

El suferă de o dare peste cap a întregului echilibru pe care și-l găsise în rural. Acolo trăia în ritm cu mersul timpului, cu mersul naturii, pe cînd aici în oraș el intră într-un loc în care totul e artificial (...). Transformările pe care le suferă familia în aceste condiții sînt atît de mari, încît **nu toate familiile reușesc să-și rezolve problemele pe care i le pune dispersia profesională a familiei și transformarea ei într-un loc unde se mănîncă și se doarme în comun.**

Dar, **în special orașele mari provoacă o rupere a relațiilor sociale, care este foarte gravă.** Într-o viață de mahala, de pe vremuri, într-o mică urbe provincială, cu atît mai mult într-un sat, oamenii se cunoșteau unii pe alții, aveau relații de prietenie, de rudenie ... La oraș, toate aceste relații sînt rupte și omul se scufundă în ceea ce unii sociologi numesc „abisul anonimatului urban". S-a caracterizat deosebirea dintre oraș și sat astfel: „într-un sat te miri cînd întîlnești un om pe care nu-l cunoști; într-un oraș, te miri cînd întîlnești pe cineva pe care îl cunoști!". În orașul milioanelor de oameni nu mai ai legătură decît cu cei din întreprinderea sau instituția unde lucrezi, cu un foarte mic grup de cunoștințe și cu membrii familiei tale pe care îi vezi mai ales cînd îi adună mesele comune sau televizorul. Dar noul venit în oraș nu are relații cu nimeni. I s-au rupt toate vechiile legături cu oamenii lui, și alte relații nu-și poate face decît foarte greu ...

Toate acestea creează condiții de viață foarte greu de suportat pentru oameni care au trăit în cu totul alte condiții sociale și culturale.

Problema se pune deosebit de acut în ceea ce privește tineretul. Cei care vin la oraș sînt în special tineri. Ei bine, tinerii aceștia se rup treptat nu numai de viața satului, dar și de normele de conviețuire specifice, de modelele culturale pe care le-au avut acasă, în familia lor, în grupul lor. Ei se străduiesc să intre într-o viață urbană care are o altă etică, alte norme culturale, alt sistem de viață, pe care nu și-l pot apropia rapid. Deci, au pierdut ceea ce au avut și **n-au căpătat încă**, ceea ce trebuie să capete, stînd la **mijloc de drum.** Acest tineret, încă neadaptat vieții urbane, care se pierde în abisul anonimatului urban, suferă un „traumatism social", și în anumite împrejurări poate reprezenta un adevărat pericol social. În anumite centre urbane nou create se nasc dificultăți cu acești tineri, care încalcă normele conviețuirii sociale... De pildă, foarte multă lume se plînge că în cartierele noi au venit la început burlacii, tineri necăsătoriți, neavînd bătrîni cu ei; dar cu timpul burlacii s-au căsătorit, au început să facă copii; **copiii aceștia, pe măsură ce cresc, ieș în stradă și se joacă nesupravegheați; asta în dauna educației lor.** Tatăl pleacă la serviciu, mama pleacă la serviciu și **copilul rămîne singur.** Atunci te miri că iese pe stradă? Unde să se ducă? S-a gîndit cineva că în aceste cartiere, peste cîtva timp, vom avea o masă de copii cărora trebuie să le creăm nu numai case de naștere și grădinițe, ci și cluburi de tineret? Copiii vor fi în curînd adolescenți care vor, și au dreptul, să se adune între ei. Dacă nu le construiești și nu le echipezi un loc unde să se adune, nu e firesc ca ei să se adune la cîrciumă sau te miri unde? Unii dintre ei vor forma bande nesupravegheate și nu vor putea fi educați.

Deci să construim orașe, e foarte bine. Dar sociologii spun că se cade să construim în așa fel, încît viața omenească a locuitorilor lor să se poată desfășura în condiții normale" (pag. 72—75).

Am reprodus masiv părerile sociologului H. H. Stahl, pentru că ele — mi se pare — exprimă pregnant, realist și simplu, esența (fie și parțială) a problemei la care ne referim. Cînd repetăm, mai înainte, că fenomenul delincvenței juvenile cunoaște pe glob, după război, o reacție de-a dreptul explozivă, mă ghidam nu numai după statistici, ci și după concluziile pe care specialiștii le-au tras. La cel de-al III-lea Congres al Națiunilor Unite pentru prevenirea crimei și tratarea delincvenței, în introducerea la comunicarea ținută în 12 mai 1965, sub titlul **Rolul educației școlare și extrașcolare în prevenirea delincvenței,** se spune: „Rațiunea de-a fi a prezentului studiu e determinată de puternica recrudescență pe care-o înregistrează majoritatea țărilor industriale în problemele puse de tineretul neadaptat din punct de vedere social și de formele noi de comportament delictuos ... Anomalia și delincvența juvenilă nu mai sînt, după părerea tuturor, domeniul special al criminologiei și al clinicianului, ci **constituie o problemă generală privind dezvoltarea socială integrată a comunităților în timpul perioadelor de tensiune care marchează mutațiile tehnologice și economice rapide** ... Într-un mod global, inadaptarea juvenilă, în diferitele ei aspecte de anormalitate și delincvență, este considerată drept o **problemă socială și economică** foarte răspîndită și **legată de dezvoltare** ... Acțiunea de prevenire — și aceasta este o constatare-cheie — se întemeiază pe moduri operaționale inspirate, din ce în ce mai mult, de principii pozitive de adaptare a comportamentului la dezvoltarea umană, decît de o clasificare simplistă a categoriilor de crime sau de maladii".

Singur, această problemă, diferă de la continent la continent, de la țară la țară, și, mai ales, de la orînduire la altă orînduire socială. O analiză chiar sumară a stării de lucruri din țara noastră, îndreptățește următoarea concluzie: problema pusă în discuție nu are nici pe departe gravitatea ce o are, să spunem în S.U.A. Însăși structura societății noastre socialiste, ca și o serie de măsuri și factori și, în primul rînd, școala au contribuit și contribuie la rezolvarea ei pozitivă, iar cazurile, cu totul sporadice de delicvență minoră, ce mai apar, nu sunt caracteristice pentru această categorie din țara noastră.

Singur, o serie de trăsături generale — ca momentele dificile din evoluția minorilor, a adolescenților spre maturitate — sînt comune peste tot, dar practic, atît cauzele cît și efectele, așa cum s-a subliniat, diferă. Articolul de față nu vizează aceste diferențieri ci, pe coordotate teoretice, pune în discuție doar opiniile generale exprimate față de problema minorului.

Schimbările datorate dezvoltării considerabile a științei și tehnicii au provocat o adevărată revoluție pe planeta noastră. Aportul constant al noutăților descoperite modifică modul de viață al tuturor ființelor umane, oriunde s-ar afla ele plasate, și-i obligă pe educatori să-și **revizuiască în mod constant noțiunile și metodele** lor. Tineretul trebuie să se adapteze la o lume nouă, să-și obțină locul ce i se cuvine fără a putea conta pe tradiția transmisă de adulți ... Tineretul însuși este chemat, mai mult decît oricînd, să ia parte activă la viața și dezvoltarea comunității. Pe cînd altădată se socotea că tinerii n-au altă treabă decît să se pregătească pentru viață, actualmente se constată că ei trebuie și vor să participe, foarte repede, la viața politică și socială, dobîndindu-și cît mai degrabă locul lor în comunitate. Iată de ce ești chemat **să-i integrezi pe tineri în societate și să-i consideri drept tineri adulți, nu copii în creștere.** Acest tineret trebuie, în fond, să-și asume responsabilități, iar trecerea spre responsabilitate se cuvine a fi ajutorată. Totuși, acest tineret modern este la fel de diferit, cît de diferite sînt națiunile. Nu toți tinerii, s-o recunoaștem, sînt apți să se integreze în noua constelație socială. Și printre tineri se dezvăluie două tendințe contradictorii: a acelora care sînt gata să se angajeze și să desfășoare activități intensive, profesionale, civice, sociale sau educative pentru binele societății și în particular în favoarea altor tineri, și a acelora care, refuzînd să joace loial jocul vieții, se lasă cuceriți de plictiseală, de activități libere, pasive, de mediocritate profesională, **în primejdie de-a cădea în delincvență".**

Și iată-ne, astfel, în fața unui impas fundamental: **definirea delincvenței juvenile.** Ce este, de fapt, un **delincvent minor?** Pe glob circulă numeroase definiții și teorii, există infracțiuni și pedepse diferite: la Cairo este un delict să strîngi chiștocuri pe un drum public, în timp ce la Lagos (Nigeria) principala formă de delincvență este nesupunerea la legile nescrise ale familiei etc. Variază de asemenea și vîrsta la care un minor este considerat responsabil de actele sale, ca și pedepsele, în unele țări, dăinuind pînă și astăzi pedepsele corporale. Cît privește teoriile, majoritatea se revendică de la psihanaliză. După unii autori, delincvența rezultă din grave frustrări suportate de copil pe parcursul creșterii sale; alții susțin că delincvența juvenilă este expresia unei „rebeliuni" **împotrivă** și **nu pentru** ceva (ce reprezintă acest „împotrivă" depinde de **individ**); altă teorie pretinde că delincvența juvenilă traduce eșecul băiatului de a se identifica „imaginii autorității masculine", în timp ce alta susține contrariul, că privarea de dragoste maternă este una din principalele cauze ale delincvenței minorilor [1]; etc.

Abundența și diversitatea teoriilor privind delincvența juvenilă, conjugată cu abundența și diversitatea părerilor privind vîrsta adolescenței (în limitele căreia, evident, apar manifestările delincvenței minorilor) nu fac insolubilă problema, dar o îngreunează nespus, mai ales că **cercetări concrete, în număr suficient,** lipsesc. Părerile sînt foarte împărțite, o definiție universal acceptată, atît a delincvenței juvenile, cît și a adolescenței, nu există. Diversitatea opiniilor exprimate nu reflectă altceva decît varietatea infinită a concluziilor legate de diferite cerectări [2] Pare imposibil de dat o definiție precisă a ceea ce se înțelege de obicei prin cuvîntul „tineret". Putem accepta că în noțiunea de tineret sînt deopotrivă cuprinși adolescenții și adulții tineri, exceptîndu-se copiii. Aceasta ar fi limita de jos a categoriei; limita de sus e mult mai greu de fixat, fie și pe baza unor considerente de ordin fiziologic sau psihologic, trecerea de la tinerețe la vîrsta adultă, adică momentul în care individul este în măsură să-și asume toate responsabilitățile (cetățenești, sociale și economice) variind în raport cu tipul de societate, cu mediul etc.

Perioada adolescenței este oare un fapt biologic, psihologic sau sociologic? El reprezintă, fără îndoială, **un fenomen complex,** cu aspecte biologice, psihologice și sociologice care nu ar trebui cercetate separat, fiindcă asemenea cercetări unilaterale sînt primejdioase, ținînd seama de un singur aspect, și ignorîndu-le pe celelalte.

Există sau nu există o criză a adolescenței? Aici se cuvine să facem o deosebire între criza din viața individuală, ca **fenomen psihologic,** și criza adolescenței ca un **fapt sociologic.** Aceste fenomene nu sînt asemănătoare, unul și același, deși au legături între ele, și totodată nu există unanimitate nici în ceea ce privește interpretarea lor. Unii autori vorbesc despre prefaceri adînci care se petrec în mintea adolescentului, despre simțăminte de revoltă, despre putere de introspecție, despre solitudine, despre confuzie și exaltare, părînd să creadă, evident, că toate aceste porniri sînt universale, în spațiu și timp. Alții spun că toate aceste simptome sînt tipice numai pentru cultura burgheză și că nu sînt inerente adolescenței înseși. „Adolescența nu este în mod necesar o epocă de vijelie și de frămîntare, dacă adolescentul nu se găsește într-un mediu înconjurător care să-i înfățișeze necontenite restricții și frustrări, față de care individul nu este pregătit și pentru care nu are soluții adecvate", e de părere J. E. Horrocks.

Adolescența abundă în conflicte care se consumă, după loc și timp, fie împotriva normelor și valorilor stabilite de adulți, fie înlăuntrul propriilor motivări, nevoi și năzuințe deosebite. Unii autori vorbesc despre existența conflictelor dintre generații sau dintre diferitele grupe de vîrstă. Dar oare aceste conflicte sînt realmente mai numeroase și mai ascuțite decît în celelalte perioade ale vieții? Unii răspund afirmativ, alții neagă hotărît. Unii pun accentul pe atitudinea de revoltă a adolescenței, alții refuză total s-o recunoască.

Prin cercetările întreprinse în întreaga lume, avînd deci un caracter fragmentar, și atît de puține dintre ele îngăduind o cercetare și o definiție unitare și comprehensive, s-a ajuns ca descierea adolescenței, așa cum a fost făcută, încet și cu multă trudă, să semene cu un mozaic colorat care stîrnește curiozitate, dar a rămas cu totul imperfect.

Părerea aceasta, desigur, nu-i aparține numai lui Mieczyslaw Choynowski. „O trecere în revistă a literaturii curente despre adolescență" — scrie J. E. Horrock în Manualul lui L. Carmichael — „scoate în relief un număr enorm de fapte mai mult sau mai puțin corelate (multe dintre ele bazîndu-se pe cercetări extrem de dubioase), un număr de generalizări mai mult sau mai puțin verificate, supuse testelor și o lipsă de integrare sau de verificare a descoperirilor existente în acest domeniu". Unii autori, printre care Norbert Sillamy, [4] definesc adolescența ca fiind o perioadă de viață care se situează între copilărie — pe care-o continuă — și vîrsta adultă. Este „perioada ingrată", marcată de transformări corporale și psihice, care începe către 12—13 ani și se termină spre 18—20 ani. Limitele ei sînt imprecise, căci apariția și durata adolescenței variază după sexe, după condițiile geografice și mediile social-economice. Pe plan psihologic se deosebește prin maturarea și înflorirea instinctului sexual, prin întărirea preocupărilor profesionale și sociale, printr-o dorință de libertate și independență, de plenitudine a vieții afective. Inteligența se diversifică, aptitudinile particulare se precizează, puterea de abstractizare a gîndirii crește. Funcția adolescenței este de a descoperi, în toate posibilitățile înfățișate, capacitățile fiecăruia, cele care vor îngădui fiecăruia să aleagă un drum și să se încadreze vieții adulte. Dar există totodată și o dezvăluire mult mai intimă a ființelor umane. El și Alții, și stabilirea de noi raporturi cu ele. Adolescenții alcătuiesc un ansamblu, în mod special înzestrat și dinamic. Ei au nevoie să găsească, în afara familiei, structuri educative care să le permită să se dezvolte.

MIHAI STOIAN

1) Dar cercetările lui Robert G. Andy (Delincvență și patologie paternă, 1960) arată că raporturile dintre tată și fiu pot să aibă o influență nu mai puțin determinantă asupra personalității acestuia din urmă.

2) Cercetări autorizate, efectuate la noi în țară, au demonstrat că adolescența ar corespunde vîrstei de liceu (pentru băieți și fete), adică între 15—19 ani în medie.

3) Membru al Societății franceze de psihologie, autor al Dicționarului de psihologie, Ed. Larousse, 1965.

(Continuare în pag. a 12-a)

desen de FRANCISC BARTOK

CURIER

VORBE, VORBE

La televizor, l-am văzut din nou pe criticul Traian Şelmaru, împărţind, ca un Jupiter tonans „contemporan", (deci cu binecunoscuta-i ... blindeţe) vorbe mai ales rele pe marginea turneului bucureştean al Teatrului Naţional din Iaşi. Nimeni nu poate obiecta, desigur, împotriva unor aprecieri artistice, mai ales cînd cineva le argumentează. Nici noi nu ne propunem să respingem „de plano" toate afirmaţiile criticului care a condus atîţia ani revista „Teatrul", deci are o experienţă veche în mînuirea limbajului critic „nou". Dar nu-i vorba numai de judecăţi de valoare, pentru că Tr. Şelmaru face şi consideraţii oarecum administrative (existenţa unor regizori în schemă, de ce nu „pune" cutare regizor şi pune altul etc.). Or, sfaturile gospodăreşti şi de bună chibzuinţă nu se pot suprapune criticii ca atare, deci sînt neavenite într-o rubrică de critică dramatică chiar pe micul ecran.

In la doilea rînd, o remarcă de ordin general în legătură cu adjectivele *nou* şi *vechi* aplicate spectacolelor. Traian Şelmaru, nemai avînd ce obiecta unui spectacol excelent, însă de ţinută clasică (s-a referit la *Tartuffe* regizat de Marietta Sadova), regretă că nu aduce nimic nou, fiind montat ca şi acum 20 de ani în urmă. E drept, cel puţin de 20 de ani auzim această categorisire: *nou* şi *vechi*, tinzînd a înlocui judecata de valoare. Dar ce este nou şi ce este învechit? Aceste epitete nu pot fi acordate în sine, ci legate de funcţionalitatea artistică a spectacolului. Dacă Tartuffe ar veni costumat ca un „hippy" şi dacă Orgon ar intra în casă trăgîndu şi mănuşile de automobilist, poate ar fi fost un spectacol mai „nou", şi ar fi atras atenţia, vezi bine, asupra faptului că tartufismo mai pot fi detectate şi în actualitatea imediată ... Astfel, spectatorul nu ar putea sesiza ideea ...

Părerea noastră este că nu poate fi acuzat ca vechitură decît ceea ce e perimat, adică nu mai are audienţă la spectatori, nu e înţeles sau pledează pentru idei retrograde. Se întîmplă însă prea adesea să vedem lucruri vechi în ambalajul noutăţii, care însă se dovedesc fără priză la spectatori, şi nu oferă satisfacţie artistică. Nimic nu e vechi, însă atîta vreme cît această satisfacţie e evidentă.

Atitudinea „binevoitoare" a lui Traian Şelmaru se verifică şi prin contradicţia în care cade: în timp ce „Tartuffe" e vechi (ca regie); „Tango la Nisa" nu este mai mult decît un debut dramaturgic (nici nu-şi propune să fie altceva). Dar un debut merită examinat cel puţin sub latura noutăţii pe care o aduce (pentru că de aceea e ... debut). Prin urmare, procedînd prin eliminare: un spectacol e un simplu debut (deci — se deduce — nu poate avea destulă greutate; altul e vechi, la unul (Catiheţii) şcolarii vorbesc între ei în sală; al patrulea, „Noaptea Iguanei") nu e reuşit. Însă cu asemenea argumente se escamotează, orice judecată artistică de fond, iar a vorbi numai de „nou" şi „vechi" înseamnă a ne folosi de un simplu repertoriu de vorbe tocite printr-o întrebuinţare schematică şi indistinctă.

T. V.

Lessing a îndrăznit cîndva să spună că ţine mai mult la căutarea adevărului, decît la adevărul însuşi. Era, firește, o exagerare, orice căutare presupunînd inevitabil o finalitate. Dar Lessing recunoştea prin aceasta voluptatea prospectării imensele întinderi ale universului uman, a cărui hartă nu este lipsită de pete albe — tentaţii către temerare explorări.

Treptat, ştiinţa (şi tehnica) s-au deplasat către centrul vieţii sociale, ajungînd a fi elemente definitorii ale unei civilizaţii cum este cea al cărei contemporani sîntem. Ştiinţa a devenit subiectul fascinant, la ordinea zilei, căruia publicaţiile şi radio-televiziunea îi acordă tot mai apreciabile spaţii. Mai mult chiar, în cadrul televiziunii rubricile de ştiinţă au proliferat continuu, desfăşurîndu-se ca un cuprinzător evantai, de la nevrînicele dezbateri pe teme economice, de actualitate ştiinţifică, sociale etc.

Iată însă un fapt ciudat, paradoxal am zice: pe cînd cea dintîi, tele-enciclopedia deci, îşi recucereşte periodic o demnă de invidiat tinereţe şi prospeţime, ultimele îmbătrînesc suspect de prematur, dacă nu debutează chiar cu un aer de venerabilă, dar inexplicabilă bătrîneţe!

Desigur, tele-enciclopedia are notabilul avantaj al unei neobişnuite foame de informaţii care caracterizează epoca noastră. Dar dezbaterile nu au oare un avantaj în ochii tele-spectatorului? Sau acest avantaj să nu fi fost încă descoperit?

Firește, nu orice discuţie TV poate sau trebuie să fie pusă sub semnul unor căutări de adevăr. După cum se ştie, Einstein, întrebat fiind unde îşi notează ideile, a răspuns că, într-o viaţă de om, nu poţi avea decît douătrei idei. De ce să le mai notezi cînd ele sînt uşor de ţinut minte?

Atunci, ce poate da relief şi atractivitate dezbaterilor TV? Bănuim că spontaneitatea demersului. Cînd calea, etapele şi, bineînţeles, concluziile sînt riguros prestabilite, farmecul dezbaterii se anemiază, pînă la auto-anulare. Şi dintr-un promiţător şi necesar ciclu ca cel intitulat „Dinamica societăţii contemporane", cu emisiuni în genul „Conducerea ştiinţifică", „Exigenţele conducerii ştiinţifice" etc. nu realizăm decît o generoasă intenţie, epuizată în domeniul virtuozităţii, în ciuda unor prestigioase prezenţe universitare şi a unui invitat de la C.E.P.E.C.A. Domeniu al unor tulburătoare logaritmizări a inefabilului, sinteză a unor moderne ştiinţe, teren de curînd defrişat oferind perspectiva unui glorios pionierat — obiectul discuţiei apare tern şi banal domesticit în cîteva timide intervenţii de colocviu, cu zeloase concluzionări care îmbuteliază sever ideile înainte ca acestea să-şi proiecteze ierba de superbe, reverberante, sensuri pe firmamentul discuţiei.

La urma urmei, chiar cînd vizează domeniile ştiinţei, dezbaterea rămîne totuşi o artă. În lipsa ei, chiar şi ştiinţa se retrage cuminte în tipare prestabilite, grămăjoarele de cunoştinţe fiind practic aduse la acelaşi numitor comun al inexpresivităţii. Şi e păcat.

Bineînţeles, ciclul de emisiuni îşi poate găsi pe parcurs modalitatea adecvată.

Totul este, însă, să o caute.

AL. I. FRIDUS

CARTE DE LARGĂ POPULARITATE

In remarcabile condiţiuni tehnice a apărut sub egida Comitetului pentru cultură şi artă al judeţului Iaşi o utilă prezentare a lucrărilor de pictură românească din colecţiile Muzeului de artă. Utilitatea stă mai ales în popularizarea operelor respective judecate în contextul general al evoluţiei artei noastre plastice, aşa cum de altfel ea apare pe parcurs în sălile muzeale.

Realizînd „Valori ale picturii româneşti în Muzeul de artă din Iaşi", Claudiu Paradais are meritul de a fi lucrat sistematic, cercetînd o serie de izvoare arhivistice şi publicaţii, dar mai ales informîndu-se din monografii şi articole de presă. Numai după punerea la punct a acestui strict necesar aparat informaţional a trecut la redactarea acestei lucrări în care îşi propune a realiza, în paralel, istoricul înfiinţării şi evoluţiei muzeului şi o prezentare cît mai la obiect a lucrărilor reprezentative pentru perioadele respective.

Modest, autorul arată chiar în prefaţă că „nu şi-a propus o exegeză de rigoare academică asupra valorilor picturii româneşti din pinacoteca ieşeană, ci una din recomandare, de popularizare a lor". Aceasta fiind în adevăr ţinuta lucrării, nu putem solicita un aparat de referire prin indicaţii bibliografice mai cuprinzătoare, ca pentru un studiu, întrucît nici publicul căruia i se adresează cartea (cu vădit scop de ghid la îndemîna vizitatorilor) nu caută un asemenea bagaj împovărător. Cert e că atît organizarea puţin didactică a materialului, cît şi stilul direct, sec, ţintesc spre acest scop de a-l deservi prompt şi cît mai eficient pe amatorul de artă care străbate sălile avînd volumul la îndemînă.

Împletînd un minim de referiri biografice cu cîteva consideraţii autorizate asupra locului ocupat în ierarhia picturii româneşti de către artistul respectiv, autorul oferă exact atît cît e necesar, rezervîndu-şi judecăţi proprii doar pe marginea lucrărilor aflate în muzeu. În această ultimă ipostază de judecător cu balanta criticii în mînă e firesc să fii suspectat de sentimentalism, oricît de obiectiv te-ai strădui să pari. În materie de carate artistice, orice adjectiv capătă proporţii şi orice virgulă poate atîrna greu. Altfel, cei în cauză n-ar fi „genus irritabile vatum".

Esenţialul e că o pinacoteca de valoarea şi prestigiul celei din Iaşi are, în sfîrşit, o prezentare care depăşeşte nivelul broşurilor încropite în grabă, o lucrare ce continuă către mai sus seria de monografii ilustrată pînă acum de muzeografele Maria Hatmanu, Virginia Vasilovici, Maria Paradaiser şi Georgeta Cohn.

Părăsind sălile atît de impunătoare ale palatului muzeal, vizitatorul duce cu el o carte pe care, sigur, n-o va lăsa uitată în maşină ci o va aşeza cu interes în bibliotecă pentru o mai tîrzie şi pe îndelete reconsultare.

AL. ARBORE

DOUĂ SERI DE TEATRU

• Albee: Cui i-e frică de Virginia Woolf?

(Teatrul Naţional „I. L. Caragiale")

• Omescu: Rebelul

(Teatrul „C. I. Nottara")

„Cui i-e frică de Virginia Woolf?", una dintre cele mai „tari" piese din dramaturgia americană contemporană, ocolită mai multă vreme de teatrele noastre din teama, mărturisită, de a nu o putea „acoperi" cu talentele actoricești de care dispunem, a fost, în sfîrşit, abordată de Teatrul Naţional „I. L. Caragiale", infirmînd toate temerile. Piesa este, în fond, de o structură clasică, are o desfăşurare cursivă, unitară, modernitatea ei absolută decurgînd nu din construcţie, ci din problematica pe care o dezbate: alienarea individului într-un mediu viciat, imposibilitatea comunicării, singurătatea în doi, sterilitatea şi lipsa de scop a existenţei, insatisfacţia de sine, ferocitatea autodistrugerii şi a distrugerii aproapelui, iată cîte teme se concentrează într-un singur text excelent lucrat, strîns la o desfăşurare de cîteva ore şi numai la patru personaje. Piesa lui Edward Albee este, sub acest raport, o mostră, aproape unică în teatrul modern, de esenţializare dramatică, de concentrare în dialog a unei dezbateri, în fond tragice, asupra condiţiei individului şi a familiei într-o societate alienată. Disecţia nemiloasă în conştiinţa unor americani — circumscrişi exact unei zone de intelectualitate alterată — dă la iveală malformaţii psihice aproape grotești, însingurări definitive şi nevroze fără leac, cinismul de a fi călău, dar şi laşitatea de a accepta, în acelaşi timp, condiţia victimei. Patru oameni — două familii de universitari — se află cîteva ore sub acelaşi acoperiş şi nu fac altceva decît beau şi se sfîşie fără milă, se demască şi se devorează reciproc, pe rînd, sistematic, pînă nu mai rămîn din ei decît contururile, un fel de umbre inutile care se mai menţin numai datorită unei imense laşităţi. Incercarea finală de a se întoarce la o resemnare speriată şi la o tandreţe forţată le subliniază şi mai mult neputinţa, dezorientarea, frica de existenţă.

Spectacolul a fost realizat de regizorul Michel Făgădău, francez de origine română, pe care piesa lui Albee l-a interesat în primul rînd — după cum se vede din reprezentaţia bucureşteană — pentru capacitatea ei de a se susţine prin dialog, de a se comunica spectatorului fără o mişcare scenică prea complicată, ci pur şi simplu concentrînd atenţia pe replică. De aceea spectacolul îşi întemeiază ritmul pe o structură scenică simplă, pe o mişcare foarte redusă, dar scînteiază în dialog; acesta e tot timpul alert, necruţător, creează tensiuni psihice şi suspensuri bine calculate, caracterizează nemilos personajele, ceea ce dă reprezentaţiei un ritm interior special.

Dar Michel Făgădău a putut realiza toate acestea datorită unei excelente distribuţii care cuprinde pe Radu Beligan, Marcela Rusu, Costel Constantin şi Valeria Seciu. Poate că niciodată ritmul precipitat, rostogolirea aparent uniformizatoare a vorbirii lui Radu Beligan nu s-a potrivit mai bine unei partituri dramatice. Actorul este un savant al replicii şi al gestului consonant, joacă cu o detaşare care poate părea, la un moment dat, dezinteres, dar care înseamnă, de fapt, o perfectă întîlnire cu acest complicat personaj care este George, om poate prea cinstit, poate prea laş, în orice caz teribil de rău şi nemilos cînd îşi dă seama de ratarea sa totală. Radu Beligan are darul de a îmbogăţi cu sensuri noi un text, o replică, îi ridică temperatura şi-i găseşte subtilităţi pe care numai o inteligenţă ascuţită le poate găsi şi numai un talent rafinat le poate reda. Foarte bună parteneră îi este, în acest spectacol, Marcela Rusu (Martha), o actriţă de rezistenţă scenică uimitoare, căci personajul pe care îl interpretează este teribil de dificil, zbătîndu-se, de la început pînă la sfîrşit, într-o tensiune psihică infernală. Martha este un fel de scorpie neîmblînzită care îşi bate joc de bărbatul ei şi de ea însăşi, dispreţuieşte, înjură, urlă, face dragoste cu cine se nimereşte şi se prăbuşeşte complet cînd George îi distruge ultima licărire de sinceritate şi de omenie (copilul imaginar). Marcela Rusu, care ne obişnuise în roluri aproape întotdeauna la fel, obţine aici un succes pe care talentul ei robust îl merita. Ni s-a părut totuşi că jocul ei, uneori poate prea alert şi prea zgomotos, nu s-a acordat suficient, ca stil, cu cel al lui Radu Beligan. Mîna regizorului ar fi trebuit să se facă mai mult simţită în această armonizare de stiluri. Cuplul mai tînăr — Costel Constantin (Nick) şi Valeria Seciu (Honey) desfăşoară un joc foarte bun reuşind să se menţină la înălţimea partenerilor lor.

Spectacol de mare interes, „Cui i-e frică de Virginia Woolf?" valorifică destul de inteligent un text excelent (din care regizorul a expurgat, spre părerea noastră de rău, unele splendide nuanţe de lirism) marcînd această primă parte a stagiunii cu un moment teatral remarcabil.

✦

La Teatrul „Nottara", Ion Omescu şi-a montat el însuşi una din ultimele piese — „Rebelul" (sau „Fratele meu cu solzi de aur") anunţîndu-şi astfel preocupările şi în direcţia unei tematici contemporane, după ce s-a remarcat în domeniul teatrului istoric.

Piesa la care ne referim abordează un subiect din viaţa tineretului de azi şi-şi propune o atitudine critică la adresa iresponsabilităţii părinteşti şi chiar a lipsei de promptitudine a societăţii în salvarea unor fiinţe pe care întîmplarea le-a aruncat pe un drum greşit. Doi fraţi — Mimi şi Dan — aflaţi singuri la vîrsta cînd aveau cea mai mare nevoie de tutelă morală, alunecă pe pante greşite. Mimi, cu o sinceră speranţă într-o iubire adevărată, cade în prostituţie pentru a-şi asigura o viaţă comodă, iar Dan nimereşte în închisoare pentru delicte care ne rămîn necunoscute, ieşit însă din închisoare şi avînd o structură sufletească sănătoasă şi nobile aspiraţii spre puritate şi adevăr, Dan se vede lovit de cei din jur şi devine un „rebel" fără să-şi poată defini exact obiectul revoltei. El strigă doar disperat: „Nu m-a iubit nimeni, niciodată!".

I s-a reproşat lui Ion Omescu că se ocupă, în această piesă, de cazuri izolate, necaracteristice pentru societatea noastră contemporană. Este un reproş de natură formală, care nu se susţine; căci piesa atrage atenţia asupra unor lucruri care se pot întîmpla şi care se întîmplă în societatea noastră şi ne invită să căutăm o soluţie.

Dramaturgul atrage atenţia asupra unor valori care se pot pierde („cîtă valoare, atîta primejdie", remarcă Horia Lovinescu în caietul-program), care se pot transforma în altceva dacă nu avem grijă de ele. Prin aceasta piesa lui îşi află o absolută justificare actuală.

Spectacolul de la Teatrul „Nottara" prezintă interes tocmai prin această temperatură specific contemporană pe care o degajă. Dramaturgul şi-a regizat singur spectacolul. Poate că nu a făcut bine, căci textul se afla prea adînc înfipt în conştiinţa lui ca să-şi poată lua distanţa necesară transpunerii scenice. Oricum, însă, dezbaterea se urmăreşte cu un interes ce urmează un fel de spirală care urcă măsurat cu fiecare act. Dacă primul act are o desfăşurare lentă şi o lipsă de tensiune surprinzătoare, începînd cu al doilea, spectacolul devine alert, ideile se înteţesc şi se interferează, pentru ca al treilea act să aibă o consistenţă deosebită şi să fie o foarte frumoasă demonstraţie de teatru. Cu excepţia decorurilor pe care — în mod cu totul de neînţeles — un artist ca Paul Bortnovski le-a conceput fără pic de har şi fără preocuparea de a pune în valoare textul.

Dintre interpreţi trebuie remarcat mai întîi Emil Hossu (Dan), apoi Ioana Manolescu (Mimi), Constantin Brezeanu (Gabriel Gordan) şi Aimée Iacobescu (Silvia).

ŞTEFAN OPREA

corespondenţă din Paris

HENRI MATISSE: EXPOZIŢIA CENTENARULU

Ideea fundamentală a esteticii lui Matisse se recunoaşte în refuzul de a mai identifica opera de artă cu un scop în sine. Adică în refuzul de a mai vedea într-un tablou un simplu obiect (reproducînd un altul, servind pentru cult sau — pur şi simplu, începînd de la un anumit nivel cultural — menită să umple colecţiile şi muzeele) şi nu un instrument a cărui funcţiune esenţială este cea de a-l ajuta pe spectator să se transpună într-o anumită dispoziţie sufletească şi de a-l obliga apoi să evolueze de la o stare de spirit la alta. Supusă intervenţiei magice pe care — cînd avem de a face cu creatorul autentic —, generozitatea, luciditatea şi spiritul artistului o pot opera, arta (şi ideea a însemnat o revoluţie pe care cu greu o putem aprecia azi, cînd într-un anume fel asistăm la o generalizare a ei) înainte de a-şi exercita funcţiunea estetică, are datoria de a fi terapeutică. „Ceea ce eu visez — scria Matisse încă din 1908, în **Notes d'un peintre** — este o artă a echilibrului, a purităţii şi a sensibilităţii, lipsită de subiecte neplăcute sau deprimante, o artă care să poată fi pentru oricare lucrător cu mintea fie el om de afaceri sau scriitor, asemenea unei înfiuriri liniştitoare, asemenea unei mîngîieri mentale, ceva asemănător unui fotoliu bun, în care să te odihneşti de oboseala fizică". Puse la un loc, operele unei vieţi întregi, realizate cu aceste principii, se alcătuiesc împreună, în monumentala şi extinsa expoziţie centenară Henri Matisse, deschisă timp de aproape o jumătate de an (aprilie-septembrie 1970) la Grand Palais din Paris.

Pentru unicitatea lor, imaginile ultime ale artei lui Matisse sînt cele cu care continuăm încă de a ni-l reprezenta pe pictor, îndrăgostit deopotrivă de soarele ţărmurilor mediterane şi de semiumbra interioarelor populate de leneşe şi pitoreşti odalişce.

Consecvenţa cercetării plastice, în scopul adîncirii ei pînă la cele mai îndepărtate limite ale sensului psihologic pe de o parte şi pictural, estetic pe de alta, pe care un subiect — prin relaţiile felurite ce se stabilesc între elementele sale — îl poate avea, a fost o caracteristică a poeticii matissiene începînd cu perioada imediat următoare debutului. Afirmînd mai tîrziu că un artist nu trebuie niciodată să fie încătuşat de sine însuşi, de o manieră, de o reputaţie sau de un succes, pictorul nu făcea decît să precizeze cîteva coordonate personale ale acestei poetici a încrederii în rostul muncii reîncepute, care oferă deja ivitelor valori orizontul unor noi acumulări, atît în ceea ce priveşte concentrarea şi sinteza mijloacelor de expresie, cît şi în ce priveşte conţinutul sensibil al mesajului, cum reiese dintr-o judecare comparată a **Dansului** din 1909 şi din 1910 cu cel din 1931 —1932, ori a diverselor variante prin care au trecut subiecte ca **Pont Saint Michel** (1900—1901), **Notre-Dame** (1900—1914), **Peştii roşii** (1911), **Fructe pe masă** (1916) în pictură, **Acrobate, Mască şi Nu albastru** (1952) în grafică şi guaşă, **Nud culcat** (1907—1927), **Henriette** (1927—1929), **Dos** (1909—1930) şi **Jeanette** (1910—1913) în sculptură. Romantic prin natura sa intimă Matisse a sperat din partea acestor reluări, unele la distanţe de decenii, o nouă, o cît mai reală apropiere de acea construire primordială şi aproape exclusivă a tabloului pe baza sentimentală a unei singure emoţii — emoţia intelectuală şi demiurgică a celui care a pătruns înţelesul ultim al relaţiilor dintre lucruri, descoperindu-şi apoi vocaţia şi capacitatea de a face „des mariages d'objets", de a stabili cu alte cuvinte, între forme şi culori, realitate inedită a unei noi armonii şi a unei noi înţelegeri, în raport cu filosofia sa altruistă. In felul acesta, sub aspectul mecanic al tehnicii de creaţie Matisse reuşeşte — ca nimeni înaintea lui — să ajungă într-o confidenţă şi într-o intimitate absolută cu lucrurile şi cu fiinţele care îi populează opera, să le supună despotice sale voinţe şi, în consecinţă, să le oblige treptat să devin cînd simple elemente lexicale, necesare jocurilor sale de forme (ca jocuri de cuvinte, cum spune Pierre Schneider în substanţialul studiu introductiv din catalogul expoziţiei) cînd semne plastice, adică concentrate simboluri — de pregnantă determinare grafică — ale realităţii imediate care i-a servit întotdeauna ca punct de plecare în creaţie.

In perioada începuturilor, preocupările şi gustul lui Henri Matisse, sînt departe de a-l anunţa pe marele inovator al picturii europene. Intrat în 1892 (alături de Pallady, devenit prietenul de o viaţă) în atelierul marelui dascăl care a fost Gustav Moreau, fostul student în drept îi copiază cu diligenţă academică pe Chardin, Fragonard şi Ribera (copiile sînt prezente în expoziţie), se interesează de pictura delicată a lui Corot şi Vermeer, resimte uneori vagi ecouri din Courbet şi Manet. De la lumina unitară a tablourilor acestora şi de la interesul pentru infinitele variaţii ale unei game argintate, inspirată de maeştrii nordului, pictorul ajunge treptat — graţie diverselor popasuri în Bretagne între 1895 şi 1897, unde are şi primele contacte cu arta lui Turner şi Van Gogh — la o nouă şi personală problematică a culorilor, care irump tot mai proaspete în tablourile lui, insinuînd din ce în ce mai nemascate înţelesuri subiective. Nu lipsesc însă îndelungate, spectaculoase ezitări, cum sînt cele declanşate de călătoria, f

corespondenţă inedită

N. IORGA ŞI ARTELE

Marele prestigiu al cărturarului şi autoritatea morală exercitată de N. Iorga asupra contemporanilor se descifrează nu numai din mărturiile acestora, ci şi din întinsa lui corespondenţă — uimitor receptacol de gîncuri, de atitudini şi iniţiative care îi definesc activismul infatigabil, fervoarea creatoare, „regalitatea" culturală.

Dacă scrisorile trimise de N. Iorga, risipite, nu sînt decît într-o foarte mică măsură accesibile, cele ce i-au fost adresate (unele reproduse în colecţia lui I. E. Torouţiu) s-au păstrat într-un vast corpus epistolar, configurînd o personalitate fără echivalent în cultura naţională. Reproducînd aici cîteva dintre acestea, venite din partea unor reprezentanţi de marcă ai artei româneşti, nu facem decît să atragem atenţia asupra valorii lor documentare, inestimabilă. Nu numai biografia istoricului cîştigă din investigarea celor 431 volume de corespondenţă, ci şi — în egală măsură — cercetările privitoare la diferite personalităţi artistice cu care a venit în contact.

Cîteva contribuţii au reînviat în ultimii ani (Mircea Zaciu, Elvira Sorohan, N. Carandino) ceva din activitatea dramaturgului. Pasager, au fost amintite demersurile lui N. Iorga ca animator al mişcării teatrale. S-ar cuveni adîncite, în această direcţie, legăturile sale, multiple, durabile, cu dramaturgi, actori sau factori de răspundere culturală, prin care a încercat să imprime o nouă direcţie teatrului românesc.

Două scrisori ale lui Liviu Rebreanu (25 apr. 1929) mărturisesc eforturile scriitorului, ajuns la conducerea Teatrului Naţional din Bucureşti, de a valorifica dramaturgia lui N. Iorga.

Din epoca în care N. Iorga a prezidat, pasager, Consiliul de Miniştri, o scrisoare de la George Enescu (11 nov. 1931) îi recomandă călduros (împreună cu Vincent d'Indy) pe compozitorul şi dirijorul francez George Simonis, al cărui *Poem* îl executase el însuşi, în acelaşi an, la Paris, în primă audiţie (21 ianuarie).

Cîteva vestigii epistolare fixează legăturile lui N. Iorga cu actorul Ion Manolescu, căruia i-a încredinţat, în staţiunea 1937/1938, asociindu-i-l pe I. Şahighian, conducerea artistică a Teatrului Ligii Culturale. „A fost o muncă grea", îşi va aminti actorul. Nevoia unui repertoriu adecvat programului Ligii, lipsa fondurilor şi a unei echipe omogene de actori, constituiau principalele neajunsuri. „Teatrul cădea pe planul al doilea şi dacă era menţinut totuşi, aceasta se datora numai stăruinţelor lui N. Iorga". Programul ? A reprezenta, pe cît posibil, numai piese clasice şi a nu urmări scopuri comerciale, cu alte cuvinte a accepta deliberat jocul în pagubă. „Cu toate acestea, notează Ion Manolescu, în afară de piesele profesorului, am izbutit să jucăm *Hamlet* şi *Othello* în condiţii destul de onorabile. Ni se cerea însă o muncă încordată, şi nici Şahighian, nici eu nu izbuteam să ne achităm de îndatoririle ce aveam la *Naţional*. De aceea, după două staţiuni, am fost obligaţi să părăsim Teatrul Ligii Culturale" *(Amintiri*, Buc., 1962, p. 249—250).

Astfel fixează actorul experienţa sa, scurtă dar de o adîncă semnificaţie, în legătură cu teatrul îndrumat de N. Iorga în cadrul programului cultural al Ligii. La începutul acestei colaborări, N. Iorga s-a adresat în scris eminentului actor, lămurindu-şi intenţiile şi solicitîndu-i colaborarea. Răspunsul lui Ion Manolescu (4 apr. 1938) atestă entuziasmul cu care a acceptat să colaboreze, încredinţat că sprijină astfel ostenelile profesorului de „ridicare a teatrului românesc spre tot mai curată lumină".

Z. A.

25.IV.1929

Mult stimate domnule profesor,

Primesc acum o telegramă de la d-voastră care m-a mihnit pînă în adîncul inimii, fiindcă dintr-însa am citit o neîncredere în mine absolut nejustificată. Am avut plăcerea să vă spun verbal admiraţia ce am pentru *Fratele păgîn*, pentru care vreau să fac tot ce îmi stă în putinţă spre a-l duce la cea mai strălucită izbîndă. V-am spus că vreau să joc piesa aceasta minunată cît voi putea de mai multe ori, să atraq la reprezentaţiile acestea cît mai multă lume spre a se bucura de frumuseţile ei. Dar pentru aceasta vă roq să-mi lăsaţi libertatea de mişcare întreagă. Am pus o sîmbătă în matineu ca să o pot oferi cît mai curînd şi tineretului şcolar şi chiar doream să vă roq să asistaţi şi d-voastră şi la această reprezentaţie pe care eu o consider de deosebită importanţă pentru cariera piesei. Săptămîna viitoare am pus-o de două ori şi tot astfel voi pune o pînă la sfîrşit, fiind hotărît s-o păstrez şi pentru staţiunea viitoare.

Încă o dată vă roq să credeţi în cea mai deplină a mea dragoste pentru opera d-voastră şi să mă lăsaţi să vă dovedesc şi d-voastră întreg devotamentul meu.

Pentru mîine dim (ineaţă) la 9/1/2 mi-am permis să trimit o dactilografă ca să copieze *Sf(întul) Francisc*.

Vă roq să primiţi, stimate domnule profesor, expresiunea respectului meu şi să credeţi în admiraţia mea pentru d-voastră şi opera d-voastră.

Liviu Rebreanu

(B.A.R., Coresp. N. Iorga, vol 349)

2—V—1929

Mult stimate domnule profesor,

Vă mulţumesc pentru *Sf(întul) Francisc*, pe care eu n-am îndrăznit să-l iau după lectura dv., fără încuviinţarea dv. de asemeni, m-am sfiit să vă mai aştept, ştiind că sînteţi de ocupat şi că a doua zi aveaţi atîtea ore de cursuri.

V-aş mai ruga acuma să binevoiţi a mi indica distribuţia piesei, cel puţin în ce priveşte rolurile principale, fiindcă aş vrea să pun să se înceapă pregătirile necesare, încît s-o putem reprezenta în toiul staţiunii viitoare. Dacă s-ar putea să-mi daţi indicaţii eventuale în privinţa montării, înainte de plecarea dv., v-aş sta la dispoziţie în orice moment veţi comunica.

Primiţi, domnule profesor, expresiunea celor mai sincere sentimente de admiraţie.

Liviu Rebreanu

(B.A.R., Coresp. N. Iorga, vol. 350)

Bucureşti, în 11 noiembrie 1931.

Prea stimate domnule prim ministru,

Îmi permit, pe lîngă maestrul d'Indy, al cărui cuvînt este de altfel hotărîtor, să spun ce element de mare valoare avem în compozitorul George Simonis. Tot ce va întreprinde şi face pe terenul muzical nu poate decît fi în concordanţă cu firea sa de nobil artist şi apelînd la serviciile sale, cred, domnule prim ministru, că ar fi de un real folos pentru arta noastră.

Pîn atunci, vă roq să primiţi aici espresiunea înaltei mele consideraţii .

George Enescu

(B.A.R., Coresp. N. Iorga, vol. 374).

Stimate domnule profesor,

Sunt daruri pe care nu le poate întrece ca preţuire nimic decît harul dumnezeirii care ne dăruieşte cît mai întreagă sănătatea. Iar asemenea dar a fost pentru inima mea cuvintele ce mi-aţi lăsat în scris prin colegul Ion Şahighian, colaborator în multe din trudele comune în teatru. Viaţa actorului, zbuciumată fără vrere, prin toate necazurile, bucuriile şi satisfacţiile inerente chemării lui, dacă este dăruit cu talent, putere de muncă şi probitate, nu-şi găseşte meritata odihnă în viaţa de aci, decît doar prin aprecierea celor ce ne cunosc bine silinţa pe care ne-o dăm ca să merităm şi dăruirea de sus şi înţelegerea celor luminaţi. Cu această înţelegere luminată ne-aţi dăruit prin cuvintele domniei-voastre.

Mulţumirea mea, exprimată în slove scrise ori cuvinte rostite ar fi, pentru acest dar preţios, lipsită de coloare. Vreau să cred şi sunt convins că alături de Şahighian voi putea să împlinesc tot mai bine, tot mai frumos şi mai cu vrednicie, prin neşovăitoare muncă, un gînd care vă face şi pe domnia-voastră protequitor al ideii pe care o slujiţi însivă şi spiritual şi practic : ridicarea teatrului românesc spre tot mai curată lumină şi fiindcă ne-aţi cinstit cu încrederea domniei-voastre, trebuie să aşezăm Teatrul Ligii Culturale acolo unde e bine să rămînă pentru totdeauna.

Prin ceea ce se poate realiza aci, mulţumită desigur în cea mai mare parte încurajării, îndemnului şi călăuzirei domniei-voastre, vreau să cred că, în scurtă vreme, va fi cel mai preţios auxiliar al Teatrului de Stat, stînd lîngă el ca un seminar de aplicaţie practică a studenţilor Academiei de artă dramatică.

Cu această credinţă, respectuos îmi îngăduesc, domnule profesor, să vă roq a ne sprijini cererea pe care o adresăm domnului ministru de finanţe, căruia îi solicităm un sprijin material, ca scop să facem o călătorie de observări şi documentare în străinătate.

Ne vom folosi de acest prilej ca să ne informăm asupra învăţămîntului de specialitate în Germania şi Franţa şi, neîndoios, paralel cu aceasta asupra tehnicei scenice a teatrelor. Vom folosi mai ales prilejul congresului internaţional al teatrelor, care în acest an se ţine în Norvegia, al cărui rezultat îl vom încerca practic la noi : teatru pentru copii, pentru muncitori etc.

Nu mi-am putut îngădui luxul să trec graniţele ţării de 15 ani. Siliţi de alte necazuri, nici eu nici colegul meu Şahighian nu am putut să economisim decît o sumă ridicolă, cu toată dorinţa şi mîndria pe care firesc o aveam, ca pentru acest scop să nu cerem sprijin nicăieri. O sumă de 80 000 de lei ne ar da putinţa să ne împlinim gîndul. Pentru o cît mai strînsă şi înteleaptă colaborare între mine şi Şahighian e necesar ca împreună să facem acest drum, la sfîrşitul căruia vă vom face un raport care să justifice preţiosul sprijin al domniei-voastre pentru obţinerea acestei sume.

Vă doresc sănătate, domnule profesor.

Ion Manolescu

4 aprilie 1938

(B.A.R., Coresp. N. Iorga, vol. 428).

cartea de artă

ARTA ACTORULUI

În sfîrşit, după 64 de ani de la alcătuirea primului manual românesc de artă dramatică (editat în 1906 de Aristizza Romanescu) a apărut în librării „Arta actorului".

Subintitulat cu modestie „Manual pentru uzul studenţilor de anul I, Secţia de artă dramatică" volumul — alcătuit de un grup de cadre didactice şi teatrologi de la I.A.T.C., sub conducerea profesorului George Dem. Loghin — constituie prin structura lui, prima sinteză a experienţei dobîndite „de şcoala de artă dramatică românească în cursul existenţei sale de peste un veac". Era de altfel şi timpul ca, rezultatele unei activităţi în deosebi practice, executate de multe ori în trecut „după ureche" să capete, în condiţiile teatrului modern, suportul teoretic atît de necesar. Şi, dacă trebuie salutat în primul rînd un merit al acestei cărţi acesta se referă la eforturi făcute de autori în a privi activitatea actorului nu ca un exercitiu şi o profesie în sine, ci ca expresia unor relaţii complexe cu semnificaţii estetice majore şi rezonanţe sociale ample.

Un prim capitol („Şcoala românească de artă dramatică") datorat lui George Dem. Loghin vine de altfel să precizeze cu competenţă şi discernămînt acele linii directoare ce au stat la baza activităţii pedagogice în teatru nostru, contribuţia conservatoarelor de artă dramatică din Iaşi şi Bucureşti, şi a unor mari personalităţi ale scenei la creşterea şi educarea unor întregi generaţii de actori. Privirea retrospectivă urmăreşte nu numai apariţia şi dezvoltarea instituţiilor respective dar, şi acesta este lucru cel mai important, evoluţia conceptelor de realism, talent, cultură, creaţie, etc. în teatru. Sinteza istorică este întreprinsă cu un scop precis : dezvăluirea mutaţiilor petrecute în înţelegerea componentelor ce formează personalitatea actorului, cu trimiteri precise la contemporaneitate.

Cadrul, odată precizat, capitolele următoare ale cărţii discută în detaliu natura relaţională a creaţiei scenice pornindu-se de la particularităţile comunicării actoriceşti. („Psihologia şi creaţia actorului" — autor : Paul Popescu Neveanu), comunicare în care educarea aptitudinilor are un rol de prim ordin. („Rolul improvizaţiei şi dezvoltarea aptitudinilor scenice" — autori : G. Neacşu şi S. Marcus). Cum era şi firesc, un loc important este acordat în carte problemelor legate de incidenţa dintre textul literar şi personalitatea actorului. („De la eroul literar la întruchiparea personajului scenic" — autor Mihai Dimiu). Tot în această ordine de idei se cere amintită atenţia acordată de autori relaţiei dintre vers şi expresia lui scenică. („Versurile" — autor Vasile Moisescu), posibilităţilor multiple pe care le are poezia ca mijloc de educare a sensibilităţii actoriceşti.

În perioada în care imperativele majore ale teatrului românesc impun un efort continuu de ridicare a profesionalităţii fiecărui participant la creaţia scenică, sinteza teoretică realizată de autorii „Artei actorului" constituie un instrument de lucru deosebit de valoros şi, în egală măsură o carte ce se adresează celor dornici de a se iniţia în tainele unei activităţi ce presupune talent, cultură şi abne-

C. S.

HENRI MATISSE: „Dansul"

primăvara anului 1898, în Corsica unde Matisse are ceea ce avea să numească mai tîrziu „mon grand émerveillment pour le Sud". Henri Matisse se află la un pas de declanşarea marii revoluţii artistice care a fost fovismul. Un pas însă pe care nu-l face acum. Fiindcă trecerea bruscă, săvîrşită urmîndu-şi genialul instinct, de la pictura articulată pe baza respectului pentru valorile tridimensionale la cea construită în mod exclusiv în culoare, deci redusă la o geometrie a imaginii tot mai pronunţat bidimensională, declanşează în Matisse o criză pe care aş numi-o de conştiinţă artistică. Încearcă în iarna anului 1898—1899 să revină la griurile preţioase ale primei perioade şi la brunurile muzeelor, subliniază cu ostentaţie liniile tradiţionale ale perspectivei (**Prima natură moartă portocalie, Natură moartă a contre jour**, 1899). Calea înspre echilibrul interior nu este însă aceasta şi de aceea, nemulţumit în scurtă vreme de rezultatele unei picturi făcute cu astfel de mijloace, începe să sculpteze: **Jaguar devorînd un iepure**, după **Barye**, (1899—1901), **Bust antic** (1900), **Servul** (1900—1903), concentrîndu-şi atenţia întreagă asupra arhitecturii volumelor, asupra plasticii propriu-zise a formelor, fiindcă în statica lor vede acele elemente de stabilitate pe care experienţele sale picturale le refuzau tot mai mult tablourilor. Apoi, ca într-o încercare de a concilia efectele, aceste mici opere de sculptură vor începe să apară insistent ca element ordinator în cîteva dintre lucrările sale de pictură unde restul soluţiilor sînt în mod subliniat plate: cîteva naturi moarte din 1908—1910, **Peşti roşii cu sculptură** (1911), **Peşti roşii** (1912). De notat că în perioada 1925—1930, cînd opoziţia dialectică dintre fondul bidimensional, decorativ şi sintetic, derivat din arta orientală, pe care Matisse a studiat-o îndelung şi cu încîntare, şi între tridimensionalitatea formelor, perspectivice, analitice, caracteristice tradiţiei occidentale în care s-a format, atinge un alt moment de criză, soluţia va fi din nou aceea a reîntoarcerii la concreta şi materiala plastică a sculpturii (**Nud culcat II, IV**, 1927, 1929, **Henriette II, III**, 1927, 1929, **Dos IV**. 1930).

Aparent contradictorii, aceste paranteze de cult pentru valorile de masă şi volum ale formei naturale nu fac decît să puncteze cronologia cercetărilor îndreptate conştient şi mărturisit înspre acea sinteză care, pentru a nu fi schematică şi efemeră, trebuie să parcurgă un preliminar studiu analitic, cum este, de pildă, cel reprezentat de interludiul pointilist, legat de acceptarea invitaţiei de a-l însoţi pe Signac la Saint-Tropez în vara anului 1904 şi la Collioure în vara anului următor. Brusc, paleta dobîndeşte tonuri luminoase, pure, pe care pictorul încearcă acum să le juxtapună în conformitate cu teoriile neoimpresioniste: cu seriozitatea care i-a caracterizat întotdeauna experimentările. Curînd însă, într-o dezvoltare a faptelor de creaţie mai presus de el, pe de o parte înăscutul spirit inovator — chiar dacă surprinzător de sistematic în această nostalgie a noului —, iar pe de altă parte substanţialele acumulări datorate tuturor încercărilor făcute pînă atunci, îl duc pe artist la acea eliberare a picturii pe care o visa. Ultimele lucrări de la Collioure (**Japoneză pe malul apei, Plajă roşie, Marină, Malul mării**) se îndepărtează tot mai decis, mai irevocabil de regulile pe care le-au impus picturii impresionismul în general şi ultima sa variantă majoră, pointilismul, în special. Intors la Paris, la sfîrşitul lui septembrie 1905, pictează **Femeia cu pălărie**, unul dintre cele mai frumoase portrete de femei din pictura universală, cu o caracteristică şi inegalabilă forţă de a impresiona prin prospeţimea supremă a culorilor pure, care nu mai ţin cont de nici o tradiţie nici ca juxtapunere, dar nici în ceea ce priveşte posibilul raport cu natura. Proaspăt încă, tabloul este expus la Salonul de toamnă: scandalul izbucneşte fără întîrziere şi investeşte atît publicul cît şi o bună parte a criticii. Născut astfel, fovismul este evenimentul crucial de la care vor porni apoi sau la care se vor referi aproape toate curentele şi toate şcolile de pictură care au însemnat ceva în istoria culturală a acestui veac. Atingîndu-şi în sfîrşit puritatea absolută, culoarea se impune suverană şi decisă: elimină de pe pînză semitonurile, modelajul, degradeurile, umbrele, clar-obscurul, adică toate acele vechi ipostaze ale sale care încercau să recreeze în suprafaţa plană a unui tablou dimensiunile şi adîncimile perspectivice ale lumii reale. Pictura intră astfel în posesia unui mijloc de exprimare în stare să-i asigure posibilitatea celei mai directe comunicări. Cu alte cuvinte devine, în sfîrşit, liberă şi totală. Viziunea spectacolului primar şi sincer al culorii, capabil să exprime perfect idei şi sentimente prin ea însăşi, fără referinţe la un cadru şi fără trimiteri la o realitate care a fost interpretată, şi deci falsificată, în raport cu un principiu estetic sau cu altul.

Se ajunge de aici la construirea tabloului prin culoarea-sentiment şi la acea noutate reprezentată de crearea unor inedite relaţii între lucruri (şi între culori), despre care vorbeam în prima parte a acestor note şi care se numără printre elementele primordiale ale experienţei matissiene. Simplificarea, ca proces, atinge puncte culminante şi impune mai mult ca oricînd monumentalitatea. Ideea este elementară: amplificatele suprafeţe de culoare pură sînt infinit mai eficace, mai viguroase sintactic decît micile pete. Şi pe suprafaţa lor egal şi violent strălucitoare de lumină liniile, din ce în ce mai puţine ca număr, îşi intensifică concreteţea grafică a evocării şi formele — de la varianta iniţială a **Dansului** din 1909, azi la Museum of Modern Art din New York, la cea finală, aflată în colecţia Ermitajului din Leningrad — se articulează şi se rotunjesc, tinzînd spre echilibrul pe care îl poate oferi un modul de bază ca ovalul. Exemple de prim rang din alte serii de picturi — incluzînd **Nudul albastru, Nudul roz** şi **Bluza românească** — evocă drumul urmat de invenţia cromatică, grafică şi formală matissiană în căutarea acelui echilibru pe care hedonicul maestru l-a visat întotdeauna. Din fosta colecţie a prinţului Stschoukine de la Ermitaj a intrat în expoziţie şi superba lucrare **Desertul, armonie în roşu** (1908); de ea se leagă pitorescul, dar semnificativul episod al transformării, după achiziţie, a **armoniei în albastru**, care l-a cucerit pe amatorul rus, în actuala **armonie în roşu** în urma unei subiective transformări suferită de dispoziţia sufletească a artistului în timp ce lucrarea vîndută se afla încă în atelier.

Un moment important în devenirea artei lui Matisse, este cel legat de comanda de a decora pentru Fondasion Barnes suprafaţa imensă, delimitată de trei arcade, a unui perete interior. E interesant că pictorul reia pentru a treia oară tema **Dansului**; decisivă însă pentru destinul artei sale este disocierea pe care în acest moment o face pornind de la simple probleme de meşteşug şi care transformă într-un moment activ şi responsabil trecerea obligată de la pictura de şevalet, singura care l-a preocupat pînă atunci, la o modalitate nouă de exprimare, adică la decoraţia destinată integrării într-o arhitectură. Incep astfel căutările, continuate pînă la sfîrşitul vieţii şi menite integrării decorului în spaţiu şi reducerii picturii la o stare estetică a arhitecturii. In **Dansul** din 1913—1932 (în prezent în colecţia Muzeului municipal de artă modernă din Paris) procedeele mecanice vin să substituie clasicul travaliu artistic, căruia i se datora pînă atunci factura fiecărei lucrări: asistenţii aştern acum culoarea aleasă de el pe foile mari de hîrtie, iar Matisse decupează formele (desenează în culoare, cum se exprimă el însuşi), pe care tot asistenţii le aplică pe perete. De la distanţă pictorul urmăreşte operaţia conştient că, aflat în posesia unor mijloace simplificate la extrem, poate să dirijeze cu supremă obiectivitate geneza noilor raporturi dintre cantitatea şi calitatea culorii. Opera va fi admirată şi va însemna un punct de plecare pentru căutările contemporane. Pentru Matisse ea va fi prima din seria lucrărilor realizate în conformitate cu noua credinţă că „într-o zi pictura de şevalet nu va mai exista din cauza pereţilor care se schimbă. Va exista pictura murală". Adică o pictură înţeleasă de el ca o parte organică a arhitecturii, cu care va trebui nu numai să coexiste, dar va şi trebui să se nască împreună. Aşa cum va încerca să o dovedească el însuşi cu mijloacele persuasive ale propriei activităţi în Chapelle du Rosaire la Vence, lîngă Nice, devenind arhitect, sculptor, pictor, ceramist, autor de ţesături, designer, adică artistul complet în stare să sintetizeze armonic toate virtuţile estetice ale artelor majore şi minore tradiţionale, într-o operă luminoasă şi festivă, de indiscutabilă noutate tipologică.

După Capela din Vence, bătrîn, chinuit de grele insomnii şi afectat de o gravă invaliditate, Henri Matisse va continua încă să rămînă acelaşi senin şi optimist căutător al frumosului lucrurilor simple. In ultimii ani de viaţă reia experienţa încercată cu **Dansul** de la Fondation Barnes şi creează acele opere de rară încredere în viaţă şi în instinctul estetic al omului care sînt guaşele decupate (**Nud albastru I—IV, Femeie cu amforă şi rodii, Venus, Acrobate, Piscina**, 1952). In acest ultim capitol al operei chintesenţa întreagă a mesajului său umanist de artă e concentrată de caligrafia monumentală şi de pacea cromatică a prelungilor, elegantelor, exaltatelor siluete albastre ale femeilor pe care rafinatul şi senzualul maestru le-a iubit nespus.

MIRCEA ŢOCA

ADI CUSIN

BANCHETUL

Ne strinserăm toți. Nu era nici o oră.
Nu s-a dat nici un semn de pe nici un crenel.
Și nu știu ce-a fost, ca-ntr-o tainică horă,
Să ne-aducem aminte de el.

– Păstra o oglindă (dacă pot să ascult)
Și nu de gâteală ci pentru Uitare.
Te priveai și părea c-ai trăit mai demult,
Spuse primul, sub stea căzătoare.

– Și eu, dac-ar fi doar puțin să m-adun,
Mă-ntilnisem cu el față-n față !
Pe chip purta urmele unui taifun
Și-n palmă vagi semne de viață.

– Nu știu către cine din moarte vorbea
Căci buzele strinse-l trădară.
La strigătul unui blestem răspundea
C-o inclinare ușoară.

– Și aripi flăminde ce nici foloseau,
Arare putind fi văzute,
Cu cită furie tot trupu-i băteau
Din umeri prea firavi crescute !

– Mai mult ! A fost prins, i s-au pus datorii
(Dar eu l-am simțit cum dispare)
Iar cei ce-l privesc nici măcar nu pot ști
Dacă El e-n această-ntrupare.

Din veac se lăsă o tăcere mai grea
Iar cel ce la urmă venise,
Cind ne-am întors să-l privim, îngheța
Cu ochii în lună. Vorbise.

PRETEXT

Mărunțișul unei taxatoare
Lin se clătina într-un tramvai.
Cerc de inimă, pustiu de floare
Pe o pajiște de lemn fixai.

Tot ce se adaugă, se-mparte –
Nu primesc și totuși pot s-aleg.
Anonim și mindru sînt o parte
Suferind ascuns după întreg.

Intimplări de-o vreme mai ciudate
Pregăteau inițierea mea.
Jocul asfințea pe nejucate
Devenind mai mic cu cît creștea.

Celor singuri în călătorie
Nu-ndrăzneam secretul să-l divulg.
Scufundați în falsă galaxie
Incercam cu braț prudent să-i smulg.

Cine se încumetă s-aplece
Lin balanța către-un țărm mai drag ?
A rămas un ban cu ochiul rece
Pe o pajiște din lemn de fag.

ESTIMP

In vreme ce-atît
De în voie petrec
Cu mîndra de gît
Și pe flori mă aplec,
Ia vezi de ce plinge
O roză de sînge ?
Ia vezi de ce rîde
Ia vezi care-i scoru
O mască de gîde ?
Pe tabla lui chioru
Și care-i părerea

La cei cu puterea ?
Ia vezi ce mai soartă
Mă paște la poartă,
Și care călciie
Mai țin să rămîie ?

Ia vezi ce mai oaste
Ne-nfrînge sub coaste,
Și care durere
Mi-ar face plăcere ?
Ia vezi ce otravă
Ne ține în slavă,
Și ce nătăfleață
Imi scrie povață
Cînd mie mi-e bine
Cu jalea din mine ?

Vezi, îngerii goi
Cu degete sloi,
Atunci cînd se-nalță,
De ce se descalță ?
Tu ia-te cu naiul
Si vezi din ce-i raiul ;
De ce e mai greu
Scuipatul de zeu ?

Și crezi sau nu crezi,
Ia vezi, ia mai vezi.

ULTIMUL SĂRUT

I

Pentru că eu mă gîndesc dacă Rive există concret. Dacă nu l-am creat eu ca să pot spune ceva și atunci am inventa un om. Dar Rive îmi spunea „Claude, tu știi să scrii ceva, ții minte seara cînd mi-ai citit poezia aceea ?..." „Țin minte" „Tu știi să scrii, zău că da... să mă bată sfîntul !... Poate iese din mine ceva, un personaj acolo, tare am fost nefericit... Mai știi ? Poate iese un personaj frumos, poate mă iubește cineva și pe mine, un om într-o carte. Tare aș fi bucuros. Să merg pe stradă și să aud pe cineva : „Îmi place Rive, ai citit ultima carte a lui Claude ?" Și eu am rugat-o pe Anne-Marie să-mi aducă ultima proză cu Rive. „Poți să-mi schimbi numele dacă vrei dar să știu și eu cum mă cheamă..." Ți l-am și schimbat" „Cum mă cheamă ?" „Rive..." „Rive ? Ce frumos nume, zău, că-mi place..."

Rive stă ca de obicei pe jumătate de scaun, se teme să nu deranjeze, că nimeni nu are chef de el și are pe buze gata pregătit"... eu plec în cinci minute, am venit numai așa..."

II

Era căsătorit de două luni cu Carina, directorul s-a invitat la el.

— Rive, să știi că vin la tine.

— Vă rog, tovarășe director, cînd poftiți.

— Mîine dragul meu...

„Mîine" Rive a venit la mine" Claude, te implor... o bagate-gatelă".

„Te bîlbîi spun eu și știu că o să roșească și mi-e tare drag. și roșește. „ ... o bagatelă. Dă-mi două sute de franci. Vine ștabu la mine și n-am un chior".

Se întoarce acasă. Carina se teme.

— Stăm așa prost, Rive...

— Lasă, că știe el, directorul, că doar nu crede că am palat.

— N-am timp să fac oleacă de curat.

— E ordine... zău, lasă, asta Carina... Să nu uiți să-i transmiți soției lui complimente..

Masa e aranjată, față de masă curată și două scaune luate de la vecin, vin de regiune „superior", tartine și un pui tăiat.

Directorul vine cu mașina la poartă „Frrr !" oprește exact în fața porții, să se simtă că a venit la subaltern.

Directorul trebuie să fie neapărat amabil și patern.

— Salutare, Rive ! sărut mîinile, doamnă... Ooo ! Ce deranj... dar nu era nevoie. Dragă Rive, nu te supăra... o scrumieră.

— Vai, o clippăpă... mă scuzați.

Rive e disperat că a uitat că tovarășul director fumează. Trebuie să alerge la vecin. Ba, mai rău, trebuie să fumeze și el două țigări și să adauge.

— știți, eu nu fumez decît la zile mari

și să se scuze cînd tușește.

— ...eu mai mult pufăi

Directorul fumează „Orient".

— Un pahar de lichior ? Ori poate doriți o țuică de la o mătușă de a mea de la țară... e naturală, de cazan, anul ăsta făcută... daa ! foarte bună, zău că da... cam simplă, știți, de la țară...

— Poate-mi procuri și mie vreo două trei sticle

— Vai, da, cum să nu, dacă doriți...

Directorul parcă n-a mîncat de trei zile, Carina spunea a doua zi „zece felii cu pastramă a mîncat, parcă era un calic, poate ne-ar fi rămas și pe mîine... și aproape un pui întreg. Eu abia am ciupit o aripă, tu ce-ai mîncat, nu ți-a fost foame ?"

„Să nu fi făcut și-un tort ? tu acasă făceai de Crăciun și de Paști... poate s-a supărat... numai fursecuri..." „Îi ajunge". „Da, da el nu-i învățat..." „Nici noi,... noi nu mîncăm fursecuri" Directorul vrea muzică.

— N-avem decît un radio vechi, noi nu prea ascultăm muzică...

— Ai o soție frumoasă, Rive, nu știam.

— Vă mulțumesc, tovarășe director, cred că și soția Dv. e frumoasă, foarte frumoasă. Cred că nici nu se compară cu mine.

— Ești modestă, dudule...

— ...Carina

— ...duduie Carina

Directorul s-a amețit, țuică de cazan, vin de regiune, era normal să se amețească. El trebuie să-i spună lui Rive că e simpatic, să-i facă puțină curte Carinei mai știi ? poate pică ceva.

— Rive, ești băiat simpatic, foarte simpatic. Te fac contabil șef. Și ai o soție apetisantă"... nu-i dau mai mult de opșpe ani

— Am douăzeci și trei.

— Nu va cred, doamnă,... arătați așaaa... proaspătă, îmi permiteți să vă sărut mîna ?

Și Rive nu trebuie să se supere că-i ține mîna prea mult în mîna lui. Pe urmă pleacă. Din poartă se uită cu jind la Carina și se gîndește că e bună de secretară, bucățică bună, ai pe ce pune mîna. Se urcă în mașină, se simte mai cuceritor la volan.

— Rive, să fiu nebun că te fac contabil șef...

— Vă mulțumesc, tovarășe director.

— Dacă vrea Carina, îmi dai voie, duduie Carina, să-ți spun pe nume, poate să vină la mine, am un post de secretară...

Pleacă mașina „Frr", Rive și Carina stau în poartă pînă nu se mai vede.

— Are „FORD" directorul... nu se urcă în tramvai.

— Mîine am de spălat toate vasele... păcat că a spart vaza de flori.

— Era frumoasă.

— Era primul cadou de la tine —

— Știi, Carina, eu te iubesc tare mult. De cînd te-am luat te iubesc, zău că da. Tatăl tău a plîns. E un om tare bun.

— Cît e ora ?

— Unsprezece.

— Tîrziu.

— Niciodată nu m-am culcat așa tîrziu.

— S-a băgat la mine, crede că o să aibă parte de mine. N-o să aibă. Mai bine lasă postul ăla naibii 400 de pesetas în plus sau în minus... Ești un om bun, Rive, tata ar fi bucuro[s] să știe cum ești tu hu hu chu ! iar tușesc

— Ai răcit

— Tușesc des.

Așternutul e cald.

— Azi vreau să ne iubim, niciodată n-am vrut să ne iubim ca azi. De afară un felinar intră pe geam, timid, pe colțul patului intră de afară un felinar.

— Tare mult țin la tine, Rive.

III

Adam mereu are pînza goală la intrarea în grădină goală, parcă așteaptă să se așeze culorile singure, ce tris[te] trebuie să fie să aștepți să se așeze culorile singure.

— El e Adam.

— Carina.

— Ce simplu te prezinți tu, Carina. Te-ai îmbrăcat în alb azi.

Mereu o să-mi aduc aminte de tine în alb.

— Carina mă cheamă

— Aș vrea să te pictez odată. Nu știu dacă am să po[t]

— Îmi pare bine, tovarășe pictor Adam. Îmi pare bin[e] să vrei să mă pictezi și că te-am cunoscut.

Teii au înflorit, miroase teribil de frumos, un fotogra[f] s-a oprit ca pe vremuri cu un aparat ambulant.

— Vrei Carina, să facem o poză ?

— Vreau. „Vreau și cu Adam" ar spune Carina ; n[u] spune : tace al naibii de tristă și face cu Rive o poză. P[e] urmă beau o bere amîndoi și pleacă acasă. Niciodată amîn[dou]ă doi n-or să se întoarcă aici să-l vadă pe Adam. și nici s[ă] bea o bere. N-or să-l găsească pe fotograf să-i ceară poz[a]

— E frumos Adam

— E frumos.

— Nu-i așa Rive că Adam e nefericit ?

— Ba da. Probabil a văzut cum te uiți la el.

— Te iubesc, Rive. Pentru că e frumos și nefericit.

. . . . . .

— Vreau să ne iubim, Rive

Iar intră. Felinarul pe geam, cad flori de tei, două tru[n]puri se strîng și se cer, frumos în felul lor, ori poate el cred că se strîng frumos.

Afară un trecător se oprește sub felinar, beat criță s[i] oprește, se gîndește că acasă îl așteaptă nevasta și tre[i] copii, el a băut chenzina de necaz. Nici el nu știe care necazul, își amintește foarte vag că a băut chenzina și s[e] gîndește că în partea cealaltă a orașului e un rîu în care s[e] poate îneca.

— „Strînge-mă, Rive" se aude pe geamul deschis.

IV

— A fost repede și trist. Claude, eu știam că ea nu e[ra] fecioară înainte de noaptea nunții. Dar ea s-a dăruit, nu n[e] s-a vîndut. „Copilule" am vrut să-i spus și am știut imedi[at] că o să sune a bătaie de joc. Era frumoasă, chiar dacă d[i]rectorul meu a vrut-o sau nu, sau Adam a iubit-o. Frate-s[ău] a iubit o fată, l-a iubit fata, pe urmă fata s-a mutat și Ma[ma] a plîns și n-a uitat. Mama lui i-a făcut atunci carne de mi[el] cu cartofi tineri ca să poată uita și n-a uitat.

Într-o zi Carina s-a uitat la mine. „Pentru prima oa[ră] văd că ești frumos, Rive, și foarte frumos chiar". Eu am sim[ț]it că i se rupe un arc că eu n-o cred „ești ca un prin[ț] Rive, dragul meu prinț, care parcă ai știut că eu am vru[t] mereu să vie un prinț să mă ia cu trăsura. Al treilea pri[n] ai venit cu trăsura. Dar tu ești singurul prinț adevărat, m[ai] contabilule, ești un prinț chiar așa cum mîncăm ridichi [în] trei zile și tu te repezi la ele ca un nehalit..." „și te iube[sc] nehalitule, cu casa ta săracă cu tot, cu pictorul tău și [cu] afară de el cu tot".

„Casa asta are chi... chi... igrasie... iar tușesc, am febră. Doctorul a zis că a venit prea tîrziu.

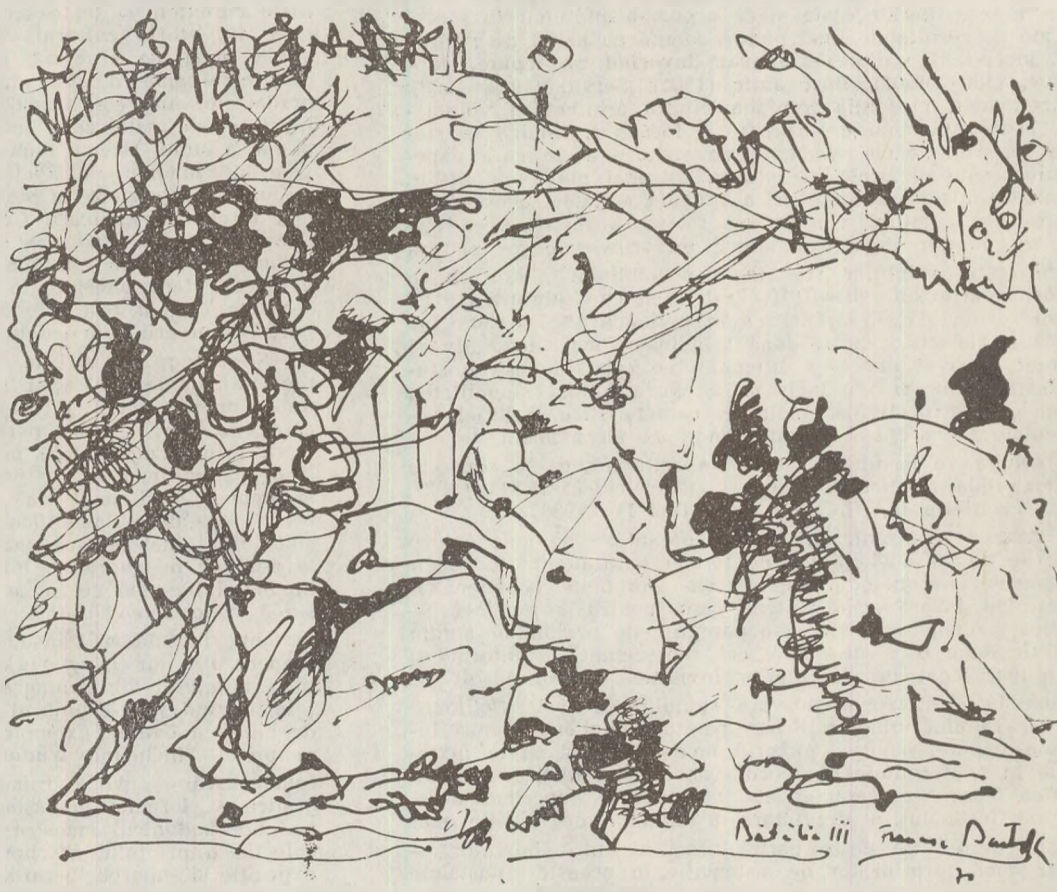
— Ha, ha, hi, hi iii ! :

— „Liniștește-te Rive", Carina, să nu uiți, acolo un[de] te duci, că te iubesc". „Te iubesc, Rive", „Te iubesc", „Dă-m[i] gura" și doctorul „Vino, Rive să completezi fișa", „Mi-a c[e]rut gura", „I-o dai mai tîrziu" cînd m-am întors era tîrzi[u]. N-am apucat s-o sărut în clipa în care din trupul ei a răs[u]rit ceva...

Carina n-a luat sărutul, ultimul sărut, poate cel m[ai] sincer, așa cum mă cheamă pe mine Rive.

Buzele s-au dus departe în moarte, păcat de sărut, zăm[are] mare păcat.

VAL. CONDURACHE



desen de FRANCISC BARTOK

INTREPRINDEREA 4 CONSTRUCTII MONTAJ IASI

In scopul extinderii și perfecționării bazei tehnico materiale a societății, sporirii avuției naționale, Directivele Congresului al X-lea al P.C.R. prevăd înfăptuirea unui program susținut de investiții.

Traducerea în fapt a acestei prevederi se oglindește în volumul sporit al investițiilor cuprinse în planul cincinal 1971—1975.

Această creștere fără precedent pentru economia țării noastre, dublată de necesitatea ridicării pe o treaptă superioară a eficienței fondurilor investite, impune ca o cerință obiectivă, organizarea și dezvoltarea activității de construcții și montaje la nivelul cuceririlor actuale ale științei și tehnicii.

Cu ocazia unei recente vizite făcută la INTREPRINDEREA 4 CONSTRUCȚII—MONTAJ, din Iași, am avut prilejul să constatăm sfera largă de preocupări ce frămîntă colectivul acestei unități pentru găsirea și concretizarea căilor care să-i permită confruntarea cu problemele majore ce le ridică realizarea indicatorilor din noul plan cincinal.

La rugămintea noastră, directorul întreprinderii, tov. ing. TUDOR PATELLI, a răspuns cu multă solicitudine la cîteva întrebări vizînd unele măsuri preconizate în programul de perspectivă.

RED.: Pentru început, credem că nu ar fi lipsită de interes prezentarea succintă a unor indicatori din planul cincinal al întreprinderii dv., priviți din unghiul creșterilor calitative.

Ing. T. PATELLI: E greu să expui succint, dar în același timp suficient de cuprinzător, datele care prefigurează realizarea unor salturi calitative deosebite.

La realizarea vastului program de investiții al cîtorva din județele Moldovei, Întreprinderii 4 Construcții Montaj Iași îi revin sarcini importante, a căror concretizare va necesita eforturi tehnice și de organizare cu mult superioare celor din perioadele precedente.

De exemplu, planul de construcții-montaj urmează să crească în 1971 cu 38,5 la sută față de anul 1970, iar în anii următori, în special în 1972 și 1973 planul va fi aproape dublu față de 1971.

Productivitatea muncii — indicator sintetic a cărui importanță este bine cunoscută — va prezenta un ritm mediu de creștere de 7,7 la sută, deci superior ritmului anual prevăzut prin Directivele Congresului al X-lea al P.C.R. pentru ramura de construcții (5—5,5 la sută). Ar fi poate incomplet dacă n-aș aminti că repartizarea pe ani a acestui ritm este diferențiat.

În 1971 și 1972 urmează să realizăm creșteri de productivitate de 10,5 la sută și respectiv 7,6 la sută ceea ce a impus o tratare corespunzătoare a acțiunilor ce le întreprindem pentru pregătirea planului, a măsurilor de ordin tehnic și organizatoric pentru anul 1971.

Din analiza atentă a indicatorilor, în ansamblul lor, se desprinde limpede că această creștere a productivității trebuie realizată pe seama mărimii gradului de industrializare și prefabricare, a organizării superioare a producției și a muncii, pe seama creșterii indicelui de folosire a timpului de lucru, introducerii și menținerii unei severe discipline.

Un alt element care indică o creștere calitativă este dinamica sarcinei de preț cost. Dacă acum întreprinderea noastră lucrează încă cu pierderi planificate (efectul unor condiții specifice construcțiilor) în anii cincinalului urmează să se realizeze rentabilizarea totală.

RED.: Ați insistat mai mult asupra productivității muncii. Sînt probleme deosebite ce le ridică realizarea acestui indicator important, la nivelul anului 1975?

Ing. T. PATELLI: Desigur, o creștere de productivitate nu se realizează de la sine. Cu atît mai mult nu ne putem aștepta la o creștere substanțială fără ca aceasta să fie rezultatul unor acțiuni susținute. Principala sursă o constituie organizarea superioară a producției la punctul de lucru, la loturi, la șantiere și bineînțeles la nivelul întreprinderii.

Pe ansamblul întreprinderii, s-a introdus generalizarea unei concepții noi privind organizarea și conducerea activității. În ce privește ultima verigă, punctele de lucru, nu s-a reușit încă să se obțină rezultatele scontate în toate cazurile.

În această ordine de idei, ne-am propus să continuăm, la un nivel superior, acțiunea începută, de a organiza producția și munca pe bază de fișe tehnologice, pe operații și tehnologii. Fișe tehnologice pentru mecanizarea lucrărilor și a altor operațiuni.

Creșterea gradului de folosire a timpului în scop productiv, în paralel cu reducerea relativă a salariaților indirect productivi, mecanizarea complexă a lucrărilor, industrializarea și prefabricarea construcțiilor, introducerea în execuție a unor noi tehnologii, sînt tot atîtea căi de creștere a productivității și eficienței, care ne preocupă permanent.

RED.: Se vorbește mult de industrializarea construcțiilor. Vă rugăm să ne prezentați cîteva din măsurile preconizate la întreprinderea dv. în acest sens.

Ing. T. PATELLI: Ca prim obiectiv avem în vedere construirea unor baze de producție moderne în orașele Iași, Vaslui și Botoșani. În aceste baze se vor confecționa centralizat armăturile pentru betonul armat și precomprimat, confecțiile și construcțiile metalice. Pentru prepararea betoanelor și mortarelor se vor construi în aceste baze stații centralizate. De asemeni, bazele de producție vor fi dotate cu ateliere de prefabricate cu fluxuri tehnologice perfecționate.

Șantierele vor deveni platforme de montaj care vor folosi semifabricate, prefabricate și ansamblele furnizate de uzine sau ateliere specializate și utilaje din ce în ce mai perfecționate. Ca o tendință generală și o consecință a procesului de industrializare a execuției lucrărilor de construcții, ponderea muncii manuale se reduce, odată cu creșterea procentuală a numărului muncitorilor de înaltă calificare.

Procesele tehnologice cu volum mare de muncă, lucrările de terasamente, de drumuri, de betoane vor fi mecanizate complex.

Avem în curs de introducere noi perfecționări la tehnologiile de preparare și turnare a betonului.

Se va trece la producerea și utilizarea intensă a prefabricării ușoare, prin executarea elementelor de fațadă, socluri, placaje, profile, pardoseli din elemente prefabricate.

Armăturile pentru beton se vor confecționa în cea mai mare parte sub formă de plase și carcase sudate.

Stațiile de betoane vor fi realizate cu fluxuri pe verticală și dotate cu control semiautomat sau automatizat.

S-au aplicat deja metode și tehnici de execuție care elimină tencuirea elementelor de beton precum și a zidăriilor, economisindu-se un volum mare de manoperă. Pe această linie se va acționa în mod constant.

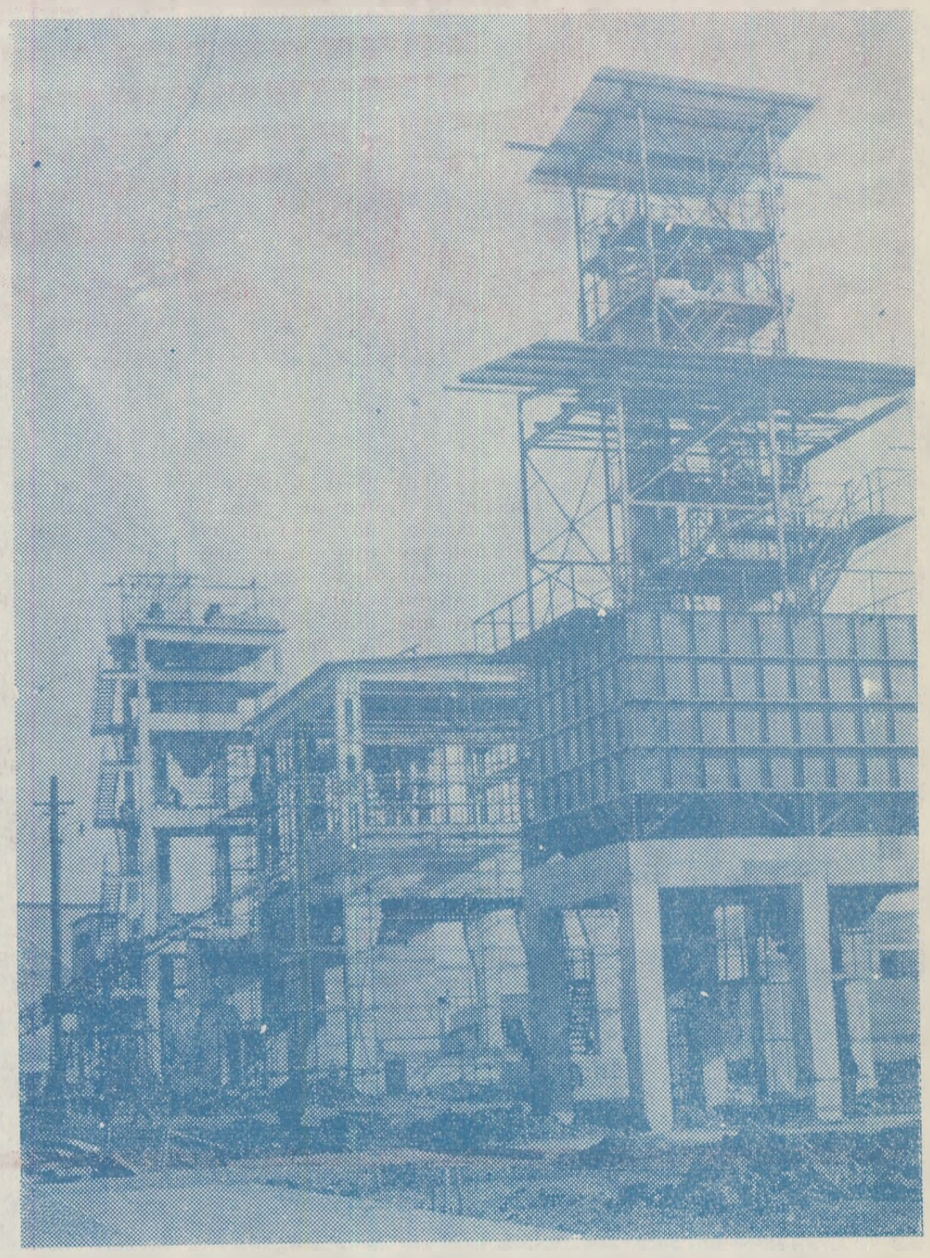
RED.: Este cunoscut faptul că la Intreprinderea 4 Construcții Montaj Iași există o experiență bogată în perfecționarea și introducerea de tehnologii avansate de execuție a lucrărilor. Ce se va întreprinde în anii următori în această direcție?

Ing. T. PATELLI: În primul rînd, vom continua perfecționarea tehnologiilor de execuție aplicate în prezent pe șantierele întreprinderii: tehnologia de execuție a structurilor de beton cu ajutorul cofrajelor glisante, execuția în ateliere a prefabricatelor supuse la tratamente termice în cuve sau tunel, precomprimarea elementelor din beton preturnate sau prefabricate uzinal și altele.

Pentru viitorul apropiat se preconizează introducerea tehnologiei de producere a elementelor din beton armat precomprimat cu armături preîntinse, prin construirea unui modern poligon și stand în noua bază de producție pe care o executăm pentru deservirea șantierelor din zona industrială a orașului Iași. Avem în proiect și alte asemenea tehnici și tehnologii de execuție pe care le vom experimenta și aplica în viitorul cincinal.

RED.: Nu ne îndoim, aveți toate condițiile și în primul rînd un aparat tehnic — ingineresc a cărui preocupare și pasiune în acest domeniu sînt cunoscute...

Ing. T. PATELLI: Îmi permit să vă completez: nu numai preocuparea și pasiunea, ci și rezultatele sînt cunoscute.



Șantierul secției de granulit de la Fabrica de produse ceramice Iași

RED.: Pentru că am vorbit de aparatul tehnic ingineresc, vă rugăm să ne spuneți cîteva cuvinte și despre felul în care preconizați organizarea întreprinderii și a șantierelor.

Ing. T. PATELLI: Ați atins un subiect care poate declanșa o discuție de lungă durată. Știți probabil, pentru că în presă s-a soluționat faptul că Intreprinderea 4 Construcții-montaj Iași a experimentat în perioada septembrie 1967 — ianuarie 1970 unele forme noi de organizare. Nu voi insista asupra amănuntelor dar pot să vă informez că în urma acestor tatonări noi am ajuns la concluzia că, în construcții, forma organizatorică trebuie să asigure circulația informațiilor și deciziilor pe verticală de la nivelul conducerii întreprinderii la nivelul conducătorilor direcți ai lucrărilor, circuit anevoios prin specificul activității noastre.

Organigrama pe care am conceput-o încearcă să răspundă acestei cerințe: serviciile și, în general, resoartele din centrala întreprinderii vor avea corespondent identic sau aproape identic în serviciile sau resoartele din șantiere și subunități. În felul acesta, vom asigura legăturile nu numai între diversele celule pe plan orizontal (în întreprindere sau în subunități) ci și pe verticală, înțelegînd prin aceasta legăturile funcționale între unitatea centrală și subunitățile sale.

RED.: O ultimă întrebare: ce obiective noi veți construi în noul cincinal?

Ing. T. PATELLI: În noul cincinal vom lucra pe teritoriul a 4 județe moldovene unde vom pune în funcțiune un număr de 125 capacități de producție noi în aproape toate ramurile principale ale economiei. Vă dați seama că o enumerare a acestor obiective nu este posibilă acum, iar exemplificările nu ar face decît să prezinte o imagine incompletă. Cititorii vor afla cu satisfacție noile obiective în construcție, pe măsura începerii lor. Surpriza va fi cu atît mai plăcută.

D. H.

INSTITUTUL DE PROIECTARI Iași

ECONOMIA DE MATERIALE DEFICITARE

Ca o ilustrare a preocupării aflată la loc de cinste pe agenda proiectanților ieșeni poate fi citat simpozionul organizat recent de către Institutul de proiectări Iași, sub egida Consiliului popular județean, în care a fost dezbătută problema reducerii consumului de materiale deficitare: metal, lemn și ciment.

Au participat delegați din partea Trustului de construcții, a principalilor beneficiari, respectiv Direcția investițiilor Direcția planului și O.C.L.P.P., din partea Băncilor de investiții din Iași și Vaslui și reprezentanți ai consiliilor populare județene Iași și Vaslui.

Linia pe care se merge în prezent e aceea a reducerii consumului de materiale deficitare încă din faza de proiectare, prin adoptarea unor structuri de rezistență raționale, cu accentul pe prefabricate, în scopul măririi gradului de industrializare în construcții.

În cadrul Institutului de proiectări Iași, ca urmare a directivelor organelor superioare de partid și de stat, s-a urmărit îndeaproape această problemă, preconizîndu-se obținerea încă de la proiectare a reducerii consumului de metal cu 15 la sută, față de proiectele similare întocmite anterior, reducerea cimentului la betoane și mortare, precum și a materialului lemnos de rășinoase.

Pînă în prezent, în atelierele ieșene de proiectare s-a reușit obținerea unor rezultate dintre cele mai promițătoare: peste 15 la sută la consumul de metal, peste 3 la sută la cimentul de betoane și peste 5 la sută la cimentul din mortare

Pentru o mai bună coordonare a acestei acțiuni, în cadrul instituției ieșene a fost constituită o comisiune care analizează la fiecare nou proiect posibilitățile reducerii consumului de lemn, pentru a se putea ajunge la indicatorii stabiliți prin H.C.M. nr. 750/1970 pentru perioada 1971—1975.

S-a constituit, de asemenea, un colectiv format din delegați ai proiectantului și constructorului executant, pentru a se corela activitatea de proiectare cu cea de execuție în găsirea celor mai eficiente soluții, care să conducă la realizarea economiei de asemenea materiale.

Din această colaborare inițiată de către Institutul de proiectări Iași, e sigur că, fără a fi afectate în vreun fel calitatea proiectelor viitoare, se vor realiza și depăși coeficienții de economisire prevăzuți, îndeplinindu-se ceea ce tov. Vasile Jitar, vicepreședintele al Consiliului popular județean Iași, preconiza în cuvîntul de deschidere a lucrărilor simpozionului.

Sfîrşitul anului 1970 găseşte colectivul Uzinei de Prelucrare mase plastice Iaşi, într-o activitate deosebită, în acţiunea de satisfacere completă a solicitărilor beneficiarilor din ţară şi de peste hotare.

Produsele uzinei, într-o sortimentaţie foarte diversă, depăşesc în prezent cifra de 100, ele caracterizîndu-se printr-o rezistenţă deosebită la acţiunea agenţilor chimici, greutate specifică mică, proprietăţi dielectrice excelente, uşurinţă în montaj etc.

Fără îndoială, şi acest lucru este în general cunoscut, industria materialelor plastice şi sintetice cunoaşte unul din ritmurile cele mai ridicate de creştere în lume.

Dacă între 1930 şi 1960 producţia a crescut de circa 20 ori, iar în 1965 s-au produs 13 milioane tone mase plastice, se apreciază că la sfîrşitul anului 1970 vom avea 25 milioane tone mase plastice iar în anul 2000, 1,7 miliarde tone.

Materialele plastice sînt înlocuitori ideali ai metalului, lemnului, sticlei — impunîndu-se însă şi ca un important adaos la potenţialul materialelor tradiţionale, într-o perfectă dezvoltare paralelă.

Iată cîteva din sortimentele uzinei, deosebit de apreciate de consumatori:

I. **Prelucrate din policlorură de vinil**

— Ţevi pentru scurgere şi presiune (U.M.G.) cu diametre între 20 şi 280 mm.
— Placond — placă ondulată pentru acoperişuri uşoare
— FLEXOTUB — tuburi flexibile
— Tuburi BERGMAN-PANTZER
— Covor şi dale din PVC
— Folii plastifiate divers colorate şi în peste 40 de presaje
— POLIGRAFVINIL — folii PVC dublate pe hîrtie, cu diverse presaje şi culori, utilizate în industria poligrafică
— Plăcile extruse din ABS. mea 2—20 mm.
— Tuburi riflate pentru scopuri electrice
— Profile PVC.

II. **Prelucrate din polietilenă**

— Recipienţi pentru ambalarea şi transportul lichidelor, plastelor, uleiurilor etc., cu volum de la 1—200 litri.
— Folii suflate, saci, pungi şi sacoşe.

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

— Plăci polistiren
— Plăci ABS

IV. **Oxigen tehnic**

Dintre ultimele produse realizate de colectivul uzinei menţionăm:

— Plăcile extruse din ABS. Acest material va avea largi utilizări în industria frigiderelor, ventilaţiei, placări industriale, diverse confecţii.

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

— rezistenţa la şoc foarte ridicată;
— rezistenţa la temperaturi coborîte;
— prelucrabilitate uşoară;
— punct de înmuiere ridicat;
— calităţi electroizolante etc.

— Tuburi riflate din policlorură de vinil, înlocuitoare de tuburi electroizolante Bergman-Pantzer.

Aceste tuburi, realizate într-o gamă largă de diametre de la 11 la 60 mm., sînt uşoare, rezistente la solicitări mecanice şi facilitează lucrările de montaj datorită lungimii mari de livrare (12—15 m.) flexibilităţii şi razelor mici de curbură care permit uşoare schimbări de direcţie, eliminînd-se astfel piesele de îmbinare (teuri, curbe, mufe).

— Butoaiele din polieti de 200 lt. capacitate, co tionate din polietilenă d tate mare, pentru ambal diferitelor materiale în in tria chimică, alimentară e

— Tuburi din policlorur vinil pentru transportul buranţilor.

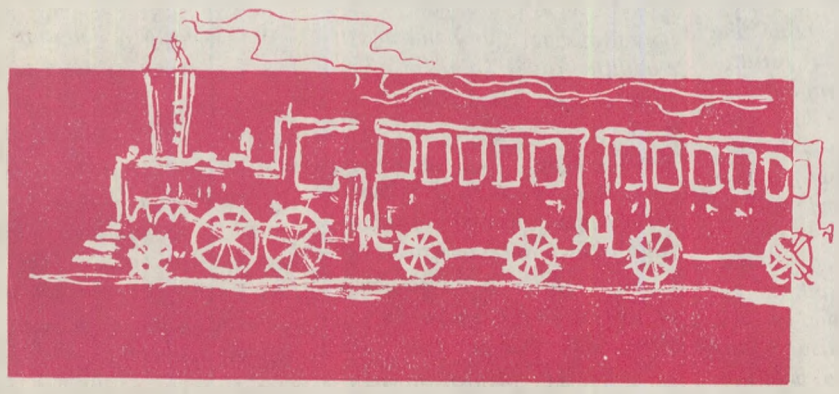
— Profile din PVC pe placări în construcţii şi pe înlocuirea diverselor piese sonate din industria mo (sertare, profile de îmbi etc.).

Specialiştii Uzinei de r plastice stau în permanen dispoziţia beneficiarilor pe clarificarea tuturor proble lor legate de utilizarea co punzătoare a materialelor p tice.

REGIONALA CAI FERATE IASI

Şi în perioada de toamnă sau iarnă se poate călători cu trenul cu preţ redus, pentru vizitarea diferitelor localităţi sau puncte turistice din ţară, utilizînd biletele în circuit.

Adresaţi-vă Agenţiei de voiaj din Iaşi, strada Lăpuşneanu nr. 22, precum şi agenţiilor din Bacău, Suceava, Vaslui, Roman, Bîrlad, Piatra Neamţ, cu cererea în care indicaţi traseul dorit, spre a obţine de îndată biletul solicitat.



Produce fire groase de cînepă-iută, ţesături din fire groase de in-iută, saci şi sfori, avînd o veche tradiţie în acest domeniu, fiind prima fabrică de textile din Moldova, datînd din anul 1886.

Produsele fabricii noastre cunosc o largă cerere pe piaţa naţională, unele dintre ele fiind chiar deficitare, datorită dezvoltării impetuoase a ramurilor consumatoare: agricultura industria alimentară, industriile de mobilă, a cablurilor electrice, a construcţiilor etc.

Pentru acest considerent a fost şi este necesară în continuare o creştere substanţială a producţiei.

Prin mobilizarea rezervelor interne, valoarea producţiei de marfă a crescut în anul 1970, de 1,8 ori faţă de cea realizată în anul 1960. Prin noul plan cincinal se prevede o investiţie la fabrica noastră de 20 milioane lei, care va determina o creştere de 55% a valorii producţie de marfă faţă de cea realizată în anul 1970.

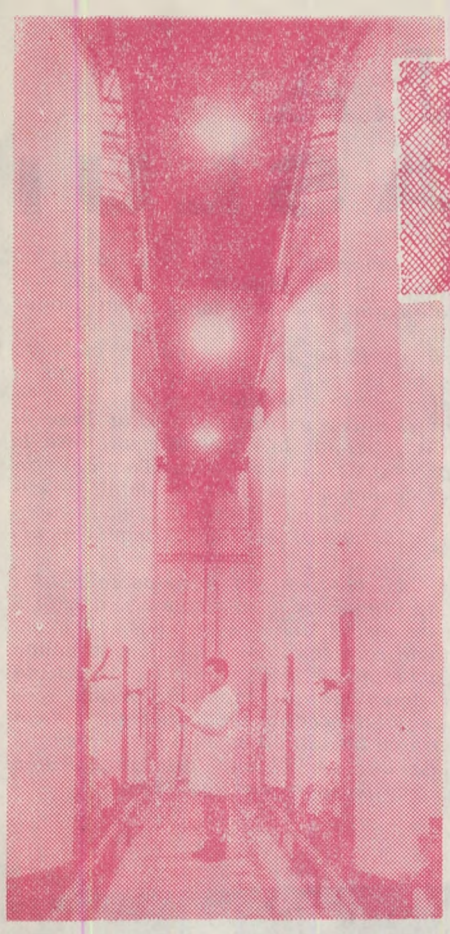
Înlocuirea utilajelor vechi cu altele moderne, la nivelul tehnicii mondiale, va determina o creştere substanţială a indicilor de utilizare intensivă în anul 1975, faţă de 1970, cu 42% în filatura şi aproape 20% în ţesătorie.

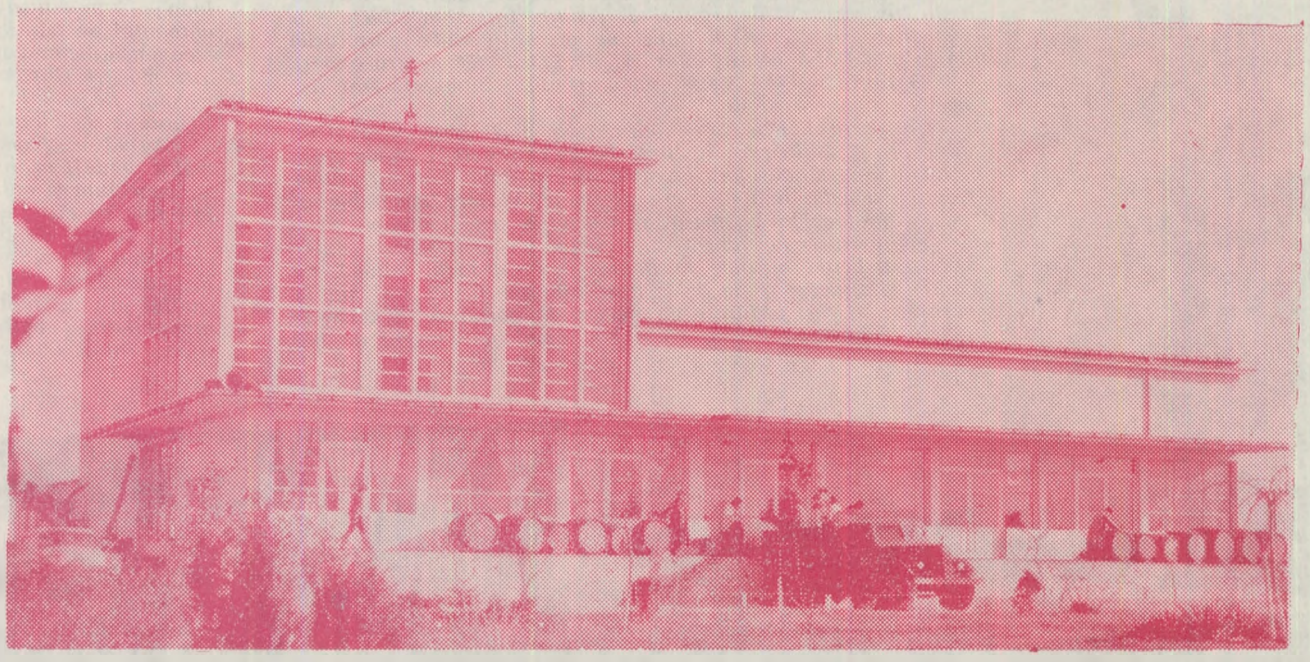
In anul 1970 productivitatea muncii pe un salariat a crescut, faţă de 1960, cu 78%, înregistrîndu-se o creştere ritmică de circa 8%. Paralel cu creşterea productivităţii muncii, ca o consecinţă logică, s-a înregistrat şi o majorare corespunzătoare a cîştigului mediu pe salariat, în 1970, faţă de anul 1960, cu 54%.

H. L.

Reînnoiţi-vă abonamentele la revista „CRONICA" pentru anul 1971

I.A.S. Copou





COMBINATUL DE VINIFICAŢIE ŞOROGARI

Denumirea de Podgoria Copou e-xistă în toponimia locurilor din vechime, dar podgorie cu adevărat adică o cultură viti-pomicolă făcută după cele mai moderne sisteme, s-a înfiinţat abia în anii noştri.

Cine urcă astăzi şoseaua care duce la Breazu, după ce lasă în urmă pavilioanele albe ale Institutului Agronomic, Observatorul astronomic şi Vila Sadoveanu, pătrunde într-o ambianţă de încîntare şi relaxare. E o împărăţie a vegetaţiei, asediind din toate părţile vilele cochete şi sediile unor întreprinderi care-şi leagă existenţa tocmai din supunerea acestei lumi a vegetalului. Printre ultimele se află Intreprinderea Agricolă de Stat Copou, dominînd versantul care se deschide spre satul Munteni.

An de an, această întreprindere a crescut, incluzînd în perimetrul ei noi terenuri fertilizate, noi versante de costişe redate culturii, încît astăzi rotindu-ţi privirea, fie din turnul pătrat al casei Sadoveanu, fie de la centenara cramă a lui Pester, aflată în incinta de la Vasile Lupu, nu întîlneşti decît ordonate spaliere de vie albăstrite de vermorele, sau şiruri de pomi grei de rod.

Ne aflăm în locuri pline de amintiri.

Ne aflăm şi în locuri în care astăzi vrednicia şi priceperea specialiştilor noştri horti-viticoli şi-au pus pecetea transformînd văi şi dealuri într-o încîntătoare grădină. Cele 900 de hectare de vie şi 450 hectare livadă, organizate sistematic în 8 ferme formează un cerc al muncii inteligente care solicită naturii tot mai mult.

Sînt realizări care uimesc în primul rînd pe ieşenii obişnuiţi a vedea doar viroage pline de scaieţi şi mînăcuturi de ape pe versantele acestor dealuri. Pe altă dată dezolantele spinări golaşe se desenează astăzi geometria unor podgorii şi livezi ce formează mîndria Iaşului şi chiar a ţării, întrucît majoritatea produselor obţinute merg la export (mere, pere, caise, piersici, cireşe etc.).

I.A.S. Copou posedă o fermă specializată în vinificaţie, Combinatul de vinificaţie Şorogari, formînd o adevărată cîtadelă a gradelor şi aromelor oenologice. Fiind o instalaţie ultramodernă, majoritatea operaţiilor se fac automat, vinul coborînd către adîncuri pe trepte de înnobilare, pentru a reapare sub emblema astăzi vestită şi căutată: „I.A.S. Copou". Vinurile de Copou şi Şorogari se recomandă prin însăşi actul lor de naştere. Ca dovadă că la diferite concursuri internaţionale din ultimii ani au obţinut peste 20 de medalii şi diplome.

După ce au ridicat la o asemenea preţuire versantele din estul oraşului, recuperîndu-le din nepăsare şi părăsire şi oferind Iaşului un fundal de poezie şi mîndrie, I.A.S. Copou se preocupă în prezent de readucerea în circulaţie a vechilor podgorii de la Uricani, citate în hrisoave şi în literatură dar uitate de podgoreni.

Datorită muncii specialiştilor de la această întreprindere, un corp de circa 300 hectare se va alătura celor 900 ha., aflate în plin rod, cultivînd vestitele soiuri de Uricani care dau vinurile negre atît de căutate. De altfel, preocuparea de prim ordin a inginerilor şi tehnicienilor de la I.A.S. Copou e dictată în momentul de faţă de exigenţele pieţii externe, adică de realizarea unor soiuri de vin care să ne facă cinste peste hotare.

I.A.S. Copou e din toate punctele de vedere o întreprindere la nivelul anului în care ne aflăm.

INTREPRINDEREA de TRANSPORTURI AUTO IASI

Accentă:

TRAFICUL DE MARFURI

TRAFICUL DE MARFURI SI PRODUSE DE ORICE FEL

TRAFICUL DE CALATORI IN CONDITII IREPROSABILE

Poporul român, sub conducerea înţeleaptă a P.C.R., depune eforturi uriaşe pentru înfăptuirea grandiosului program al construcţiei socialiste multilateral dezvoltate.

In această măreaţă operă, un rol important îl au şi lucrătorii din transporturile auto, chemate să execute transporturi rapide şi de calitate şi să asigure aprovizionarea cu mărfuri necesare a tuturor compartimentelor economiei naţionale. Se transportă mărfuri şi persoane, dar aceste transporturi nu trebuie efectuate oricum. In executarea acestor sarcini, ei au înalta îndatorire de a veghea la vieţile omeneşti, la deplina integritate a bunurilor transportate, folosind cu cea mai mare eficienţă mijloacele puse la dispoziţie.

In cadrul I.T.A. Iaşi, în ultimii ani s-au construit autobaze noi la Iaşi, Paşcani, Vaslui şi s-au investit sume importante pentru crearea de condiţii corespunzătoare la toate autobazele. La Iaşi s-a construit o frumoasă şi modernă autogară, iar în prezent se află în stadiul final, construcţia autogării Vaslui.

Pe primele 10 luni ale anului, colectivul nostru raportează cu mîndrie îndeplinirea planului la toţi indicatorii, realizarea de beneficii peste plan şi economii la preţ de cost. In prezent, se depun eforturi serioase pentru a remedia greutăţile ce se mai manifestă în legătură cu siguranţa circulaţiei şi legalitatea transporturilor.

Din analiza comparativă pe anii 1969—1970 a accidentelor produse pe primele 9 luni rezultă ca în ultimul an situaţia pe linia siguranţei circulaţiei s-a îmbunătăţit mult faţă de anul precedent, deşi multe situaţii neprevăzute soldate cu pagube s-au mai produs.

Rezultă din această situaţie, sarcini pentru conducerile autobazelor, pentru întregul nostru personal, ca munca pentru ridicarea nivelului de pregătire profesională, pentru instaurarea unei stări disciplinare corespunzătoare — să se desfăşoare cu toată seriozitatea pentru toate categoriile de şoferi.

Pe această linie, un rol important îl au organele de control, care sînt chemate, în primul rînd, să vegheze, dacă şi cum sînt aplicate ordinele în unitatea noastre şi nu numai să constate încălcarea lor ci să propună şi sancţiunile corespunzătoare.

Pe linia ridicării nivelului profesional al şoferilor, în executarea ordinului Ministerului Transporturilor nr. 113/1956/1969, în primele 9 luni ale anului au fost examinaţi şi reexaminaţi, un procent de 99,3% din totalul şoferilor. Din cei examinaţi şi reexaminaţi au obţinut — la chestionarele în legătura cu cunoaşterea regulilor de circulaţie — peste 40 puncte un procent de 81,2% din totalul celor supuşi examinării.

Şoferii sînt instruiţi pe linia siguranţei circulaţiei — şi în cadrul şcolii personalului, care se ţine săptămînal.

Unitatea noastră se preocupă şi de ridicarea nivelului profesional a cadrelor care sînt chemate să îndrume şi să supravegheze siguranţa circulaţiei. Astfel, lunar — la I.T.A. Iaşi se ţine şcoala personalului, pe această temă cu tehnicienii cu siguranţa circulaţiei din autobuze şi cu controlorii de trafic.

O altă preocupare a unităţii noastre este aceea ca transporturile să se execute în condiţii de perfectă legalitate, să dispară cursele clandestine, transportul fraudulos de persoane etc.

In lichidarea transporturilor frauduloase, un rol de seama îl au şi călătorii, care trebuie să pretindă să li se elibereze bilete în schimbul banilor înmînaţi taxatorului, să nu mai călătorească în condiţiuni care le primejduieşte viaţa.

Siguranţa circulaţiei şi legalitatea transporturilor, rămîn obiective de prim ordin, în activitatea tuturor lucrărilor din I.T.A. Iaşi.

Preşedintele comitetului de direcţie,
Mihai PINTILIE

COMBINATUL DE EXPLOATARE ȘI INDUSTRIALIZARE A LEMNULUI IAȘI

FABRICA DE MOBILA VASLUI

Este amplasată în zona industrială „N" a orașului Vaslui, ținîndu-se seama de racordul la calea ferată, alimentarea cu apă, energia electrică.

Fabrica este dotată cu cele mai moderne utilaje din sectorul prelucrării lemnului din țară și import, dintre acestea amintim:

— agregatul de prelucrat panouri tip Schwabediesen — Iarman; — presa monoetajată tip Wemhöner; — linie de finisarea continuă a panourilor de mobilă prototip I.S.P.F. București; — agregat de lustruit cu 6 cilindri; — circulare de spintecat multiplu fabricație I. M. Roman și altele.

Unitatea a intrat în funcțiune la 25 decembrie 1967, cînd a produs primele 5 garnituri de mobilă tip „Ilva". Ea are o capacitate de 30.000 garnituri pe an și produce garniturile de mobilă ILVA pentru intern și tip ELEGANT pentru export.

Garnitura ILVA este compusă din: dulap cu trei uși, masă, toaletă și divan.

Garnitura ELEGANT exportată în prezent în R. P. Ungară, R. P. Bulgaria, R. S. Cehoslovacă este compusă din două dulapuri inferioare cu două uși și două dulapuri superioare, comodă, noptieră, etajeră mare, etajeră mică, bibliotecă, bibliotecă birou, masă cu 6 scaune, pat și divan.

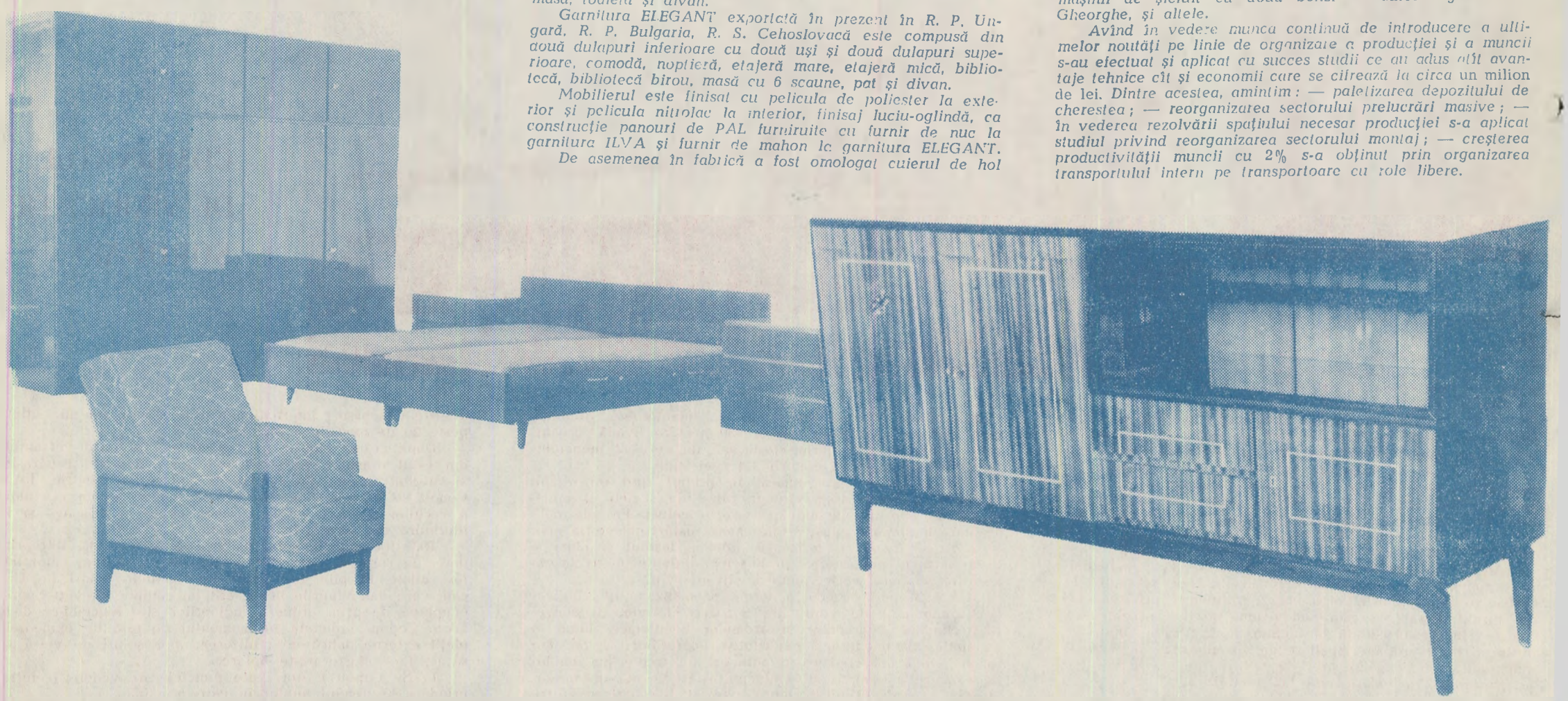
Mobilierul este finisat cu pelicula de poliester la exterior și pelicula nitrolac la interior, finisaj luciu-oglindă, ca construcție panouri de PAL furniruite cu furnir de nuc la garnitura ILVA și furnir de mahon la garnitura ELEGANT.

De asemenea în fabrică a fost omologat cuierul de hol tip „Peneș" ce va intra în vînzare lunile acestea, măsuță de hol tip „Vaslui" și se execută noi proiecte și tipuri de mobilier se vor intra în fabricația de serie a fabricii sau a altor fabrici cu același profil.

Pe linia dezvoltării spiritului inovator putem enumera bune rezultate în ceea ce privește unele asimilări de piese de schimb și îmbunătățiri aduse utilajelor:

— dispozitiv pentru șlefuirea mecanică — autor Dascălu Ioan; — modificarea distanțierelor la capetele multibroșe la agregatul de găurit tip Nottmeer, autor — ing. Tomșa Veronica; modificarea mesei de lucru a mașinei de șlefuit — autori maiștri Costea Anton și Marcu Titus; — modificarea mașinii de șlefuit cu două benzi — autor ing. Crăciun Gheorghe, și altele.

Avînd în vedere munca continuă de introducere a ultimelor noutăți pe linie de organizare a producției și a muncii s-au efectuat și aplicat cu succes studii ce au adus atît avantaje tehnice cît și economii care se cifrează la circa un milion de lei. Dintre acestea, amintim: — paletizarea depozitului de cherestea; — reorganizarea sectorului prelucrări masive; — în vederea rezolvării spațiului necesar producției s-a aplicat studiul privind reorganizarea sectorului montaj; — creșterea productivității muncii cu 2% s-a obținut prin organizarea transportului intern pe transportoare cu role libere.



COMBINATUL TEXTIL IAȘI

Fabrica de confecții Iași se prezintă în acest an cu realizări remarcabile. Astfel, sînt de relevat realizările cu un spor de 3,6 milioane lei la producția marfă pe ultimele zece luni față de angajamentul anual de 6,3 milioane lei. Diferența de îndeplinit pînă la sfîrșitul anului este destul de mare, dar pe deplin posibilă, deoarece în trimestrul al patrulea structura producției este foarte favorabilă, în sensul că produce confecții de valori mai mari, din relon. Paralel cu creșterea volumului producției s-a dat atenție creșterii rentabilității.

La 1 octombrie, beneficiile suplimentare erau de 387.000 lei față de angajamentul anual de 255.000 lei.

O altă problemă centrală căreia colectivul întreprinderii i-a dat atenția cuvenită a fost calitatea produselor. Sarcinile de export au fost realizate integral, fără a se înregistra vreun refuz de calitate, sau vreo reclamație din partea clienților externi. Situația se menține la fel și pentru cei interni.

În scopul evitării defectelor, recepția materiei prime s-a făcut în două ture, iar în secțiile de producție s-a introdus controlul interfazic.

Acest fapt capătă o importanță și mai mare dacă ținem seama că, numai în anul curent, au fost create un număr de 255 de modele noi de produse care, pe lîngă aspectul modern și caracteristicile superioare ale confecției și țesăturilor, au și o rentabilitate crescută față de vechile produse ce s-au lucrat în fabrică. Astfel, se explică și creșterea continuă a rentabilității în fiecare trimestru.

Prin magazinul propriu de desfacere din strada Ștefan cel Mare s-au folosit activ observațiile în ceea ce privește cerințele populației, necesitatea creării unor noi modele.

Astfel, Fabrica care pînă în acest an confecționa numai cămăși și pantaloni, ca urmare a cerințelor mereu crescînde ale cumpărătorilor, a introdus în fabricație și articole din relon, într-un sortiment variat, pentru bărbați, iar de curînd și pentru femei și copii. În viitor, ne-am propus să mărim gama de sortimente.

Serviciul tehnic a avut un rol deosebit în crearea noilor modele. A prins viață pentru aceasta și o stație pilot în care se experimentează modul de lucru al noilor modele, se verifică eficiența acestora.

Pentru creșterea eficienței economice, de asemenea, s-a dat atenție folosirii materiei prime și materialelor auxiliare. Astfel, numai prin încadrarea cît mai judicioasă a șabloanelor s-au făcut economii de peste 150 mii lei, reducîndu-se substanțial deșeurile.

În scopul creșterii productivității muncii și a indicelui de utilizare a mașinilor, în cursul anului 1970, la sectorul de îmbrăcăminte, au fost mecanizate un număr mare de operații.

Toate aceste realizări se datoresc faptului că colectivul întreprinderii a analizat în permanență tot circuitul economic, urmărind în permanență realizările pe obiective.

POEZIE ȘI SPAȚIALITATE

Teoriile poetice formulate în cadrul curentelor literare de la sfîrșitul secolului trecut își concentraseră atenția asupra valorii și funcției expresive a cuvîntului. Simbolismul, îndeosebi, insista asupra „inefabilului" poetic, asupra tonalității sensibile și emotive ca factor de sugerare a stărilor psihice nedefinite și subiective. Poezia devenea astfel o artă a „incantației" de esență muzicală. Baudelaire o fundamentase pe intimitatea nediferențiată a impresiilor senzoriale *(Correspondances)*, în timp ce — rînd pe rînd — Verlaine în *L'Art poétique*, Rimbaud în *Les Voyelles* sau René Ghill accentuaseră semnificația artei poetice, prin identificarea cu linia melodică a expresiei, prin concordanța cu diversitatea sugestivă a culorilor (audiția colorată). Poezia se definea ca o artă specifică bazată pe simbol — expresie directă și nemijlocită a „eului poetic" — și își contura un univers propriu, a cărui originalitate și autonomie se păstra în afara legilor generale de comunicare a limbajului.

Cu un secol înainte (1798), Novalis remarcase „eroarea grotescă a oamenilor, care își închipuie că vorbesc în numele lucrurilor. Specificul limbii — scria el — constă în faptul că nu se ocupă decît de ea însăși... Cu limba se petrece același lucru ca și cu formulele matematice, care își construiesc o lume proprie prin ele însele... și nu exprimă decît natura lor minunată... De aceea și sînt atît de expresive".

Ideea aceasta a germinat în decursul timpului o nouă teorie poetică și cu sensibile aderențe la studiul lingvisticii: „spațialismul", ce își propune rezolvarea problemelor legate de structura „poemului concret" (fonetic, multidimensional, semantic) în lumina unor teze concretizate în „manifeste" poetice, texte și documente experimentale. După aproape două secole, *Pierre Garnier (Spatialisme et poésie concrète)*, unul din teoreticienii „poeziei concrete" și ai teoriei „spațialiste", încearcă o sinteză a teoriilor, pe care se fundamentează această interpretare.

Punctul de plecare e simplu. Depărtîndu-se de afirmația clasică a funcției de comunicare a limbii, autorul încearcă a demonstra că rolul poeziei e numai de a pătrunde „natura ei minunată", de a descoperi esența ei autentică, originară. Tendința de a se elibera de tutela limbii ca mijloc de transmisie și de poezia, care se distinge de proză doar prin mecanismul versificației, nu e o tentativă inedită. Ea e prezentă la A. Rimbaud, Gérard de Nerval, St. Mallarmé *(Un coup de dés)*, la Joyce, Marinetti (manifestele futuriste, începînd din anul 1909), în textele dadaiste, lettriste, la Cummings și Pound *(The Cantory)*, precum și la agitatul A. Artaud, protestatar împotriva canoanelor artistice tradiționale, militant pentru revenirea la esența magică a teatrului despuiat de funcția lui originară prin fetișizarea cuvîntului în textul dramatic. Remarcabila contribuție a teoriei informației în sprijinul analizei concrete (lucrările lui A. A. Môles, ș.a.) trebuie incontestabil menționată. De altfel, prin diviziunea studiului limbii în semantică și semiologie, estetica poetică ajunge la o nuanțată precizare a funcțiilor limbajului, de incontestabilă însemnătate. Poetul actual e dispus a lua în considerare toți parametrii limbii (sunet, ritm, accent) și a-i fructifica în mod inedit pentru a asigura o mai completă și adecvată sesizare a valorii poetice. Materia lingvistică, mai bogată, mai întinsă și profundă, oferă o multiplicitate de libertăți în creație. Dar, în acest scop, se impune o eliberare a expresiei verbale de sens, o mai intimă întrepătrundere a formei de exprimare cu stările psihice evanescente sau neclare. Wittgenstein consideră chiar că fraza literar-poetică este indiferentă față de adevăr, față de obiectul concret: „În frază — observă el — se cuprinde forma sensului, nu și conținutul ei. O frază poate spune cum e un obiect, nu ce este el".

Să remarcăm deci că, în fața poetului, limba apare ca o „materie" de exploatat în mod artistic: ca o sugerare de sunete, apropiate sau distanțate, mai mult sau mai puțin energetice, cu virtualități active sau determinante asupra receptorului. Poetul nu mai e un „inspirat" în sens romantic, ci un „constructor". Pe acest plan, estetica se întîlnește cu tehnica. De la limba, social organizată în scopul comunicării, se trece astfel la o totalitate de semne, care constituie însăși realitatea poetică și transmite starea poetului ca funcție a existenței, a propriei sale ființe. În loc de a fi un „mediu social" obligator — ceea ce implică o servitute, uneori o deviație a intenției, o alterare a mesajului direct — limba, redusă la semne rapide, ușoare și minuscule, permite transmiterea micro-mesajelor, micro-informațiilor de o reală precizie. Semnul deci — cum susține Max Bense — e un act de indicare, un proces estetic, ce nu transmite vreo semnificație, ci reprezintă propria-i realitate. Originalitate înseamnă — în această interpretare — inovație, informație. Astfel, „poezia concretă" și „spațialismul" ating, prin prelucrarea poetică a „limbii-materie", prin punerea în acțiune a energiei sale, o originalitate care ține chiar de procedeul denominativ. Procesul „realizării" poetice are prioritate față de actul „comunicării": poeții creează, iar comunicarea are loc prin prezența creației însăși, nu cu concursul unui vocabular codificat. Poetul e deci eliberat de conceptul „operei eterne", căci informația estetică nu neagă starea ei de provizorat. „Limba nu poate deveni existență de sine („seiend") decît prin limbă". Un text e „fabricat" de poet, în timp ce sensul adînc e doar prevăzut, intuit indirect. Ceea ce e fabricat e creație, iar ceea ce e sesizat indirect e interpretare. Textul e „realul" estetic, metatextul e „irealul" estetic.

Precizînd caracterul determinant al spațialității în valorificarea expresiei poetice, P. Garnier introduce în categoria factorilor „motori" ai poeziei — în locul elementelor ideatice și cerebrale — diversitatea organelor corpului uman (corzile vocale, plămînii, brațele, ochii și urechile), ca mijloace cibernetice asemenea mașinilor, care imprimă un caracter mecanic operei poetice. Astfel, se trece de la o limbă „alegorică", care „reprezintă" realitatea (substituindu-se ei) de la o limbă „descriptivă" la o „limbă-materie", concretă, sensibilă, vibrantă, cu semnificații posibile dar nu necesare, de la „limba-comunicare" la „limba-realitate". Pe baza unor mărturii și experiențe inedite, „spațialismul" contestă accepțiunea curentă a valorii poetice — ca rezultat convențional al identificării obiectului concret cu corespondentul său verbal. El susține că — dincolo de semnificația acordată sensului artistic — a existat întotdeauna o „materie" poetică și ansambluri de semne, care pot fi supuse unor procedee tehnico-statistice de cunoaștere. Aceasta, pentru că însăși ideea de poezie s-a transformat și ea cu timpul. Astfel, în locul versurilor, care constau dintr-o proză regularizată și sistematizată după anumite „canoane" poetice, în locul imaginilor și cuvintelor ce declanșau asociații condiționate și care se pierdeau în propriile lor semnificații, s-au constituit „ansambluri" lingvistice ce nu se mai raportă la „ceva codificat". Limba, eliberată de semantismul ei, devenea — prin literele, semnele, articulațiile și silabele sale — un grup sensibil, gata a vibra la orice variație.

Plecînd de la constatarea că universul, extern sau cel interior, nu e ușor descriptibil și deci nu limba socială, ci doar simbolurile matematice pot ajuta la pătrunderea și sesizarea enigmelor lui, „spațialismul" e de părere că trecerea de la „fraza-materie" la „semnul-energie" e, inconstestabil, un progres. Căci, în această accepție, se depășește astfel o limbă bazată pe vechi și acreditate postulate, incapabile a reda realitatea în afara percepției și deci a cunoașterii sensoriale și se reintroduce corpul omenesc (cu variațiile sale funcționale) — pînă atunci indiferent — în însăși realizarea poemului. Toate elementele limbii, dominate pînă acum de semantism, urcă la suprafață. Poetul are de a face cu o limbă, care nu se reprezintă decît pe ea, astfel că acum limba nu mai e un „cod" de gîndire pentru comunicare, ci o „materie" pe care poezia o însuflețește.

Principala dificultate a „poeziei concrete" pentru receptarea de către public constă în faptul că sistemul de referințe obișnuit e răsturnat. Ruptura între proză și poezie fiind considerabil accentuată, trecerea de la prima la cea de a doua presupune o adevărată „mutație", prin care poetul dă o nouă ordine materiei, impulsurilor, energiilor, creind un mediu lingvistic „sintetic".

Pentru întîia oară a fost concretizată formula „poeziei concrete" în textele lui Gomringer și în manifestele grupului Noigandres (Carlo Bellolo, Decio Pignatori) în cel de al șaselea deceniu. Plecînd de la constatarea că trăsăturile esențiale ale creației poetice sînt „concentrarea" și „simplitatea", cel dintîi afirmă că trebuie să se impună o „constelație" de raporturi, fixată de poet, care îi determină spațiul, cîmpul forțelor, posibilitățile de construcție. Poemul se situează numai pe plan lingvistic, evitînd orice alt domeniu (metafizic, politic), în care „constelațiile" se bazează în genere pe repetarea cuvîntului într-un cadru structural definit. Poezia — sublinia Gomringer într-un adevărat „manifest" din 1956 — nu este pentru poet o ventilare de variate sentimente și gînduri, ci un teritoriu de formație lingvistică în strîns raport cu modul comunicărilor din științele naturii. Doi ani mai tîrziu, idei asemănătoare lansează și grupul Noigandres, pentru care „poezia concretă" e produsul unei evoluții, reprezentînd momentul luării în considerare a spațiului grafic ca agent cultural — cadrul poeziei fiind deci structura „spațiu — timp", care se substituie simplei dezvoltări lineare în timp. De aci, însemnătatea noțiunii de „ideogramă", atît în sensul de sintaxă specială sau vizuală, cît și în sensul specific de metodă compozițională, bazată pe juxtapunerea directă a elementelor analogice (Pound), opusă procedeelor logice și discursive. Ceea ce de fapt amintește formula lui G. Apollinaire: „trebuie ca inteligența noastră să se obișnuiască a înțelege în mod sintetico-ideografic, în loc de a folosi modalitatea analitico-descriptivă".

În concepția „spațialistă", ideograma — de care vorbea pasionat și Artaud — reprezintă un apel la comunicarea non verbală. Poetul „concret" își comunică propria structură. El este un obiect „în" și „prin" el-însuși, nu interpret al unui obiect exterior sau unor sentimente mai mult sau mai puțin subiective. „Poemul concret" tinde să devină — în accepția reprezentanților săi — cel mai înalt „numitor comun" al limbajului.

Dacă tradiția poeziei fonetice, „concrete", are reprezentanți încă din perioada primului război mondial, afirmarea ei ca studiu direct a fost favorizată de descoperirile tehnice din ultimul deceniu și a beneficiat în deosebi de concursul magnetofonului, care a dat posibilitatea poetului de a-și înregistra propria-i emoție ca și multiple nuanțe auditive.

Ideea că limbile în faza actuală nu sînt decît „decantări" ale unei materii brute, justifică în parte intenția „poeților concreți" de a stiliza din nou materiile pre-existente cuvintelor, forțele primare care, primind funcții de relație socială, și-au pierdut cu timpul valoarea lor concretă, devenind o simplă comunicare prin gama limitată sonoră a vocalelor și consoanelor.

Ca în toate teoriile poetice, care fac abstracție de funcția esențială de comunicare a artei, „spațialismul" pleacă de la o premiză discutabilă, parțial motivată primejdia subordonării totale a valorii artistice factorului ideatic, cu sacrificarea valorii de transmisie directă și afirmare a esenței nealterate a limbajului poetic. Se desprind deci — în concepția „spațialității" — două linii directive, care se completează în procesul de „obiectivare" a expresiei poetice: o tendință de eliberare a elementelor vii din limbile naționale (poezii concrete, vizuale, obiective) de procedeele birocratice, care le fac să-și piardă orice valori de incantație; în al doilea rînd, captarea enormei „bogății cosmice" a organismului uman, pe care limba „socială" ar fi eliminat-o în efortul de a stabili relații inter-umane, în decursul timpului.

În această tentativă de a redobîndi esența originală a poeziei, o singură concluzie mi se pare justificată. Poezia de azi e într-o permanentă căutare de noi formule explicative, se revendică dintr-o largă mișcare teoretică înnoitoare. Considerată de unii ca o funcție creatoare de „obiecte poetice" — nu de imagini — și întemeiată pe forțele care rezidă în fiecare parcelă lingvistică, ca și pe tensiunile ce le mențin și le organizează, ea tinde să devină o formă de expansiune, depășind cadrele noționale și valorile de pură expresivitate. Convingerea noastră e însă, că o desprindere totală de sens, indiferența și disprețul ce încearcă a defini poezia ca o realitate „în sine" și „pentru sine" e poate cea mai dramatică experiență a creației poetice. Căci accentuînd numai raporturile mecanico-formale, ea tinde să rămînă un experiment izolat și steril, o incifrare neinteligibilă, o pictură sonoră, ceea ce se desemnează ca una din cele mai grave ipostaze ale viitorului, incomparabil mai riscantă pentru esența și structura poeziei actuale decît relația firească — fără obsesia exagerărilor de conținut — cu limbajul ca funcție de comunicare și apropiere spirituală în cadrul umanității contemporane.

MIRCEA MANCAȘ

TREI DEBUTURI ȘI NU DOAR ATÎT

Dintre prozatorii care au debutat în cursul anului trecut erau reținute în cîteva locuri numele lui Mircea Popa, Corina Cristea, Doina Ciurea și Nicolae Damian. *Dacă despre ultimul s-a vorbit ceva mai mult, celorlalți le-au fost rezervate doar consemnările obișnuite. De cu totul un alt tratament critic s-au bucurat însă prozatorii care au debutat nu cu volume de povestiri — cum au făcut autorii amintiți — ci cu un roman.*

Se întîmplă, de altfel, un lucru destul de curios și care trece aproape neobservat: dacă nu cu mulți ani în urmă debutanții sau, oricum, autorii aflați la început de carieră constituiau pentru critică repere ferme imediat după apariție, fiind acceptați de îndată, cu mare larghețe și repeziciune, astăzi ei rămîn aproape nebăgați în seamă. „Fenomenul", dacă poate fi numit așa, e mai cu seamă vizibil în poezie, ceea ce nu înseamnă însă că nu ar caracteriza și proza; numai că aici capătă o turnură specială. Proza trăiește azi sub imperiul unei dogme: dogma romanului.

Faptul nu este fără explicație și nici fără consecințe. O dorință mai generală de consolidare este lesne de văzut aici, iar orientarea masivă către roman, așa de des remarcată, nu e decît o firească urmare. Iuțeala cu care erau îmbrățișați ieri debutanții nu era atît semnul unei receptivități deosebite, cît al unei acute dorinți de primenire, de schimbare, dorință trădînd, în ultimă instanță, o inconsistență de fond. O literatură consolidată e dominată de un spirit cumva mai conservator, „clasicist" aș zice, sînt cultivate valorile constituite, deja impuse, numele noi întîmpină o oarecare rezistență, înfruntările sînt mai categorice și mai fierbinți. Marele aflux de forțe proaspete nu e, numaidecît, o dovadă de vitalitate excesivă, cu atît mai puțin atunci cînd este vorba de străluciri efemere; pe de altă parte, acceptarea rapidă și fără rețineri nu presupune, strict, existenta unui gol, ci mai poate fi interpretată și în sensul unei lipse de autentică noutate din partea noilor veniți.

Sufocată de vegetația deasă a narațiunilor realist-plate, dominante sub aspect cantitativ și impuse în chip artificial prin ignorarea deliberată a criteriului estetic, proza tindea către un orizont mai elevat, aproximat prin lirism și psihologism .Reprezentativ în cel mai înalt grad pentru această aspirație este, cum am mai spus cîndva, fenomenul denumit „proză scurtă", peste care nici o istorie a literaturii acestor ani nu poate trece; este însă vorba de o „istorie interioară", cumva în felul „Metamorfozelor poeziei" ale lui N. Manolescu, deoarece — lucru bizar ori firesc?! — o istorie „pe autori" ar omite pe mulți dintre cei care au practicat acest tip de proză sau nu i-ar reține ca atare, ci la alte capitole. O mare rarefiere sub aspect epic s-a produs, veahile șabloane au fost dinamitate fără a se înregistra o rezistență notabilă; au apărut însă altele, nu mai puțin rigide și conformiste. Se înțelege că reacția contrară nu a întîrziat și actuala îndrumare către roman nu este de loc un miracol. Proza scurtă — de astădată în accepțiunea curată a noțiunii — este în genere la noi, s-a mai spus, un intermediar în calea către o mare, o fază tranzitorie, cel mai adesea lipsită de statut autonom. Schița, povestirea, nuvela sînt îndeobște exerciții pregătitoare în vederea unor viitoare construcții romanești; diferențele de substanță sînt uneori minime, deosebită este doar amploarea încît nu o singură dată romanele reiau lucrări de mici dimensiuni.

Dacă, așadar, a fost o epocă de extraordinară înflorire a speciilor de proporții reduse, acesteia i-a urmat cea în care toată atenția se îndreaptă către roman. Schița, nuvela, povestirea, sînt cultivate doar de către începători, și cazul lui Constantin Toiu, care, după ce debutează cu un roman, scoate un volum de povestiri (mult superior, de altfel) este o curioasă excepție, în vreme ce, de pildă, evoluția lui Fănuș Neagu este întru totul canonică.

Nefiind întru totul o prejudecată, ideea supremației romanului poate fi însă păgubitoare pentru unii autori. Deosebirea dintre schiță, povestire și nuvelă, pe de o parte, și roman, pe de altă parte, nu stă doar în amploarea construcției. Există scriitori a căror natură este mai conformă cu specificul speciilor scurte, fără a fi, acesta, un semn de inferioritate, și pentru care ambiția de a face cu orice preț roman poate fi defavorabilă, dacă nu chiar fatală

Dintre debutanții amintiți la început, singură Corina Cristea, lasă să se întrevadă mai limpede, în povestirile din volumul „Prietena mea Si", năzuința către roman; firește, pronosticurile sînt riscante. Povestirile ei, par a fi niște utile exerciții, autoarea avînd aerul că exersează necesar înainte de a face pasul hotărîtor către împlinirea vocației. Ce se remarcă numaidecît în povestirile Corinei Cristea este plăcerea de a povesti și liniștea epică, lipsind acribia stilistică și marea preocupare — așa de specifică multor tineri — pentru a pune în valoare și sublinia fiecare cuvînt și fiecare construcție. Interesul acestor proze este în primul rînd de natură epică, există în „Prietena mea Si" o adevărată mistică a faptului, însuflețit literar, dincolo de care se bănuiește o lume întreagă, cu o istorie și o existență aparte. O frază ca aceasta poate constitui oricînd un bun început de roman: „Nu-i nici o scofală să te întorci într-un loc pe care l-ai lăsat de mult în urmă, un loc care îți place să crezi că a fost locul în care te-ai simțit fericit cu adevărat". Judecînd după prozele din „Prietena mea Si", o primejdie viitoare pentru Corina Cristea stă ascunsă în tonul „sportiv", degajat și nonșalant al relatării (=facilitate) și în afectivitate lăsată deseori în prea mare libertate (=sentimentalism). Dar este vorba de o carte de început, e drept, un început promițător.

Mult mai maturizați sînt, în schimb, Mircea Popa *și* Doina Ciurea, *ambii fiind, de pe acum, prozatori întru totul. Primul, o curioasă natură dostoievskiană, este autorul unor povestiri în care agresivitatea stă alături cu inocența, violența se află lîngă milă și umilință, dorința de comunicare totală cu ființele din jur se completează cu nevoia de singurătate. Personajele sale din volumul „Cascadorii" (titlul nu e întîmplător) sînt dominate de sentimentul neaderenței, reluînd aproape de fiecare dată un același adolescent flămînd de spații, care se simte peste tot „un tolerat cu dreptul la demnitate" visînd naiv și fanatic la aventură și trăire autentică: „pentru că o dată și o dată trebuie să pleci pentru a avea sentimentul că ai făcut ceva pe pămînt". Povestirile lui Mircea Popa mărturisesc o elaborare încetă și atentă, fără a da însă vreun moment impresia artificialității, exprimînd totdeauna mai mult decît spun. Personajul său preferat este un fals cascador (nu unul autentic, așa cum s-a spus), deoarece participă integral la făptuirea unor acte care sînt, pentru ceilalți, automatisme ce nu implică ființa întreagă; el nu este ca și cum (condiția cascadorului), ci este, sau vrea să fie, cu adevărat.*

Vizibilă de la bun început în prozele Doinei Ciurea este intelectualitatea lor, fapt subliniat și prin titlul, livresc, al cărții sale: Dialog despre eroare. *Nu e vorba, cum s-ar putea crede, de eseistică, deși nu sîntem nici foarte departe de aceasta. Doina Ciurea travestește literar, sub forma unor personaje ce nu sînt de loc schematice și a unor întîmplări care sînt mai mult decît niște exemplificări reci, o seamă de meditații asupra neputinței de comunicare, ilustrîndu-le prin examinarea lucidă a unui mecanism al erorii mereu scos în evidență; surprinzător însă, și poate împotriva intenției autoarei, nu atît reflecția originală interesează, cît împlinirea sub aspect literar a narațiunii, nu jocul unor goale abstracțiuni ci capacitatea autoarei de a le da viață. Nota caracteristică o dă sensibilitatea mereu reprimată și mereu lesind la iveală, jocul dintre afectare și natura adevărată a scriitoarei, care încearcă să-și impună o mască ce nu-i acoperă chipul în întregime. Povestirile din* Dialog despre eroare *se mentin în primul rînd prin această permanentă oscilare, reflecția nefiind nici cu totul inedită și îndrăzneață, iar substanța epică fiind contaminată pe alocuri de intimism, e adevărat, cerebralizat. Destinul viitor al Doinei Ciurea este și cel mai imprevizibil.*

MIRCEA IORGULESCU

cei care vin...

VIRTUȚILE ROMANULUI „POLIȚIST"

Cineva se exprima recent, în sensul că adoptarea tehnicii polițiste în romanul contemporan n-ar fi, nici mai mult, nici mai puțin, decît un serios deserviciu adus epicului. De ce? Pentru că „un bun roman polițist e o chestiune de tehnică, nu de substanță", în vreme ce „o carte vie, adevărată, actuală, e o carte de substanță în primul rînd și în al doilea de virtuozitate". Operînd cu asemenea definiții exclusiviste uităm însă că pînă și într-un roman așa zis polițist „tehnica" este o „chestiune" de suprafață, dincolo de care trebuie să se manifeste un sens, o idee. Roman polițist fără **mesaj** nu cred că poate exista căci, abia atunci s-ar reduce la simplă virtuozitate. Se resimt, cînd e vorba de genul polițist, anume prejudecăți de pe urma cărora este exclus din rîndul literaturii „serioase" și trecut la capitolul „divertisment". Să observăm totuși că, dacă se scriu multe romane polițiste proaste, nu-i mai puțin adevărat că există, la fel de multe romane „serioase" proaste. Criteriul unei asemenea împărțiri, dacă există unul, ar trebui să se refere la interesul comunicării pe care o intenționează autorul și la talentul acestuia, iar nu la tehnica folosită. Faptul că o carte are o intrigă de tip polițist nu înseamnă, nici că avem în față o capodoperă, nici că ar fi vorba de o simplă distracție.

De altfel, epica de factură „polițistă" — folosesc titulatura cu toată improprietatea pe care o degajă (în fond, nu există proză polițistă și nepolițistă, ci numai **proză**, fie ea bună ori proastă) — are un atu în plus, față de celelalte formule: este mai directă, poate comunica mult mai lesne cu cititorul. Și mai ales, într-un asemenea moment, cînd sîntem invadați cu volume în fața cărora singura atitudine posibilă este perplexitatea, opțiunea prozatorilor pentru o formulă de largă comunicație este mai mult decît binevenită, determinînd o înviorare necesară în literatura noastră.

De aceea voi afirma — ca o primă constatare pozitivă — că recentul roman de debut al lui Bujor Nedelcovici, **Ultimii**, este un roman „polițist". În sprijinul acestei constatări stă întregul apanaj epic ca și toate „găselnițele" cu care genul ne-a obișnuit: mister, suspense-uri, atmosferă încărcată de imprevizibil, alergia evenimentelor și, mai cu seamă, respectarea primei legi a oricărui **polițist** și care spune că vinovatul trebuie dezvăluit abia în final. Sigur, numindu-l „polițist" nu intenționez să anexez romanul începuturilor genului, unde epica și numai ea avea importanță; mă gîndesc însă la aceea că, și aici s-a produs o metamorfoză puternică, predominînd analiza mobilurilor și studiul psihologiei personajelor în contextul social în care acestea ființează. Ca o urmare, se cuvine precizat că **Ultimii** este un roman social (care roman „polițist" nu e, în ultimă analiză, social?), un roman al timpurilor noastre și, prin aceasta cu atît mai interesant; un roman care plasează în punctul său de fugă problema disolutiei unei epoci și construcția alteia noi, fără vreun atribut de Pasăre Phönix; un roman în care „criminalul" e condamnat înainte de a se naște, prin însăși apartenența la o lume ce piere irevocabil; în sfîrșit, un roman care ridică o singură mare întrebare: de ce ispășește Petran Poștașu? Intrebare hotărîtoare pentru că, urmărind desfășurarea epică, constatăm cu surprindere că nu el este „făptașul". De altfel, un critic — comentînd cartea lui Bujor Nedelcovici — remarca neverosimilitatea arestării lui Petran. Intr-adevăr, dintr-o perspectivă justițiară, conformă cu etica romanului „polițist", episodul final nu pare să-și găsească o justificare plauzibilă; mai nimeni n-a încercat însă să vadă ce se ascunde în spatele acestui „neverosimil", despre care voi încerca să arăt că este singura soluție posibilă și necesară.

Ultimii își fixează acțiunea într-un timp nu prea îndepărtat, punctînd momentul crucial al dispariției unei structuri — cu oamenii și felul lor de a fi —, un moment de cotitură al istoriei sociale, cînd lupta se dă între **cei care pleacă** și **cei care vin**. Doamna Rujinski ar rămîne un personaj interesant și atît, dacă n-ar purta cu ea încărcătura semnificativă a trecutului din care vine și pe care-l reprezintă, și mai cu seamă, dacă n-ar avea conștiința misiunii de **ultim**. Doamna Rujinski se refugiază, își inventează o lume a ei, aparte, din dorința de a supraviețui propriului destin; așa se explică rezistența ei cu adevărat extraordinară și care este a disperatului aflat într-o situație insolubilă, pe care o vrea depășită, dintr-o exacerbare a instinctului de conservare. Mărturisirea e indirectă: **„Este cea din urmă doamnă cu rochie lungă și cu pălărie cu boruri largi, ea reprezintă un tip anume de femeie; acum însă a rămas singură, e ultima. Este mîndră, chiar maiestoasă în tristețea și nefericirea ei. Trebuie să plece cînd mîinile, picioarele și trupul, nu vor mai avea decît puterea necesară să meargă pe cîmpia întinsă și pustie. Cred că va ajunge pe malul mării numai după ce va încerca totul pentru a se salva. Absolut totul"** (p. 118—199).

Moartea accidentală a soțului i-a aruncat dintr-o dată în față imaginea sfîrșitului, mai apropiată ca niciodată și, atunci, s-a declanșat mecanismul apărării cu orice riscuri: ascunderea cadavrului, îndepărtarea urmelor și a martorului posibil din Cristu, pe care — ca o paranteză — singură și-l făcuse confesor, aruncarea deliberată a bănuielilor asupra lui Petran. Doamna Rujinski este un tip de femeie **tare**, sub aparențele de feminitate ascunzîndu-se o putere masculină, nu departe de diabolic; putere a tuturor celor care au precedat-o și care s-au adunat acum în ea într-un **ultim** gest de rezistență a trecutului; ea e o Chiajnă și o Vidră totdeodată; întocmai ca acestea va fi strivită de însăși colosala forță de apărare pe care a pus-o în mișcare. Singurătatea în care viețuiește, la care se adaugă **„«spaima biologică» a ultimului vlăstar dintr-o specie dispărută, distrusă de un cutremur social"**, o îndeamnă la sociabilitate și confesiune, din care — cum vom vedea — nu lipsește interesarea imediată, premeditarea. Prețul pe care trebuie să-l plătească cei aleși este maxim. De aceea, Cristu trebuie să moară, odată cu taina împărtășită dincolo de propria-i voință; din acea clipă și el devenise un **ultim**. Și la fel Petran. Să ne amintim o frază din confesiunea doamnei față de acesta din urmă: **„Vreau însă ca dumneata să povestești — atunci cînd eu nu voi mai fi — tot ce-ai auzit în seara asta... dacă vrei să mai adaugi ceva n-ai decît, spune ce-ți trece prin cap, fă însă în așa fel ca acel om să te asculte și să știi că va fi atent pentru că și lui îi plac poveștile, și el va dori să istorisească altuia cele auzite de la dumneata deoarece numai în povești ne regăsim, în povești ne întîlnim și nu ne mai simțim singuri, în legende, domnule Petran!"** (p. 119). Este singura șansă de a supraviețui neantizării, singura posibilitate de a nu mai fi **ultima** și a-și ușura umerii de povara tuturor celor în numele cărora exista. Faptul că alegerea a căzut asupra lui Petran nu e, cîtuși de puțin, întîmplătoare. El a fost așteptat, căutat, dorit, **inventat** chiar, de extraordinara forță a descendentei, care nu se putea complace în postura de **capăt** al ciclului. **„Nici unul din ei nu putea fi în locul dumitale... ești singurul și ultimul... parcă te așteptam de mult... dar să știi că vei plăti atunci cînd îi va veni rîndul, atunci o să înțelegi de ce ți-am mărturisit... vei face ultimii pași așa cum am început eu acum... iar la urmă... bulgări de pămînt... bulgări de pămînt..."** (p. 347). Și, de îndată ce l-a investit, ea își poate socoti existența încheiată. Sinuciderea apare, prin urmare, ca încununare a unei victorii ori ca apoteoză a eșecului?

O constatare a doamnei Rujinski aruncă o lumină lămuritoare asupra semnificației lui Petran. **„... de data asta el însuși, singur, nesilit, și-a băgat mîna în cătușe și tocmai acest fapt mă îngrijorează..."** (p. 125). Concluzia e că, și lui, gestul căutării îi aparține în aceeași măsură, doamna îl ademenește — mai exact, **are impresia** că îl ademenește — cînd, de fapt, el acceptă conștient jocul autocondamnîndu-se. Petran este și el un **ultim**; cei doi formează un cuplu necesar istoric; dispariția unui element se răsfrînge imediat către celălalt, anulîndu-l. De aceea tentativa investiturii este un eșec și doamna Rujinski moare păstrîndu-și definiția. Existența lui Petran apare ca funcțională, el întruchipează glasul justițiar al pămîntului, misiunea lui e istorică și, odată depășit momentul, nu mai sînt rațiuni în stare să-l justifice. El vine ca un ecou din adîncimile neamului, amestec de inconștient și conștient, semn al menirii dincolo de materializarea imediată. Cred că acesta este și sensul singurei explicații pe care o dă în întreg romanul. **„Pentru că... așa trebuia să fie"**, după care pleacă pe drumul ce nu cunoaște întoarcere...

I se pot aduce autorului reproșuri diverse legate, unele de însăși structurarea materialului epic — pasaje „de umplutură", creionări mult prea fugare —, altele de aspectul stilistic, destul de inconstant. Ele sînt însă chestiuni de amănunt ce se cuvin trecute cu vederea dacă ținem seama de valoarea generală a cărții. Căci **Ultimii**, acest debut de o surprinzătoare maturitate, impune un prozator de o vocație incontestabilă, o conștiință sensibilă la marile probleme ale timpului contemporan. De unde se vede că formula construcției epice nu poate fi niciodată argumentul hotărîtor pentru împunerea ori negarea unui scriitor.

AL. DOBRESCU

LAURENȚIU FULGA: MOARTEA LUI ORFEU

Se pare că Laurențiu Fulga reformulează tipuri ale unor drame antice. Și aceasta nu numai în sensul modernizării mitului orfic, ci, în primul rînd, în privința preluării motivului destinului, circumscris în interogația dinastiei regilor din Teba. Căci Moartea lui Orfeu *este în esență un dialog patetic între viață și moarte. Deruta cititorului, care întrezărește pe primul plan transfigurarea destinului celor două personaje Orfeu-Eurydice, poate proveni din faptul că autorul operează cu o serie de cvasisinonimii care potențează sau nuanțează, după caz, fondul problematic al romanului. Horația, de pildă, este pentru eroul narator o realitate trecută și nicidecum prezentă, ea fiind implicată în biografia artistului și însemnînd viață, poezie, geniu ocrotitor, „femeia mea", pe cîtă vreme Horația „cea de acum" este moartea însăși, necunoscutul, infinitul și mai cu seamă neantul. De aici se poate naște ipoteza că, de fapt, personajul feminin, deși pare că ocupă un loc atît de însemnat în biografia sculptorului și este invocat cu frenetică obsesie, are valoare simbolică întrucît poate fi substituit cu sinonime, născîndu-se în ultimă instanță interogația eroului nu către Horația, ci către neant.*

Mitul antic a fost transpus dintr-o perspectivă temerară, indiferent dacă autorul și-a propus acest lucru în mod programatic sau faptul în sine s-a travestit independent în logica procesului de creație. În disputa străveche cu destinul se bănuiește o lume transcendentală, ipotetică, dar bine conturată pe planul imaginarului, pe cînd în Moartea lui Orfeu *opozantul omului este neantul indefinibil. Amănuntul anulează însăși probabilitatea conflictului, de unde și dramatismul exacerbat al condiției umane.*

S-ar putea observa că prin modernizarea motivului antic și, mai ales, prin cultivarea unor familii antinomice sau sinonimice de termeni, cînd cu valori simbolice pentru efecte poetice, cînd cu valori strict noționale pentru precizări conceptuale, se întrevăd teze existențiale ale căror izvoare par identificabile. Dar indiferent în ce măsură ar fi invocate asemenea amănunte, motivul interogării destinului, fie el și ca un mesager sau substitut al neantului, are o certă circulație universală. Literatura modernă l-a absorbit în cadrele sale, iar Laurențiu Fulga i-a asigurat o tratare originală. Atîta vreme cît neantul, sub chipul morții, nu este implicat în destinul omului, ne-ar spune autorul, viața însăși are legi sigure și curgere normală. Fenomenul determină nu numai biografia personajelor, dar însăși structura compozițională a cărții. Prozatorul inventează secvențe ilustrative care fac narațiunea extrem de spectaculoasă pe planul fantasticului. Dacă se poate vorbi de un personaj, acesta ar fi sculptorul, celelalte, destul de numeroase, poate chiar prea multe, nu sînt altceva decît semne sau procedee de punere în contact cu formele primordiale care sînt viața și moartea. Destinul lui nu ne interesează din punct de vedere psihologic, cu toate tribulațiile sale infernale, ci existențial. Căci biografia eroului, deși închide fapte scandaloase, se desfășoară în chip liniar pînă la moartea Horației. El ajunge un sculptor celebru și viața sa pare psihologic echilibrată. Marea dramă începe abia atunci cînd rămîne singur și aceasta nu pentru că și-a pierdut ființa iubită, ci pentru că i-a apărut un semn că: „a intrat în joc rațiunea năprasnică a morții" (p. 78), care îi dezvăluie detalii stranii: „Și, Doamne, cu cîtă formidabilă precizie, în cele mai mici detalii se suprapune trecutul peste prezent, prezentul peste trecut, e ca și cum timpul care s-a scurs și timpul care se scurge ar fi devenit un fantastic timp de piatră, un timp ferecat, un fel de moarte clinică a timpului, de suspensie între infinitul mic și infinitul mare, iar singurul lor semn de durată constituindu-l chiar imaginea încremenită, pe pragul ușii, a acestei femei îndoliate" (p. 148). De acum biografia sa capătă o semnificație reală. Transpusă epic, ea devine o aglomerare de rememorări care au menirea să dimensioneze planul prezentului în așa fel încît să crează o nouă realitate, posibilă numai în fantastic. Aici stă de fapt și vocația narativă a lui Laurențiu Fulga ,în supradimensionarea spațiului temporal, transferat mitic, dînd posibilitate secvențelor narative să aibă cadre adecvate și curgere vertiginoasă. De obicei, el nu operează cu datele comune ale realului, ci cu substitutele semnificante și în aceste cazuri registrul limbajului narativ capătă modulații remarcabile. De pildă, este foarte greu de făcut precizări în legătură cu itinerariile eroului în ziua

cronica literară

morții Horației, întrucît toate sînt structurate într-o manieră cu totul insolită și de aceea devin inabordabile cu ajutorul datelor concrete ale realului. Atunci cînd apelează la amănunte identificabile, rezultatul este tocmai acea potențare a fantomaticului. Lucrurile sînt perfect justificate artistic, de vreme ce prezentul nu mai constituie o dimensiune obișnuită Limbajul narativ rămîne, se înțelege, inteligibil prin configurarea sa semantică. Oricine poate bănui, între altele, că eroul a făcut un drum la oficiul de pompe funebre sau la cimitir, dar acestea nu sînt simple consemnări de termeni obișnuiți, ci pretexte pentru meditație sau pentru realizarea unor secvențe ori personaje, al căror registru de semnificații asigură volumului o mare putere de fascinație. În aceste cazuri se poate urmări în ce măsură autorul reușește să transfere datele concrete în figurări fantomatice, adică să structureze un metalimbaj în ordinea mitului. Remarcabilă în acest sens rămîne seria de interogații adresate Horației de altădată sau „celei de acum", deci celor două ipostaze posibile ale omului, între cei doi poli: viață și moarte. Aici secvențele sînt etajate pe planul suprarealului. Horația cea de altădată apare totdeauna în ambiguitate și reface o biografie stranie (portretul ei în rochia roșie din seara revelionului, probabil imaginea cea mai pregnantă din carte, ca și aparițiile femeii cu părul ca mierea, legămîntul păgîn în prezența focului), transpunînd plastic ideea, deloc inedită, că viața însăși este o prefigurare a morții. De aceea nu mai era necesară reluarea acestei demonstrații existențialiste în alte compartimente ale romanului, de pildă prin introducerea doctorului, întrucît pasajele respective nu fac altceva decît să sporească latura senzațională a cărții și așa destul de întinsă, iar pe alocuri căutată. Fondul sugestiv al romanului se atenuează pe de o parte prin reformularea în imagini a unei problematici cunoscute (bătrîna care traversează strada, omul care moare la spital în circumstanțe similare cu Horația), pe de alta, prin faptul că unele personaje și situații sînt aduse prea mult pe planul concretului, ca să nu mai vorbim de procesul prea îndelungat de conștiință pe care și-l administrează eroul însuși. Discuțiile cu diavolul, de pildă, nu constituie o noutate în proză sau în teatru. Ele trebuiau mai învăluite în mister, așa cum s-a întîmplat în pasajul nopții de revelion, fapt care a prilejuit una dintre cele mai frumoase pagini. Sinuciderea eroului, după tentativa zadarnică de salvare a Horației, este circumscrisă melodramaticului. Și aceasta tocmai pentru că natura compoziției impunea în mod necesar sustragerea din contingent și utilizarea aceluiași limbaj cu valoare alegorizantă. Din motive similare puteau fi evitate diverse formule verbale de factură orală, amănunte prea familiale, dialoguri facile, meditații inconsistente sau înșiruiri de fraze în care sînt consemnate crizele erotice ale eroului, de tipul: „și urlu, și o blestem, și o strig, și o implor, și cad, și mă ridic, și bîjbîi, și o fugăresc, la stînga, la dreapta, înainte, înapoi, și iar înapoi, înainte, la dreapta, la stînga" (p. 103).

Eliminarea acestor elemente dizarmonice ar fi asigurat compoziției echilibrarea necesară. Faptul se impunea cu atît mai mult cu cît Moartea lui Orfeu *cuprinde spații epice de o vibrație emoțională rar întîlnită. Cel puțin dialogurile directe cu Horația din primele trei capitole, care, de fapt, sînt monologuri unde zbururile sufletești, fără a fi melodramatice ,ating cote inimaginabile, constituie totodată invenții romanești surprinzătoare. De altfel, aici se află și substanța reală a cărții, măsura ei exactă și inedită ca sens filozofic și expresie poetică, în timp ce capitolele ulterioare vin doar s-o întregească. Filozofic, romanul luat în totalitate nu constituie un amplu pretext de reformulare a unor teze însușite bibliografic, cum se întîmplă la unii prozatori contemporani, El are un sens ontologic al cărui obiect, neantul, se refuză cunoașterii. Dar pînă la această concluzie agnostică autorul are prilejul să noteze pagini în care meditația filozofică devine expres relevantă, încît unele dintre ele rîvnesc la genul aforistic. Sacrificiul suprem al eroului este sinonim cu gestul disperat al necunoașterii, dar lucrurile pot fi duse mai departe. Cum experiența i-a dovedit că neantul nu poate fi abordat pe cale intuitivă, după pierderea Horației încearcă singur să-l întîmpine. Intenția n-a fost salvarea ei, căci în acest caz ar fi fost reactualizat nu motivul Eurydice, ci lupta lui Hercule cu Thanatos. De aceea un anume pasaj din carte (cap. 7) constituie o diversiune care ține de viziunea poetică a cărții. Eroul este obsedat de cunoașterea propriului său destin, intrat și el în cercul de atracție a neantului.*

Pe planul compoziției romanești propriu-zise, Moartea lui Orfeu *dezvăluie o suită de secvențe poematice care devin lirice, dramatice, patetice, melancolice, incantatorii, rituallice, încît această carte cuprinde serii complexe de semnificații filozofice și poetice. Astfel proza actuală își asigură unul dintre compartimentele cele mai consistente prin creația romanescă a lui Laurențiu Fulga.*

MAGDA URSACHE

PIERRE DE BOISDEFFRE

O PRIVIRE JUVENILĂ

Imi amintesc de Gide pe patul său de moarte, în februarie 1951, îmbrăcat într-un burnuz de lînă albă, cu mîinile cruce, cu obrazul marmorean de o frumusețe incredibilă, aproape diabolică; de Claudel, cu bărbia lui voluntară, cu ochii săi mari cu chipul potolit al cuiva care nu mai are nevoie să lupte.

Mauriac întinerise cu cincisprezece ani; el nu mai avea nimic comun cu fantomatica și funebra apariție pe care o revăzusem exact acum un an la ieșirea din clinică în urma accidentului (survenit la 27 aprilie 1969, în ziua referendumului: „Două căderi într-o singură zi, spunea el, e prea mult") și care îl lăsase frînt.

„Un copil ce se amuză, dublat de un pastor protestant care-l plictisește", astfel se definea Gide. Fraza are valabilitate și pentru Mauriac, doar cu excepția că nu exista un pastor să-l supravegheze. Libertatea copilor lui Dumnezeu îi era deajuns, ea-i scuza pînă și năzbîtiile cele mai grave. De la un capăt la celălalt al lungii sale vieți — cu singura excepție, poate a ultimilor ani — Mauriac a rămas un om liber: sionist, dar catolic prin tradiție; conservator, dar luînd partea republicanilor spanioli; membru al Rezistenței, dar intervenind pentru grațierea lui Brasillach și pentru reabilitarea scriitorilor „epurați", colaborator la **Express**, dar gaullist ... Erau doi oameni în Mauriac, așa cum doi oameni erau și în de Gaulle, căci oamenii de geniu nu-s niciodată presoane **univoce**: geniul lor constă în a fi realizat într-înșii unitatea, în a fi pus de acord cele două jumătăți care nu-și semănau, ale unui singur chip.

Era întîi în Mauriac un copil care n-a știut niciodată să se maturizeze (dar oare se maturizează artistul vreodată ?), unul dintre acei adolescenți înfrigurați și complexați care nu ajung să se desprindă de gogoașa lor, să-și uite eul, era adică, după propria-i mărturisire, un poet, „un copil care nu moare ... care supraviețuiește, lipsit de îngerii tutelari ai copilăriei, un copil fără pavăză, pradă tuturor pasiunilor unei inimi de bărbat, unui trup de bărbat, întregii frenezii obscure a sîngelui".

Dar pe lîngă acest copil „nehotărît să devină bărbat", pe lîngă acest „neuniform" care n-a avut niciodată alt stăpîn decît pe cei egali cu sine: Baudelaire, Maurice de Guérin, Rimbaud, mai era și micul burghez din Bordeaux, vioi, malițios, pișicher, un frate mai mic al lui Rastignac și al lui Rubempré, care excela în a-i juca rolul în lume, lăsînd impresia că nu-și dă seama de nimic, dar în cele din urmă va reuși în toate: căsătorie, carieră, destin.

Citind **Un adolescent de altădată**, testament sub formă de roman, carte „cu cheie", îl recunoaștem pe vînătorul la pîndă care și-a și ales prăzile, care știe — acolo unde se duce — și ce vrea și cît valorează bunurile, onorurile disprețuite, dar de care nu se poate lipsi.

Era acel Mauriac care, octogenar, mărturisea: „Cînd am avut 21 de ani, m-am cărat din Bordeaux și încă mai alerg. Am luat-o din loc de-ndată ce am putut ... Am avut ce-am vrut. N-aș fi vrut să mor la 21 de ani, ar fi o nebunie să mă plîng!".

S-au împăcat vreodată în el **romanticul** și **realistul ?** Un **jurnal** adevărat, un **bloc-notes** care să nu fi fost scris pentru tipar, ni-l va releva oare într-o bună zi în întregime ?

Romanticul s-a pasionat doar preț de un anotimp, pentru Marc Sangnier, iar realistul lua masa la decese.

Realistul făcea curte la Bazin, la Bordeaux, la Bourget pentru a fi ales la vîrsta de 48 de ani, la Academia Franceză, însă romanticul vibra la suferințele preoților basci.

Realistul refuza să asculte apelul din 18 iunie și-i prefera „glasul atemporal" al mareșalului Petain.

Romanticul avea să se dăruiască însă pentru totdeauna lui de Gaulle ...

Mauriac detesta căl'ătoriile; el nu și-a revenit niciodată complet de pe urma exilării la Paris, unde îl chemau gloria și geniul său, nici de pe urma celuilalt fapt: că părăsise orașul Bordeaux, unde lumea oamenilor de afaceri l-a disprețuit aproape toată viața (detaliu amuzant: Mauriac n-a fost ales la Academia din Bordeaux, pe care o prezida frate'e său, decanul Pierre Mauriac, decît după ce a primit premiul Nobel).

Singurele călătorii pe care le-a făcut au fost expedițiile obligatorii: la Dardanele, unde dizenteria l-a îndepărtat definitiv de front; la Roma, pentru o audiență pontificală; la Florența, unde o reuniune UNESCO l-a ținut închis sub faimoasele lambriuri, ce i s-au părut sinistre, ale vechiului palat; la Stockholm unde a făcut, în vederea premiului Nobel, o interminabilă călătorie cu trenul (dar într-un avion n-a pus piciorul niciodată).

„Adolescentul de altădată" nu și-a părăsit nicicînd cu adevărat viile și pinii; el a făcut acolo singura călătorie care într-adevăr l-a cucerit, turul acestor captive suflete ce caută în zadar lumina pe care o societate închisă le-o refuză.

In românește de ION CARAION

WALLACE STEVENS

FERIGA ROȘIE

Zorită să-și crească cununa bogat înfoiată,
In luminiș cunoscut, ziua-și desface
Necunoscuta și greaua ferigă,
Inălțind treptul adaos de roșu la roșu.

I se zăresc printre nori reflexele,
Palide, față de părinteasca văpaie,
Și totuși muiate cu ea în aceeași identitate,
Oglindiri de lăstare, înginind stirpea mare în mic,

Rumene roiuri, aeriene replici răzlețe,
Crescute stingher de pojarul părinte,
De vatra luminii dospindu-și sămînța de foc:
Tată văpăii și dogoarei încinse ...

Cît ești copil, ajunge să poți
In viață vorbi de cele văzute. Așteaptă însă
Și clipa cînd văzul deșteaptă lăuntricul ochi adormit:
Cu el se pătrunde în lucruri adînc, — pînă-n simburele fizic al firii ...

WILLIAM CARSOS WILLIAMS

SPRE ORAȘ

Taina acestor străzi de care nu mă satur
îmi luminează lumea:
— trei buchete de imortele prăfuite
pe raftul vitrinei cafenelei,

ori pescărușii dind ocol
deasupra cerului uzinei;
sau neaua întinată — smerit argint a toate albitor,
care deși-insemnat cu dungi și cu călciie,

din nori coboară iar; ori molcomele păsări
pe taciturne fire aeriene;
și petele aripelor
atunci cînd laolaltă își iau zborul ...

Stindardele — în văzduhul greu
se zbat pe fond de plumb
— zăpadă mînjită cu smocuri
de buruieni înnegrite:

Aflînd candoare puțină
în lucruri mai lăudate,
asemenea privelești
mă bucură, mă-încintă...

FRANKLIN SQUARE

Din curpenul alb,
în loc de floare,
— un spin.

In arborele-înmugurit
boboci și frunze
dau adăpost

comun
la gureșele vrăbii,
la veverițe, la hulubi;

Prin familiara lor
indiferență
parcă nasc

închipuirea unui parc
în spații verzi
colțoase, late...

Oraș, — ofilire
de inimi ...
La ce răsplată-o fi dînd ghes

— cu gura ei bătrînă
făcută pungă —
lungana negresă pășind către bancă ?

In românește de ANDREI BREZIANU

ARTA DE A SCRIE

Sub acest titlu (L'art d'écrire), editura pariziană Seghers publică o nouă antologie, dintr-o serie inaugurată mai demult, realizată de Etiemble — autor și al unei sclipitoare prefețe — și Jeannine Etiemble. Cartea cuprinde un montaj de arte poetice, profesiuni de credință, scrisori, interviuri, fragmente din studii de estetică și filozofie, toate înșirate cronologic, începînd cu legende indiene despre Valmiki, presupusul autor al Ramayanei *și terminînd cu însemnările unor scriitori născuți în 1943. Textele sînt alese nu după importanța autorilor (Victor Hugo figurează cu un citat de patru rînduri, Lev Tolstoi, la fel, alte nume mari nu apar deloc), ci după gradul de interes și caracterul reprezentativ al mărturiilor despre arta scriitorului, despre procesul de creație, despre stil și tehnică literară, într-un cuvînt, despre meseria de scriitor.*

Nimic mai instructiv pentru istoria artei literare și a ideii de literatură decît o astfel de antologie în care se succed, la intervale mai mici sau mai mari de timp, noi arte poetice, mereu alte norme de creare a unei opere literare. Coduri și precepte estetice supreme sînt, după un timp, contestate sau ridiculizate; severe reguli stilistice — parodiate nemilos de generația următoare. Este ușor de observat treptata discreditare a esteticelor normative, înlocuite de elogiul originalității și al eliberării de sub tirania modelelor imuabile. Manualele de stilistică cedează locul expunerii diverselor moduri de expresie sau stăturilor făcute în numele experienței, ca în cazul dialogurilor lui Goethe cu Eckermann. Și totuși, cu excepția unor atitudini extreme, cu caracter polemic, de multe ori scriitorii sînt aceia care reclamă necesitatea unor legi interne care să conducă la închegarea unei opere.

Fie că este socotită un joc (cu reguli, ca orice joc), fie rațiunea existenței scriitorului, arta literară se organizează mereu în cadrele instabile ale unor norme, convenții etc., mereu reformulate, conform structurii unei opere sau unei atitudini poetice.

Preocuparea pentru mijloacele literare folosite, analiza lucidă, rece, a etapelor realizării propriei sale opere (exemplificată, de obicei, cu comentariile lui Edgar Poe) devin în secolul XX fenomene generale, evidente și în antologie, în paginile semnate de Gide, Proust, Sartre, N. Sarraute. Despre Paul Valéry se spune că a acordat mai mult timp reflecției asupra scrisului propriu-zis. Este, fără îndoială, un semn de modificare radicală și a perspectivei asupra literaturii însăși.

„Cum scrieți?" — întrebare obsesivă, nelipsită din interviurile cu marii scriitori — adună și în această antologie cele mai variate răspunsuri. Mulți scriu numai în poziție orizontală, unul — numai în pod, unde își atîrnă capitolele pe frînghia de uscat rufe. Alții pot scrie numai între anumite ore, cu un anumit stilou sau la o anumită mașină de scris; alții, numai cu băutura preferată sau, cum mărturisește un romancier american, după ce se trezește din beție. Sînt dezvăluite tot felul de „secrete" și „rețete" pentru reușită, toate ironizate cu vervă de prefațator. Numeroase relatări despre lucrul la masa de scris, despre „bucătăria literară" (cum o numește Tolstoi, profund dezgustat de asemenea confesiuni) sînt, totuși, utile, uneori, istoriei literare și curiozitatea (sau indiscreția) cititorilor e pînă la un punct explicabilă. Dincolo de pitorescul unor comportări sau manii, multe pagini închid o trudă istovitoare, chinuitoare „aventuri" în căutarea expresiei desăvîrșite. Insemnările lui Flaubert și Stendhal, scrisorile lui Cehov către tînărul Gorki, variantele cîtorva pagini din Proust sînt magistrale lecții de stil, dar și de abnegație. Meseria de scriitor a fost nu o dată — o atestă și această colecție de documente — un martiriu și o sinucidere lentă.

Cum era și de așteptat, nu puteau lipsi dintr-o carte despre arta de a scrie, frecventele apeluri la inspirație. E ușor de urmărit, pe texte, trecerea treptată de la apologia inspirației la totala ei repudiere, sau, ca în cazul lui Alberto Moravia, adoptarea unei atitudini foarte înțelepte: dacă vine inspirația, bine, dacă nu, nu, dar oricum, o așteaptă activ, scriind zilnic.

Antologia ar putea prilejui interesante observații cu privire la evoluția poziției sociale a scriitorului (a artistului în genere) de-a lungul timpului. O dată cu romanticii, întrebările despre locul scriitorului printre contemporanii săi și în cadrul relațiilor sociale sînt teme frecvente în creația lor. Scriitorul devine tot mai evident o conștiință, nu numai estetică, ci și una civică, politică în esență. El „este un om angajat, care a semnat un contract întemeiat pe simțul datoriei și conștiinței sale (...). Scriitorii sînt copiii propriului lor secol ...". Am citat nu din Sartre, ci din Cehov.

Ce rămîne după o asemenea călătorie, în timp și spațiu, prin universul atît de variat și de derutant al meșterilor „cuvintelor potrivite"? Nici norme, nici principii poate nici măcar concluzii sau învățăminte folositoare literaților începători. Este doar un bun prilej de meditație asupra artei scriitorului și a menirii sale. Ceea ce nu e deloc puțin.

L. VOLOVICI

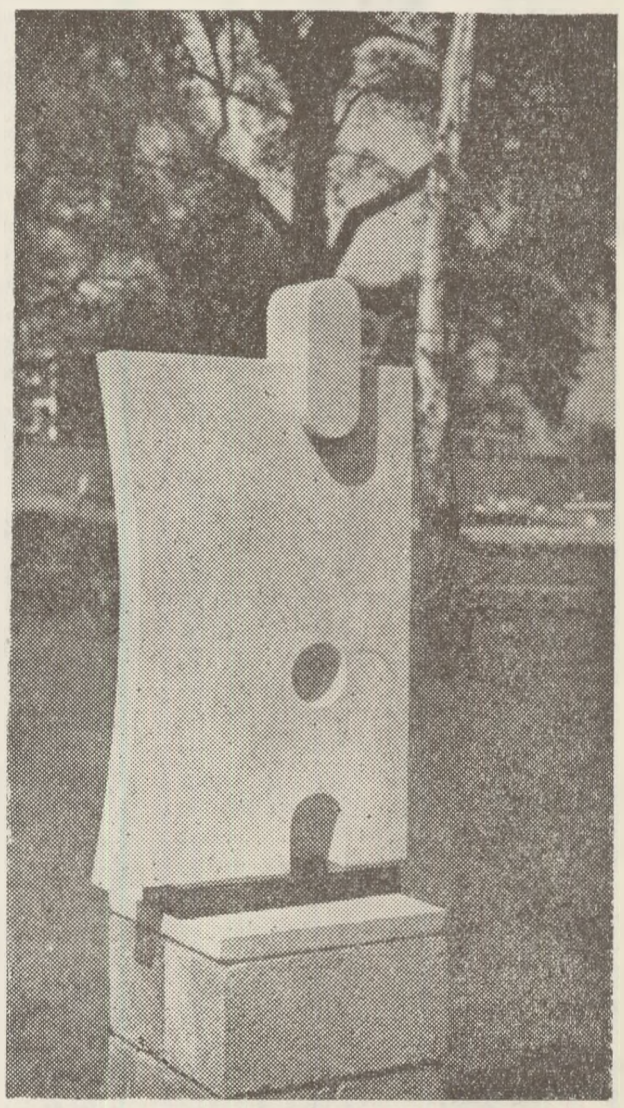
PREZENȚE ROMÂNEȘTI

Recent, consulul general al Republicii Socialiste România la Alexandria a predat Bibliotecii Municipale din localitate un set de lucrări din domeniul istoriei, geografiei, economiei, industriei, literaturii și artei etc., oferite în dar de către Biblioteca Centrală de Stat din București. Lucrările, traduse în limbile engleză și franceză, oferă celor interesați un material deosebit de prețios, privind dezvoltarea multilaterală a țării noastre.

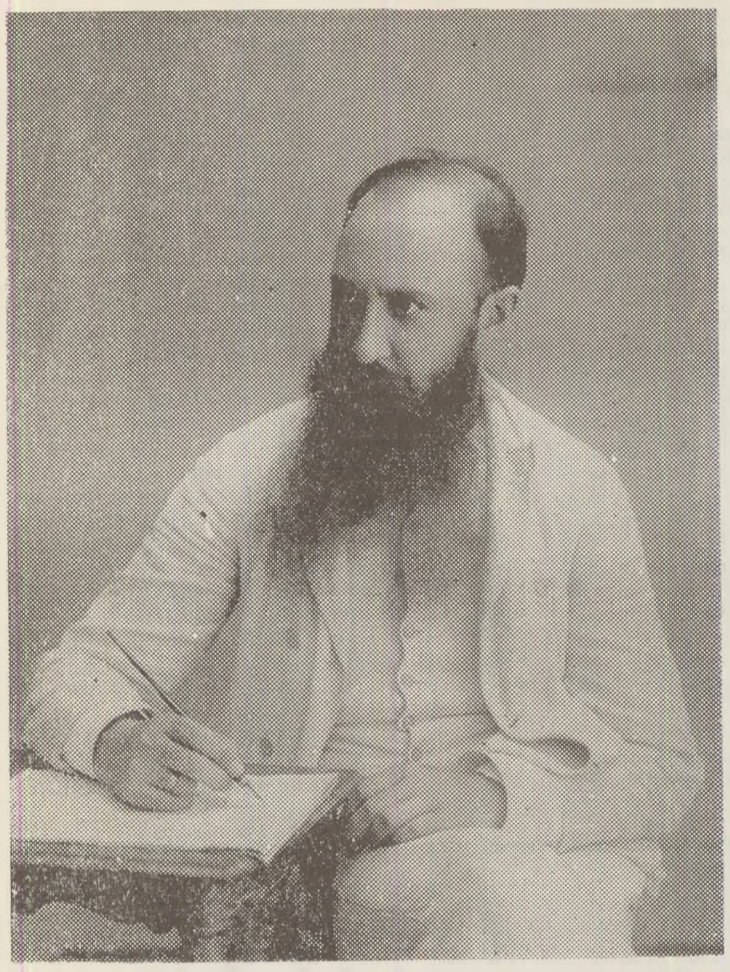
La ceremonie au participat dr. Abdel Hamid El Shalakani, directorul Bibliotecii Municipale din Alexandria și Salam Ibrahim, directorul Bibliotecii Municipale din capitala R.A.U. Aceștia au făcut aprecieri elogioase pe marginea valorii științifice, a tematicii variate a lucrărilor, lucrări pe care le-a scos în evidență și presa egipteană, ce a acordat o atenție deosebită evenimentului.

●

„Horst Erdmann Verlag" din Stuttgart, editură pentru schimburi culturale internaționale, a publicat zilele acestea o splendidă antologie de proză românească intitulată „Die Schwartze Truhe und Andere Rumänische Erzählungen" („Scrinul negru" și alte povestiri românești). Selectarea și traducerea în limba germană a textelor acestui volum de peste 350 de pagini, aparține lui Edith Horowitz-Silbermann și Michael Rebs. Prima semnează și prefața volumului care face o succintă prezentare a evoluției literaturii române de la începuturi pînă în zilele noastre. In afară de fragmentele din „Scrinul negru" de George Călinescu, care dă și titlul antologiei, volumul mai cuprinde lucrări de: Tudor Arghezi, Mihail Sadoveanu, Urmuz, Liviu Rebreanu, Vasile Voiculescu, Ion Vinea, Geo Bogza, Pavel Dan, Mircea Eliade, Marin Preda, Eugen Barbu, A.E. Baconsky, Ștefan Bănulescu, Nicolae Velea, Sorin Titel, Aurel Dragoș Munteanu, Dumitru Radu Popescu, Teodor Mazilu, Fănuș Neagu.



ROBERT ADAMS: „Marmoră VI"



NICOLAE IORGA

SAVANT ŞI PATRIOT

(urmare din pag. 1)

(1894) ţinea prima lecţie universitară, iar peste numai trei ani (la 28 de ani) îşi făcea intrarea în academie ca membru corespondent. La sfîrşitul vieţii, opera lui N. Iorga număra peste 25.000 de titluri, în vreme ce numărul şi calitatea distincţiilor academice (în ţară şi străinătate) cu care a fost onorat rămîn fără precedent în istoria culturii noastre.

Dintre toate domeniile ilustrate de N. Iorga, istoriografia îi datorează, neîndoielnic, cel mai mult, căci ea a fost adevărata sa profesiune, marea sa vocaţie. De la articolul consacrat lui N. Bălcescu (1891) şi pînă la cele zece volume de Istoria românilor *şi proiectul de* Istoriologie *pe care n-a mai apucat să-l împlinească, N. Iorga a creat o operă uriaşă, care se extinde în mai toate compartimentele ştiinţei istorice. Această operă s-a întemeiat pe o concepţie idealistă, într-o anumită privinţă eclectică, oferind amatorilor de filiaţiuni posibilitatea să surprindă ecouri ale celor mai diverse şcoli şi curente istorice. Toate au fost însă asimilate şi trecute prin filtrul cugetării sale, cu concluzia că studiul istoric trebuie să se bazeze pe cunoaşterea tuturor formelor de manifestare a vieţii unui popor, istoricul urmînd să pornească de la conceptul de „istorie totală", de la ideea legăturilor în timp şi în spaţiu între popoare şi civilizaţii. „Pentru a studia istoria românilor — scria N. Iorga — trebuie să cunoşti mai întîi nu numai istoria vecinilor lor, ci şi istoria întregii jumătăţi orientale a Europei şi, cum asupra acestei Europe orientale s-au exercitat la diferite epoci toate curentele de civilizaţie ale Occidentului, cum Orientul acesta a trăit la un anumit moment cu tradiţii, cu idei noi, care, începînd de la anumite date, i-au venit din Occident, eşti dator să studiezi în acelaşi timp o largă parte, o întreagă latură a istoriei Occidentului". O asemenea viziune a lucrurilor, ambiţia de a ajunge la o „istorie totală", explică, în bună măsură, ritmul, maniera, metoda de muncă a istoricului, iar acestea, la rîndul lor, explică virtuţile creaţiei sale ştiinţifice, ca şi scăderile ei. Începînd prin a-şi alcătui o impresionantă bază documentară, în care scop a extras acte din mai toate arhivele principale ale continentului (pe care le-a publicat în numeroase culegeri de documente), N. Iorga n-a încetat în tot cursul vieţii sale să-şi uimească contemporanii prin întinderea şi varietatea operei sale: istoria patriei şi istoria universală, turcologie şi bizantinologie, istoria artei şi istoria militară etc., instituţii specializate (Institutul de studii sud-est europene — 1914, şcolile române din Paris şi Roma — 1921, Casa română din Veneţia, Institutul de studii bizantine — 1934, Institutul de istorie universală — 1936) — toate avînd menirea să cuprindă şi să cultive istoria aşa cum o înţelegea el.*

În concepţia lui N. Iorga, istoricul era însă un om cu îndatoriri speciale. Cetăţeanul, societatea nu sînt ceea ce sînt decît în măsura în care au moştenit şi au asimilat bunurile trecutului secular al patriei. Or, cine altul decît istoricul — credea N. Iorga — cunoaşte mai bine acel trecut, are o mai deplină conştiinţă a lui şi a nevoilor prezentului? Iată de ce istoricul trebuie să fie un „înainte mergător", un animator neostenit, îndeosebi în ţara noastră, unde erau atîtea de făcut. „Aiurea poate fi vreme de petrecut sau se iartă zăbava — scria el. La noi, trebuie lupta de fiece clipă, necontenita muncă, harnică, sub arme, strîngerea la un loc, într-un mănunchi, gata spre jertfire, a tuturor puterilor noastre... Alegerea e pentru noi aceasta: ori ajungem un popor model, ori pierim. Şi nu voim să pierim". „Liga culturală" şi „Semănătorul", „Neamul românesc" şi „Universitatea populară" de la Vălenii de Munte, numeroasele cărţi pentru popor, ca şi întreaga sa operă ştiinţifică confirmă cuvintele sale, citate mai sus, dezvăluindu-ne chipul neîntrecut al marelui animator, cărturar şi patriot.

În articolul avertisment **„Fereşte-te popor al meu că mari primejdii se pregătesc"**, scris în 1938, N. Iorga a prevăzut gravele urmări ale politicii de ascensiune a fascismului în ţara noastră în perioada imediat premergătoare celui de al doilea război mondial. Faţă de situaţia creată, o mare parte a intelectualităţii române, înţelegînd primejdia pe care Germania o reprezenta pentru soarta ţării, a luat atitudine fermă împotriva manifestărilor pro-fasciste ale Gărzii de Fier. Savantul lucid nu putea să rămînă impasibil la înjosirea demnităţii umane, înjosire împinsă pînă la limitele ei extreme de către hitlerişti. Încă din 1933, cînd Garda de Fier şi-a prezentat în alegeri listele candidaţilor şi a organizat demonstraţii huliganice, Iorga a luat poziţie împotriva acestor acţiuni ale fasciştilor români şi a sprijinitorilor lor. Primul ministru liberal — I. G. Duca, printr-un decret al Consiliului de miniştri din 10 decembrie 1933, a dizolvat Garda de Fier şi a arestat o parte din conducătorii ei. Riposta legionarilor a survenit la 29 decembrie 1933, cînd I. G. Duca a fost asasinat în gara Sinaia. Iorga cerea personalităţilor politice competente să ia măsuri pentru a stăvili dezmăţul bandelor legionare. Condamnînd acţiunile organizaţiilor fasciste din România şi imitarea de către acestea a exemplului hitlerist şi mussolinist, Iorga preciza: **„În cursul lungii şi dureroasei sale istorii, acest neam a atins unele realizări şi acestea sînt comoara noastră de neatins, în locul căreia nu putem pune o simplă imitaţie goală de interes, periculoasă ca urmări".**

Poziţia democratică a savantului se înscrie în frontul larg popular al mişcării antifasciste în fruntea căruia a stat Partidul Comunist Român.

Poziţia pe care savantul a adoptat-o nu a rămas fără urmări. Iorga era înfăţişat de organele de presă legionare ca anticrist, cu convingeri de ateu, profanator al religiei. Garda de Fier, care urmărea să-şi facă adepţi în rîndurile studenţimii, socotea cursurile profesorului drept piedici în această direcţie. De aceea şi-au propus să-l înlăture de la catedră. În repetate rînduri, Iorga a fost ameninţat cu moartea. Au fost organizate ieşiri huliganice în timpul conferinţelor de la Universitate, s-au făcut încercări de a-l discredita în faţa profesorilor şi studenţilor. O primă consecinţă a acestei campanii a fost scoaterea lui Nicolae Iorga din învăţămînt, sub pretextul pensionării. Cînd Corneliu Zelea Codreanu, i-a scris, cerîndu-i colaborarea şi promisiunea de a înceta să-i mai atace pe legionari, Iorga nu a avut decît un singur răspuns: **„La ofertele lui Codreanu răspund că nu pot avea nimic cu acel care lucrează prin crimă, că mi-e indiferentă şi ura şi preţuirea lui".**

Presiunile şi ameninţările legionare au continuat. Cînd Corneliu Zelea Codreanu i-a trimis o nouă scrisoare de ameninţare, Iorga, a răspuns în presă şi a sesizat Parchetul Militar, deschizînd acţiune publică: **„Se trimit înapoi cu cea mai îndreptăţită indignare, aceste cuvinte nesocotite din partea cuiva, care amintindu-şi cît sînge s-a vărsat de el şi de pe urma faptelor sale ar trebui să se coboare în conştiinţa sa pentru a se pocăi, evitînd ţării primejdiile ce adună asupra ei".**

Ca urmare a sesizării lui Iorga, la care se adăugau grave acuzaţii la adresa conducătorilor legionari, în aprilie 1938, se deschide proces Gărzii de Fier. Pentru ultragiul adus în scris savantului, la 19 aprilie 1938, Corneliu Zelea Codreanu a fost condamnat la 6 luni închisoare. După un an, procesul se rejudecă şi mai multe căpetenii fasciste, printre care şi Corneliu Zelea Codreanu, sînt condamnate la moarte. Iorga va fi socotit de Germania hitleristă şi fasciştii români drept principalul vinovat de lovitura primită de Garda de Fier. Savantul şi-a continuat atacurile la adresa legionarilor, cerînd cercurilor politice conducătoare să ia măsuri urgente, dar în acelaşi timp imputînd guvernului slăbiciunea manifestată faţă de organizaţiile fasciste şi atrăgînd atenţia asupra gravelor greşeli săvîrşite în politica internă a ţării. In acest sens este concludent discursul său ţinut în senat în 1939: **„Păcatul este că s-a îngăduit maimuţăreala periculoasă a lucrurilor din afară, care nu puteau fi introduse la noi şi care nu se puteau aclimatiza aici. Şi al doilea, că s-a îngăduit oricărui îndrăzneţ să devină stăpînul străzii, să ameninţe cu moartea pe oricine i-ar fi stat în cale".** Şi Iorga adăuga cu dispreţ, referindu-se la purtătorii uniformelor fasciste: **„Erau tot felul de cămăşi, mai mult sau mai puţin spălate, iar în ce priveşte corpul pe care-l îmbrăcau cămăşile acestea, el era cam de aceeaşi calitate".**

Astfel de declaraţii nu au rămas fără răspuns din partea legionarilor. In presa legionară, la întruniri şi conferinţe publice organizate de Garda de Fier, mai ales în vara anului 1940, Iorga era calificat drept călău al căpeteniilor fasciste din România. „Porunca vremii", ziar fascist, scria în 1940: **„Juridiceşte şi istoriceşte dl. Iorga a dezlănţuit, cu scrisoarea trimisă de domnia sa Tribunalului Militar, prigoana împotriva tineretului naţionalist (...), arestarea, condamnarea şi apoi asasinarea lui Corneliu Codreanu".** Nu existau întruniri legionare în care o cuvîntare să nu fi rezervată „duşmanului" legiunii şi al Germaniei. In articolul „Disecţia lui călău", apărut în „Porunca vremii" sub semnătura lui I. P. Prudeni, se cereau măsuri categorice contra savantului. **„Cea dintîi condamnare a lui Corneliu Codreanu aparţine iniţiativei d-lui Nicolae Iorga. Se aude?"** Era incitarea la crimă. La puţină vreme după dictatul de la Viena, care a fost pentru septuagenarul profesor o dureroasă lovitură, Iorga s-a retras la Vălenii de Munte. Celor care-l vizitau, le împărtăşea temerile cu privire la viaţa sa, justificate de prezenţa agenţilor legionari la Vălenii de Munte, urmărirea lui cînd venea la Bucureşti, tot mai numeroasele scrisori de ameninţare. In timpul cutremurului din 10 noiembrie 1940, locuinţa de la Vălenii de Munte fusese deteriorată, fapt care-l determină pe Nicolae Iorga să se retragă cu familia într-o mică vilă la Sinaia. Aici, în ziua de 27 noiembrie, un grup de şapte legionari au pătruns în locuinţa sa. Profesorul se afla la masa de lucru, scriind la „Istoriologia umană", lucrare de istorie universală de mari proporţii. A fost smuls de la munca sa paşnică şi dus pe un drum fără întoarcere. Savantul o ştia, de aceea ultimele cuvinte adresate familiei, au fost: **„aveţi grijă de notele de la Istoria universală".**

In aceeaşi noapte, în pădurea de lîngă satul Strejnic, savantul care şi-a servit o viaţă neamul şi ţara cu fapta şi gîndul, era asasinat mişeleşte. O comisie de anchetă a fost instituită de autorităţi, dar a rămas fără rezultat. Asasinarea lui Iorga a fost un act premeditat nu de un grup izolat de legionari, ci de cercurile conducătoare fasciste. Crima din 27 noiembrie era rezultatul atitudinii lui Iorga faţă de legionari şi Germania nazistă. La vestea crimei săvîrşite de slugile Germaniei hitleriste, drapelele de doliu a 47 de universităţi din lume au fost aplecate în bernă pentru a saluta astfel pe ultimul său drum pe savantul român. Crima a zguduit opinia publică din ţară şi de peste hotare. Dintre numeroasele mărturii de admiraţie venite din străinătate, cel mai mişcător este discursul rostit la radio New York, în decembrie 1940, de marele istoric francez Henri Focillon, refugiat din Franţa invadată: **„Noi, cei care l-am cunoscut, noi cei care l-am iubit, am avut prilejul de a vedea trăind sub ochii noştri, în radioasa ei plenitudine, una din acele personalităţi legendare care sînt înfipte, pentru veşnicie, în solul unei ţări şi în istoria inteligenţei umane. El adăuga cunoaşterii instinctul divinaţiei şi acea flacără poetică ce rămîne semnul distinctiv al geniului. Nimeni nu a respirat vreodată mai puternic şi mai nobil viaţa. De la înălţimea celor 70 de ani ai săi, el îi domina pe cei tineri, ca o stîncă scăldată încă în lumină, în timp ce regiunile joase au şi trecut în umbră".**

Desigur, pentru a evoca personalitatea lui Iorga, nu este nevoie să apelăm la calendar. Personalitatea, opera lui, sînt o permanenţă vie a spiritualităţii româneşti şi aici nu poate interveni uitarea.

Nicolae Iorga, alături de alte personalităţi ale României, face parte din marea galerie a aleşilor, a oamenilor dăruiţi eternităţii.

ANGHEL POPA

N. Iorga participant la primul Congres internaţional de bizantinologie (Iaşi, aprilie 1924).

GENERAȚIE ȘI CIVILIZAȚIE

(urmare din pag. 1)

etapă, inutil pentru procesul formativ conceput în spirit modern, nu este ușor de realizat, pentru că aceasta presupune nu numai însușirea de către cadrele didactice a unui material nou (fapt relativ ușor de realizat), ci mai ales elaborarea unor metode mai eficiente de predare a materialului nou, reorganizarea metodelor de lucru; ori acestea presupun timp și energie destinată realizării unui proces de înțelegere și autodepășire, ceea ce nu este de loc ușor.

In condițiile revoluției tehnico-științifice și ale acțiunii directe și persistente a mijloacelor de comunicare de masă, în care televiziunea și radioul joacă un rol deosebit, se pune cu mai mare acuitate problema ca noile programe și manuale să-i orienteze pe cei ce se află în procesul de formare *spre dezvoltarea gîndirii independente*. Mai mult ca oricînd, în procesul de pregătire elementară se simte nevoia ca, în afara exercițiilor de citit și scris, ce presupun memorare, să se insiste asupra elementelor care solicită perspicacitatea, judecata elevului, favorizînd activizarea gîndirii. Pe treptele superioare ale procesului instructiv-educativ această orientare trebuie accentuată. Orice tînăr simte că are nevoie *nu de concluzii gata formulate, ci de înțelegerea procesului evoluției ideilor, a fenomenelor din care au fost desprinse concluzii, reguli, legi*. Dar a realiza acest lucru înseamnă să dispui de un personal didactic bine pregătit și pasionat de munca sa, de o bază tehnică materială adecvată: cabinete, laboratoare și ateliere de specialitate, biblioteci și săli de proiecție etc.

Totodeauna și în orice condiții locul principal îl ocupă profesorul, cel care transmite nu numai cunoștințe, ci și idei și sentimente umane. El este cel ce formează deprinderi, moduri de a reacționa, dar în același timp el este omul de la care se așteaptă totdeauna mai mult. Iată de ce unul din elementele succeselor sale este realizarea permanentă a procesului de autoeducație, de autoformare, de modelare a educatului și în funcție de nevoile etapei prezente și viitoare.

Modernizarea social-economică implică specializări, diversificări în structurile profesionale, apariția și dispariția unor profesiuni, și, în mod firesc, se accelerează mobilitatea profesională, care, la rîndul său, creează satisfacții și insatisfacții profesionale.

Așa cum am mai spus, un rol deosebit de important în direcția pregătirii pentru muncă și viață a generației tinere într-un spirit modern revine școlii. Formînd oameni receptivi la nou, apți pentru integrare socio-profesională în *perspectivă*, dotîndu-i pentru creație cu un fond capabil de adaptări la nevoile etapelor viitoare, școala însăși, văzută ca instituție, trebuie să-și modeleze formele de activitate. Poate mai mult ca orice se impune legarea procesului de învățămînt de nevoile societății date, de perspectivele acesteia, eforturile depunîndu-se în direcția unei formații cultural-științifice adecvată, însoțită de deprinderi corecte de muncă și viață.

Pornind de la ideea că însuși conceptul de muncă are, în societatea modernă, o sferă mai largă, că *orice formă de creație este rezultat al muncii umane*, principal fiind faptul educării omului în spiritul activității creatoare, considerăm că încă de la nivelul școlii pot fi experimentate forme variate de activități care să ajute la autodepistarea și cultivarea aptitudinilor, pregătind astfel terenul unei corecte integrări socio-profesionale al realizării depline a personalității umane.

In condițiile societății moderne, însuși conceptul de cultură generală a evoluat. El include organic cunoștințe generale despre om și societate, despre natura înconjurătoare și univers etc., dar și cunoștințe și deprinderi tehnice fără de care nu mai poate fi concepută pregătirea omului contemporan. Ținînd seama tocmai de aceste mutații credem că dacă, începînd cu clasa a V-a, spre exemplu, copilul poate *să se descopere iscoditor în domeniul științei și tehnicii*, ca viitor specialist, folosindu-se de ateliere și laboratoare variate ca profil, organizate modern, pe profesiuni necesare vieții și construcției noastre acum și în viitor, *în ultimele clase el ar putea să-și aprofundeze cunoștințele în cadrul unor cursuri de specialitate, alese în funcție de aptitudini, preferințe și nivel de pregătire*. Cursurile facultative, cercurile științifice, menite să stimuleze la elevi interesul pentru domeniul ales, să le formeze năzuința de a-și îmbogăți cunoștințele prin studiul individual, să-i deprindă a munci în mod creator, cursuri și dezbateri ținute la înalt nivel, conduse de cadre calificate, *capabile să insufle nu numai pasiunea pentru știință, pentru activitatea creatoare, ci să realizeze și CULTIVAREA SENTIMENTELOR UMANE, A RESPONSABILITĂȚII FIECĂRUIA CA OM ȘI CETĂȚEAN*, civismul național în general, pot transforma ultimele clase de liceu în „miniuniversități", cu multe implicații pozitive asupra dezvoltării societății noastre în perspectivă. Nu este vorba numai de cursuri speciale, profesionale, care-și au rolul și importanța lor, ci de o diversificare a formelor de activitate care să corespundă diversificării prezente și viitoare a activităților solicitate de societatea noastră, diversificare determinată de progresul tehnico-științific. In fond trebuie să găsim forme variate care să satisfacă aspirațiile legitime ale generației tinere la un orizont cultural-științific larg, capabil să permită adaptări la orice specializare posibilă în viitor. Este vorba nu de formarea unei generații limitată la profesiuni limitate, ci de o generație pregătită pentru a fi capabilă să se adapteze oricărei cerințe socio-profesionale ce s-ar ivi. In acest context se împletesc activitățile școlare cu cele extrașcolare, munca școlii cu cea a organizației de tineret, a familiei etc., care acționează asupra tînărului în formare *simultan și succesiv*, cu mijloace specifice fiecăreia, realizînd o completare reciprocă ce duce la modelarea și întregirea personalității tînărului, muncă complexă care și ea suportă transformări, se modelează în conformitate cu noile probleme la care trebuie să găsească răspunsuri.

Soarta procesului formativ în școala elementară depinde în mare măsură de universitate, de instituția de învățămînt superior, ea fiind acea care formează educatorii viitorilor educatori. Ea însăși trebuie să-și modeleze formele de activitate, prefigurînd profilul cadrelor ce vor lucra în școala viitorului.

Din investigația Centrului de cercetări pentru problemele tineretului realizată în rîndul cadrelor didactice din mediul rural reiese cît de multe avem încă de făcut în această direcție.

Modernizarea societății noastre, dezvoltarea ei în perspectivă presupune elaborarea unor planuri care realizate acum, să dea posibilitatea pregătirii unor *Oameni* ce vor trăi și munci în deceniile viitoare. Este greu de afirmat categoric cum va arăta societatea anului 2000, și cu atît mai mult cea a primelor decenii ale mileniului viitor, societate în care vor trăi cei pe care *azi* îi formăm după planurile concepute de oameni ai deceniului al optulea al acestui mileniu.

Revoluția tehnico-științifică are efectele ei multiple și contradictorii. Ca militanți ai idealurilor noastre, ai unei societăți pe deplin umane, avem datoria să cunoaștem toate implicațiile ce le incubă tendința de tehnicizare a vieții omului și să facem totul pentru a diminua sau înlătura efectele sale negative, prevenind o serie de cauze. Cum va arăta omul anului 2010 sau 2030? Cu certitudine va fi mai instruit, mai cult, și, datorită adevăratei modernizări a muncii și vieții sale, el va avea mai mult timp pentru pregătirea și recreerea sa.

Oamenii, și acum, și-n viitor, sînt și vor fi diferiți, cu nevoi și pasiuni diferite. Vor fi oameni cu capacitatea de a se privi înăuntru cu lucidi tate și spirit critic. Vor fi asa pentru *că așa vor fi formați*, ca oameni care știu să trăiască intens bucuriile lor și ale altora, pentru că vor fi *învățați să fie și să rămînă oameni*, cu griji personale și comunitare, capabili să rîdă, să aibă umor, să iubească sau să urască. Vom avea de a face cu oameni capabili de a înțelege și ierta, de a nu înmagazina suspiciune, de a nu depozita tot felul de principii aride...

Dar aceștia vor fi oameni *formați să fie așa*, și procesul acesta este deja început. Cultivarea sentimentelor, realizarea unei *culturi a sentimentelor și a sensibilității umane* este de pe acum cel puțin tot atît de importantă ca și cultura tehnică și științifică.

Prin varietatea formelor de pregătire, dar și cea a serviciilor *netehnice* de care va dispune (servicii sociale, medicale, psihologice, ergonomice, asistență și îndrumare, etc. etc.), prin cîmpul de participare activă la problematica comunității în care trăiește și muncește, omul va evita unilateralizarea, îngustimea și sărăcia spirituală.

Pregătirea tinerei generații prezente, și mai ales a generațiilor viitoare, presupune o cunoaștere temeinică a efectelor și implicațiilor dezvoltării tehnicii asupra tuturor planurilor pe care-și desfășoară individul activitatea, și realizarea a tot ceea ce este necesar pentru a-l completa, a-l feri de dezumanizare. In acest cadru trebuie proiectată și activitatea școlii, dar și cea cultural-educativă, instituirea și adecvarea instituțiilor care concură la obținerea unei eficiențe sporite a activității socio-culturale, desfășurată la diferite nivele și pe diferite medii, în vederea obținerii unor efecte pozitive maxime.

Pentru formarea generației tinere trebuie să adaptăm structuri și instituții. Fără a depăși atribuțiile sale, fără a se substitui instituțiilor culturale, care vor fi din ce în ce mai variate și vor avea forme mai maleabile, școala însăși va deveni o instituție de educație permanentă, la fel cum întreprinderea industrială, de exemplu, prin tot ceea ce va cuprinde ea, va deveni din ce în ce mai mult un loc de cercetare, studii și creație.

Societatea viitoare nu mai poate fi concepută altfel. Dar pentru a o realiza trebuie pregătită generația tînără, toate generațiile ce concură la construcția ei, să gîndească și să acționeze în acest spirit.

DIALECTICĂ ȘI PRAXIS LA FRIEDRICH ENGELS

Secolul care a smuls masca tuturor retușurilor ideologice, acest secol al douăzecilea, a prilejuit filozofiei burgheze impasul radical al sfîșierii lăuntrice între iluzia posibilității unui „umanism" desprins de natura materială a lumii și fatalitatea unui „antiumanism" străin istoriei concrete a vieții umane.

Subiectivitatea, *afirmată drept unică mișcare constituantă a raportului social, după cum, absolvirea ontologică a structurii, ca relație neutră, împart, obsesiv și fără originalitate, soluția posibilă care le scapă.*

Iată-l pe om dispărînd „liber" în deinția voit dialectică a „ceea ce el se face" (după expresia lui J.-P. Sartre), sau punînd punct „arheologiei sale de dată recentă" (după expresia structuralistului M. Foucault).

A trata, astăzi, o temă sau alta a filozofiei marxiste, constituie, pregnant, ființa unui răspuns, acolo unde întrețeserea omului cu lumea este teoretic trunchiată, acolo unde dialectica este ipostaziată, într-un fel nou, ca mișcare subiectivă temporalizatoare a ființei umane.

În opoziție cu această tendință, este o necesitate permanentă de a reaminti că dialectica materialistă înseamnă o viziune istorică deterministă asupra infinitei mișcări a materiei, asupra universalității legăturilor care constituie cosmosul, ordinea necesară a legilor independente față de știința omului. Dialectica materialistă înseamnă atît o istorie a naturii cît și a omului, a creației și cunoașterii sale. Este ceea ce ne face mereu actuală gîndirea lui Friedrich Engels.

Expresie organică a esenței materialismului dialectic și istoric, opera lui Fr. Engels s-a impus prin remarcabila tematizare a dialecticii naturii, *dialectică independentă și integratoare celei a omului. Or, tocmai această dialectică a lumii materiale a fost considerată, de reprezentanții fenomenologiei și ai existențialismului, drept o „idee aventuroasă", „cea mai fragilă din moștenirea hegeliană". „Dacă natura este natură, adică exterioară nouă și ei însăși, scria M. Merleau-Ponty, nu se pot găsi în ea nici relații, nici calitatea care sînt necesare pentru a purta o dialectică.Dacă ea este dialectică, este pentru că e vorba de această natură percepută de om și inseparabilă de acțiunea umană despre care vorbește Marx în* Teze asupra lui Feuerbach și în Ideologia germană". (Sens et non-sens, Paris, 1966, p. 224).

Aici, apare acel subterfugiu, evident, al situării dialecticii numai în creația de sine, socială, a omului, al negării altei mișcări materiale, al altui timp, al altei acțiuni, al altei istorii, decît istoria ex nihilo a omului, redus, în ultimă instanță, la subiectivitatea sa trăită și cunoscută.

Este negată, astfel capacitatea științei și totodată a practicii de a-și transcende către independența obiectivă a lucrurilor, a relațiilor, a universului material.

Universalitatea acțiunii umane și sfera umană a constituirii istorice a sensului și valorii, nu îndreptățește o anihilare a genezei însăși a socialului de pe fondul unei mișcări materiale care, în esență, nu are început, ci este veșnică și, în detaliu, nu începe cu omul.

Friedrich Engels a realizat, în gîndirea sa, unitatea dintre dialectica naturii și dialectica praxis-ului. Omul descoperă, dacă gîndește dialectic, o dialectică în afara sa și în acțiunea sa. El este, în același timp, și expresie și izvor al acestei dialectici.

Friedrich Engels, după cum a subliniat adesea urmărea să se convingă „și în amănunt" de un adevăr în privința căruia nu avea, nici o îndoială, și anume că în natură, prin labirintul nenumăratelor transformări, își croiesc drum aceleași legi dialectice ale mișcării care guvernează și în istorie caracterul aparent întîmplător al evenimentelor, aceleași legi care, trecînd ca un fir roșu și prin istoria gîndirii omenești (s. n. T. G.) intră treptat în conștiința omului care gîndește, legi dezvoltate pentru prima oară în chip cuprinzător, dar într-o formă mistificată, de Hegel, și pe care noi ne-am îngăduit să le curățăm de învelișul acela mistic și să le prezentăm în toată simplitatea și volabilitatea lor universală" (Opere, vol 20, p. 13).

În aprecierea lui Engels, păcatul esențial al vechii filozofii a naturii consta în ignorarea faptului „că natura ar avea o dezvoltare în timp" (Ibid. p. 14). În această privință, releva Engels, însuși Hegel rămăsese „cu mult în urma lui Kant" (Ibid.) căci, după cum o afirmă expres, „nu putea fi vorba de a introduce din afară legile dialectice în natură și de a le deduce din natură". (Ibid.).

Cooperarea necesară a cunoașterii cu faptele nu duce la nici un fel de ipostaziere, de introducere din afară a legilor, ci dimpotrivă, favorizează „generalizarea dialectică" presupunînd, necesar, faptul că o gîndire adevărată are o istorie de cercetare empirică a naturii extrem de îndelungată (Ibid., p. 16). În felul acesta — scria Engels — se dobîndește „cea mai înaltă formă de gîndire", dialectica. (Ibid., p. 21).

Nu întîmplător a abordat Fr. Engels, cu atîta entuziasm dar și cu un efort prelungit pe decenii de studiu, natura, căci, natura „constituie piatra de încredere a dialecticii" (Ibid., p. 24).

Dacă în marxism nu ar fi structurală o asemenea interpretare a materiei, a acțiunii și cunoașterii, nu s-ar înțelege sensul insistenței cu care Marx și Engels subliniază ideea că, la Hegel, „conexiunea reală a fenomenelor lumii era complet inversată". Fără a identifica, dar și fără a rupe gîndirea de existență, încrederea în posibilitățile dezvoltării societății și cunoașterii este o caracteristică a concepției filozofice a lui Fr. Engels.

Înțelegerea procesualității lumii naturale, istorice și spirituale și dezvoltarea legăturilor interne ale acestei mișcări, surprinde sensul real al existenței, punînd ordinea în locul haosului. Aceasta înseamnă că acțiunea și cunoașterea omului sînt istorice și determinate de raporturi profunde, independente de aspirațiile particulare, însăși reflectarea dialectică subordonîndu-se unei dialectici cu o istorie mai cuprinzătoare, cea a lumii materiale.

Ceea ce nu pot admite filozofii burghezi este tocmai această transcendere a istoriei umane către o istorie a naturii. „Materialismul modern", cum l-a numit Engels, sintetizînd progresele științelor, consideră că „natura are și ea istoria ei în timp" (Ibid., p. 26).

Socialul își are o premisă naturală, după cum, natura însăși, în urma apariției societății, va dobîndi o condiție socială. Această nouă dialectică nu este negată nici de Marx, nici de Engels, dar, totodată, ei nu au ignorat situarea acesteia într-un timp obiectiv, care este anterior și ulterior acestei forme de mișcare — societatea, mutație ontic-ontologică. Înțelegerea dialectică a naturii este ea însăși într-un sens materialism istoric. A vorbi despre timp real, a vorbi despre apariția vieții, despre istoria conștiinței — lucru foarte important — aceasta înseamnă dialectică a naturii.

Ca răspuns celor care-l acuză de Marx că ar aplica legile dialecticii din exterior realității studiate, Engels arăta în Anti-Dühring: „Dimpotrivă, după ce a demonstrat pe baza istoiei că în parte procesul a avut efectiv loc și în parte trebuie să aibă loc, el îl definește în plus ca un proces care se desfășoară după o anumită lege dialectică. Asta e tot". (Ibid., p. 131). Căci, după formularea lui Engels, dialectica nici nu este „altceva decît știința legilor generale ale mișcării și dezvoltării naturii, ale societății omenești și ale gîndirii".

Oamenii au gîndit dialectic cu mult înainte (p. 138), de a fi știut ce este dialectica. Legile ei se „realizează într-un mod inconștient în natură și istorie și tot în mod inconștient — pînă cînd este cunoscută — și în capetele noastre" (Ibid., p. 139).

Simptomatic, pentru valoarea dialecticii naturii în cadrul concepției marxiste, este accentul pe care Engels îl pune pe ideea că dacă cineva ar vrea să elimine „faptul însuși din gîndire, atunci să binevoiască să-l elimine mai întîi (s. n.T.G.) dina natură și din istorie" (Ibid., p, 140). Importantă este, de asemenea, sublinierea lui Engels, din capitolul (Dialectica Naturii, *p. 367), unde este apreciată ca eroare capitală inversarea idealistă în care „în loc ca aceste legi să fie deduse din natură și din istorie" (Ibid., p. 140). Importantă este, de gîndirii", așa cum făcea Hegel.*

Apariția omului constituie o negație dialectică a însăși acțiunii naturii, căci, pentru prima dată, în mișcarea universală, o ființă produce, *dedublînd, astfel, structural, legitatea obiectivă. O dată cu producția umana a mijloacelor de dezvoltare „categoriile regnului animal devin total inaplicabile" (p. 603). Omul — scria Engels — este singurul animal „capabil să iasă prin muncă din starea pur animalică, starea sa normală este aceea care corespunde conștiinței sale și pe care* trebuie să și-o creeze el însuși" *(p. 483). Dacă „munca este prima condiție de bază a întregii vieți omenești" (p. 468), istoria omului coincide cu o istorie a muncii sale cu o istorie a capacității sale de depășire, cu o istorie pronunțată a aprofundării viitorului, la aspirația lui, prin mișcarea neîncetată, cu sens progresiv, a mijloacelor și scopurilor. Dar această istorie și acest nou cosmos de conexiuni, nu o dată contradicatorii, care începe cu făurirea uneltelor, face, cel puțin pe planul prețuirii omului, pe planul eticii, al axiologiei dramatic și „inuman", un proces care, în ordinea legilor, înseamnă o strictă necesitate.*

În această istorie „cîmpul de muncă devine un cîmp de luptă". (Anti-Dühring, p. 269), dar, tot în această istorie, „cîmpul de luptă" redevine, legic și ireversibil, „cîmp de muncă" și împlinire a unei fericiri colectiv-pămîntene. Cunoașterea însăși, din prilej al practicii, al acțiunii materiale productive și istorice, devine rațiunea, temeiul și sensul ei.

Istoria, releva Engels, dar am putea spune că și natura o dată cu ea, devine conștientă. Cauzele sociale puse în mișcare vor dobîndi „precumpănitor" efectele dorite de oameni.

Prin una și aceeași mișcare, omul gîndește realitatea și-și realizează gîndirea. Gîndirea omului n-a fost constrînsă să devină dialectică decît pentru a integra în realitate acele aspecte ale naturii care sînt refractare oricărei alte logici. Gîndirea este dialectică în măsura în care surprinde acel nivel al generalității obiective, al universului din lucruri și relații, care înseamnă capacitatea ei de a-și însuși absolutul, infinitul. Tocmai prin această calitate, dialectica reușește, în accepția profundă dată de Engels, să depășească orice filozofie și, totodată, să nu se reducă la o generalizare a datelor furnizate de știința unei epoci sau alteia, după cum ea nu se situează în acel plan al raționalității extraumane, imuabile, ci ca filozofie, „dialectica naturii", dialectică materialistă, înseamnă tematizarea vie a tuturor dialectelor obiective: a naturii, a istoriei, a cunoașterii, a idealurilor etc. Fiecare regiune ontică, interogată asupra propriei ei mișcări și ordini, și înțelese, toate, în conexiunea lor genetică și structurală, justifică sinteza reală dintre dialectică și praxis. Expresia teoretică a acestui raport este însăși dialectica materialistă a dialecticii obiective.

TUDOR GHIDEANU

DESPRE TEATRUL POLONEZ

Nu ştiu cît adevăr cuprinde expresia „teatrul este viaţă". Oricum, dincolo de ambiguitatea definiţiei, tocită de atîta întrebuinţare, ai uneori revelaţia — în rarele ocazii cînd te întîlneşti cu arta adevărată — că între un spectacol şi mediul spiritual din jur legăturile nu s-au întrerupt, că prin secrete vase comunicante urcă pe scenă marile tensiuni din sufletele oamenilor. Repet, lucrul acesta se întîmplă în cazul spectacolelor autentice şi trebuie mai întîi să ţi se umple sufletul de istoria locurilor unde te afli, să parcurgi străzi, să stai de vorbă cu oamenii pentru a înţelege dar, mai ales, pentru a simţi aceasta.

Am avut revelaţia acestei corespondenţe secrete, de sentimente, într-o seară, de curînd, cînd, instalat într-un fotoliu din sala teatrului „J. Osterwy", participam la dialogul angajat între sutele de spectatori polonezi şi actorii ce evoluau pe scenă. Nu înţelegeam limba în care se rosteau replicile, cunoşteam vag subiectul piesei dar, dincolo de toate aceste inconveniente, simţeam că se realizează acolo ceva mai mult decît un simplu joc scenic. Simţeam că între „Stare Miasto", această piaţă celebră a Varşoviei, reconstruită piatră cu piatră aşa cum a fost înaintea ultimului carnagiu mondial şi zguduitorul spectacol cu piesa lui Rózewicz „Act întrerupt" există o filiaţie secretă pe care vecinătatea Majdanekului o făcea aproape palpabilă. Înţelegeam că toate aceste gînduri nu izvorau dintr-o fantezie în alertă ci atmosfera sălii impunea meditaţia gravă asupra sensurilor vieţii, sinceritatea absolută în faţa existenţei noastre şi a altora.

Ştiu că toate acestea au mai fost scrise, că nu este nici o noutate în felul de a înţelege aceste lucruri, dar pentru mine şi pentru a'ţii sper, rememorarea unor adevăruri cotidiene (care, prin repetare, pot devenit tot atît de abstracte ca nişte ecuaţii de gradul doi) este mai mult decît o necesitate. Şi trebuie, din cînd în cînd, să ne desprindem de felul nostru rutinier de a gîndi, trebuie să pipăim cu sensibilitatea care ne-a mai rămas pericolele care ne ameninţă atunci cînd, din comoditate sau oboseală ori lene transformăm suferinţa ori bucuria ori speranţa în simple abstracţiuni. Pentru că este dramatică acea uitare a senzaţiilor, a durerilor noastre, a bucuriilor noastre, în memorie rămînindu-ne conservate doar cochiliile silabelor, propoziţiilor, frazelor ca pe o plajă unde s-au depus crustele albe aruncate de talazurile memoriei.

Şi dacă din tot zbuciumul nostru nu rămîn decît cuvintele a fost necesar de fiecare dată să se reinventeze teatrul pentru ca el să conserve mai mult decît se poate rosti, pentru ca într-o seară — dincolo de convenţiile sale — să ne ofere senzaţia purificată că sîntem acuzaţi într-un proces hotărîtor.

Nu citisem înainte textul piesei lui Rózewicz şi nu pot spune în ce măsură el a fost servit de către trupa teatrului din Lublin. Dar spectacolul (în regia lui K. Braun) a fost nu numai o confruntare dintre destinele unor bărbaţi şi femei ci un rechizitoriu. „Actul întrerupt" este fără îndoială un spectacol programatic dacă aceste cuvinte mai pot spune ceva despre sensul original şi nobil al noţiunii.

De fapt, drama ce stă la baza spectacolului este banală: un inginer, conducătorul construcţiei unui baraj, suferă un accident, este internat într-un spital unde se îndrăgosteşte de o soră de caritate. In timpul convalescenţei, barajul se rupe producîndu-se catastrofa. De fapt, însuşi Rózewicz susţine că elimină fabula din teatrul pe care îl scrie şi, pînă la un punct aceasta este adevărat. Autorul polonez are ambiţia de a ucide intriga prin banalitatea ei. Dar sensurile multiple ale acestei întîmplări comune, le descoperim în spectacol; expuse asa, ele nu spun nimic. Doar spectacolul ne relevă dimensiunile reale ale „actului întrerupt", ale creaţiei oprite de o eroare de calcul şi de comportament de care sînt vinovaţi în egală măsură toate personajele. Dar este inutil să începi să povesteşti un spectacol care de fapt nu poate fi povestit pentru că este mai bine să vizitezi Majdanekul ori să lucrezi un an pe un şantier de construcţii ori să iubeşti pînă la disperare pe cineva.

Şi nu numai piesa amintită, spectacolul la care am asistat mi-au creat impresia puternică a prezenţei teatrului ca una din coordonatele artistice fundamentale în care se exprimă conştiinţa contemporană a oamenilor ci şi spectacolele văzute la Casa de cultură a studenţilor din Lublin în cadrul Festivalului teatrelor studenţeşti din ţările socialiste care a avut loc în acelaşi timp. Dincolo de unele naivităţi şi excese de limbaj artistic am descoperit continuu acea responsabilitate a actorilor amatori faţă de destinul lor pe care îl asociază artei ce o slujesc. Este nu numai o responsabilitate asumată dar şi un risc pe care, desigur, aceşti studenţi îl pot depăşi în măsura în care problematica de viaţă abordată este reală.

Dar, desigur, eu nu sînt chemat să dau lecţii şi nici nu ştiu dacă în materie de teatru ele au vreo importanţă, pentru că, în definitiv, ceea ce contează este ca publicul să umple sala de spectacole şi să aplaude, semnul cel mai evident al participării lui la actul de creaţie.

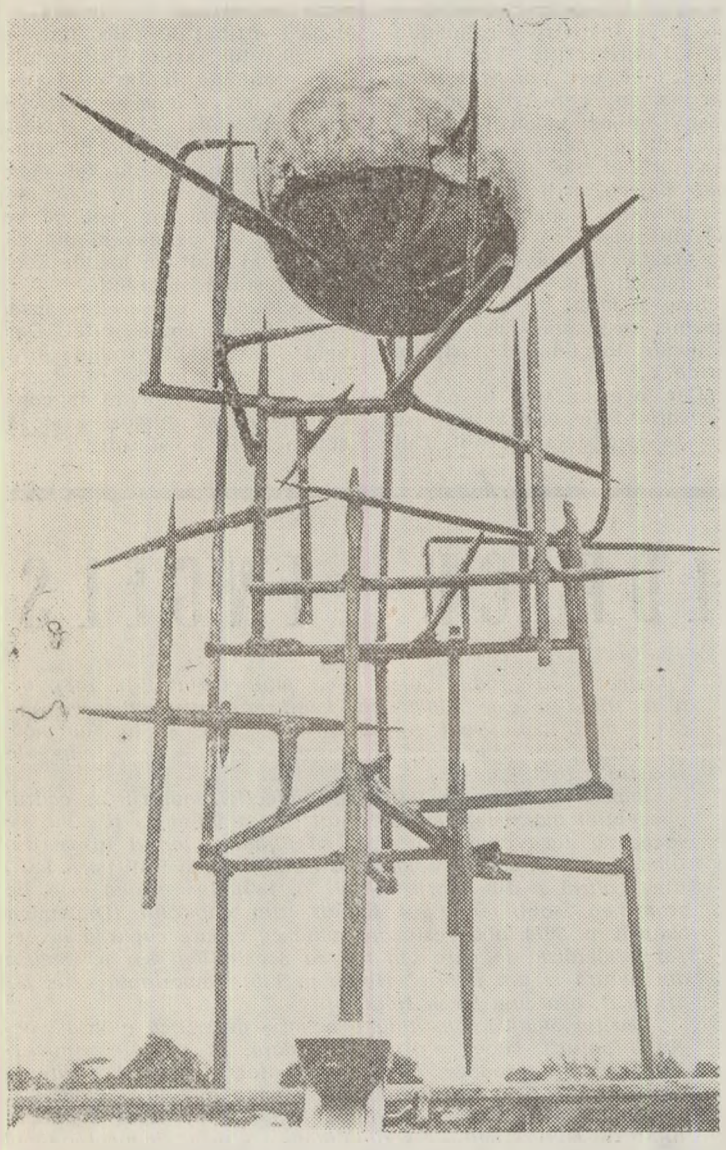
Şi iarăşi trebuie să revin la cîmpul dezolant de la marginea Lublinului, la imensul portal şi la ciuperca uriaşă de beton crescută peste dealul de cenuşă şi oase, la mirosul greţos ce se degajă continuu din baloturile de tichii şi papuci purtaţi de milioanele de victime care au trecut pe aici pentru a dispare în neficinţă.

S-au scris atîtea pagini zguduitoare despre lagărele de concentrare naziste, despre rafinamentul torturilor şi al uciderii lente. Omenirea a citit biblioteci întregi despre toate acestea şi încă multe altele. Dar trebuie să fi fost acolo să fi călcat pe lespezile suferinţei, să fi respirat mirosul putred, să-ţi fi pătruns pînă la oase umezeala pentru a realiza o mia parte din cîte au trebuit să îndure oamenii înainte ca umbrele lor să plutească odată cu fumul deasupra acestui oraş polonez. Şi poate numai atunci se va putea înţelege spiritul grav, neverosimil de trist ce se degajă dintr-un spectacol cu o piesă de Rózewicz, de abia atunci înţelegi în întregul său dramatism semnificaţia socială a unui act întrerupt.

Astăzi, pe bună dreptate se vorbeşte în lume de performanţele teatrului polonez, de unii autori dramatici regizori şi scenografi din ţara prietenă cunoscuţi în Europa sau pe alte continente. Dar poate nu s-a spus totul despre „secretul" ce stă la originea acestor performanţe. Şi ştiu că nu greşesc cînd mă gîndesc la colaborarea intimă dintre regizor şi autor în abordarea sinceră şi curajoasă a problemelor omului de azi. Din acest punct de vedere teatrul polonez mi s-a părut cel mai puţin literaturizant din cîte am cunoscut şi, tocmai de aceea, cel mai apt de a stabili un dialog cu publicul. O piesă cum este „Rodero", de pildă, a lui Aleksander Scibor-Rylski se joacă la Varşovia într-o sală de cîteva sute de locuri pe scenă unde actorii evoluează la un metru de spectatori. Participarea publicului este totală şi aceasta nu numai datorită textului ci şi ingeniozităţii regizorale care a reuşit să „prindă" sala, făcînd-o să se angajeze în conflictul dintre personaje.

Iar dacă ar mai fi ceva de adăugat despre teatrul polonez de astăzi, trebuie să se refere la profesionalismul actorilor, la seriozitatea şi spiritul de emulaţie ce domină relaţiile artistice. Şi despre toate acestea şi încă despre multe altele nu poţi scrie fără entuziasm.

CORNELIU STURZU



A. PUKACKI (Polonia) : „Forme spaţiale"

DELINCVENŢA MINORILOR

(Urmare din pag. 3-a)

In lipsa unei asemenea organizări, ne putem teme creşterea numărului de tineri neadaptaţi şi, ceea ce es şi mai grav pentru marea masă, o sterilizare a entuzia mului lor, a calităţilor lor afective, şi o diminuare ambiţiilor lor în favoarea unor satisfacţii egoiste, rezu tate din interesele lor imediate.

— In fond — declară dr. André Berge, director Centrului de Psihopedagogie al Academiei din Paris - adolescenţa este perioada în care individul trebuie s spargă învelişul universului restrîns în care a trăit, pe tru a pătrunde într-un univers mai larg, croit pe măsur adultului; această operaţie nu se poate realiza fără şocur mai ales dacă familia nu dă şi ea o mînă de ajutor ...

★

Articolul de faţă n-are cum trage concluzii ample, î măsura în care spaţiul, în primul rînd, i-a limitat capa citatea de analiză şi demonstraţie. Cu toate acestea, ar putea conchide în felul următor: soluţia ideală în pro blema delincvenţei juvenile se ascunde în **cantitatea** s **calitatea cercetărilor concrete efectuate** (deci multe profunde!), sporul de informaţii constituind — mai în cape discuţie? — o temelie sigură pentru viitoarele con structii teoretice. În orice caz, sîntem în situaţia de afirma că-i va fi **mai uşor unui minor, decît unui adul să treacă pragul, relativ scăzut, care-l desparte de ina daptarea socială şi delincvenţă,** chiar atunci cînd aver convingerea, pînă la un moment dat, că evoluţia s-a des făşurat normal, în sensul unei socializări progresive comportamentului (căci, reamintesc, cauze biologice s psihologice tind să facă din adolescenţă o **perioadă d criză,** în care „normalul" este ameninţat, ceea ce tulbur adeseori jocul echilibrat al achiziţiilor anterioare[5]. Şi în măsura în care ştim că **un comportament delictuos re zultă din multitudinea de combinaţii a factorilor,** est timpul să ştim şi alt adevăr incontestabil: că nu vor putea trata şi corija nimic (fundamental!) atîta timp cî nu vom verifica, în **practica** muncii de reeducare, cu în tregul aparat ştiinţific **de care putem dispune**, nenumă ratele teorii privind personalitatea delincventului minor Fiecare delincvent s-ar cuveni să fie examinat multiplu **individual;** ne stau la îndemînă trei metode pentru sta bilirea **etiologiei, a diagnosticului** şi a căilor de **reeducare** totul debutînd cu determinarea „matematică" a vieţii sale familiale, a problemelor sale şcolare, a raporturilor cu părinţii, a imaginii despre sine şi a personalităţii sale — iată elemente în absenţa cărora totul se construieşte pe nisip, răpindu-se posibilitatea de analiză şi evaluare. E drept că nici o asemenea analiză minuţioasă nu oferă garanţia definitivă a descifrării mijloacelor de influenţare a minorului delincvent, în vederea reintegrării sale sociale, dar asta nu trebuie nici să-i dezarmeze pe specialişti, nici să ţină în loc munca de cercetare şi teoretizare, condiţie primordială a muncii practice, de teren Una fără alta sucombă. Actul delictuos este un **act complex** care, din punct de vedere psihologic, **angajează întreaga personalitate a delincventului** (sub toate aspectele sale). Fără o **individualizare** stăruitoare a fiecărui caz de delincvenţă juvenilă în parte, fără **dezvăluirea — mai întîi — a trăsăturilor particulare şi nu globale, colective,** nu se va izbuti (pare paradoxal, însă nu-i decît dialectic) reintegrarea adolescentului delincvent în colectiv, redirijarea impulsului firesc, uman, de **integrare socială,** de readaptare la existenţa colectivităţii din care face parte. Fiecare delincvent se deosebeşte de ceilalţi. Iniţial, cercetătorul încearcă să recunoască şi să izoleze factorii care conduc la delincvenţă, descoperind astfel că la cauzele morale se adaugă, cîteodată, tulburări de caracter. Numai determinîndu-le, cercetătorul va trece de la **constatare** la **acţiune,** pe temeiul **personalităţii fiecăruia** (căci, repet, regulile de readaptare nu sînt identic aplicabile la toţi delincvenţii). Ca să nu mai adăugăm altă inconsecvenţă: lipsa de urmărire a celor care au trecut prin institutul de reeducare **(sistematic,** acest lucru nu se petrece). Abandonul post-reeducare e la fel de grav ca şi abandonul (de orice tip) care l-a împins pe minor, cîndva, la delincvenţă (iată, schiţată doar, diagrama recidivei).

Omul a ajuns cu greu la ceea ce se cheamă actualmente „sentimentul responsabilităţii" — consecinţă a unei îndelungi evoluţii care a îngăduit societăţii (prin formele complexe ale diviziunii muncii) să scoată la lumină **individul,** acordîndu-i acestuia dreptul de-a se recunoaşte ca fiind el însuşi responsabil în faţa propriei conştiinţe, capabil să-şi asume interior meritul sau nemeritul actelor sale. Fără o abordare corespunzătoare, **la nivelul particularului,** rezolvarea problemei delincventului minor va rămîne permanent, deschisă: „In studierea cazului individual, există două căi care merg în sens invers, dar care duc în acelaşi punct. Poţi începe prin studierea lumii sociale, a mediului în care trăieşte omul, pentru a ajunge la subiectivitatea sa; ori poţi începe prin studierea individului, terminînd cu aşezarea acestuia în mediu"[6]. In societăţile avînd structuri complexe — cum sînt societăţile moderne, evoluate — anumite condiţii par să facă mai anevoioasă, în general, adaptarea socială, astfel încît elementele mai fragile ale colectivităţii se inserează social mai greu. Despre aceştia a fost vorba, în fond, în acest articol.

5) Rosello Vincint — Contribuţie la studiul activităşilor antisociale la adolescent — Delincvenţa juvenilă — Alger, 1953.

6) Mustafa Hijazi, Delincvenţa juvenilă şi realizarea de sine, Lyon, 1966.

comentar

„RĂZBOIUL" LĂCUSTELOR

Intr-o corespondenţă de presă parvenită din Roma, sediul Organizaţiei Naţiunilor Unite pentru Alimentaţie şi Agricultură (F.A.O.), se menţiona că unul din cei mai vechi duşmani ai culturilor agricole, lăcustele, pot declanşa în curînd un nou „război". In raportul prezentat de un comitet special însărcinat cu elaborarea măsurilor de combatere a lăcustelor de deşert, s-a precizat că aceşti dăunători au şi fost semnalaţi în vestul Africii (Mauritania, Mali etc.), şi că ploile abundente căzute recent au favorizat înmulţirea lor. „Actuala situaţie — se arată în raportul susţinut — prezintă un pericol potenţial, care poate produce, dacă nu e controlată, o nouă invazie".

Avertismentul dat de F.A.O. nu poate fi ignorat. El are la bază efectele distructive pe care armatele de insecte înaripate le aduc agriculturii, îndeosebi în Asia şi Africa.

La începutul lui august 1968 în ciuda măsurilor energice adoptate de detaşamentele de luptă împotriva insecticlor, valuri de lăcuste au apărut în toate regiunile de înmulţire ale acestora. Pentru a cincea oară în decursul unei jumătăţi de secol a început un nou ciclu de invazie a lăcustelor. Chiar şi la mari distanţe de zonele infectate de lăcuste, numai denumirea acestei insecte a devenit simbolul distrugerii şi foametei.

Doar cu cinci ani în urmă se încheiase ultimul ciclu al invaziei lăcustelor care a durat 14 ani. El a cuprins peste o cincime din teritoriul planetei noastre, iar de pe urma foametei pricinuită de această invazie a avut de suferit o zecime din populaţia pămîntului. Valul de lăcuste s-a deplasat din India de sud spre Africa de vest, din Orientul Apropiat spre Kenya, Tanzania, în Peninsula Arabică.

Lăcustele sînt un deşert „nomad" mişcător. Deşi locurile de înmulţire a lăcustelor sînt mai mult sau mai puţin stabilite, ele pot apare în orice regiune pe o suprafaţă gigantică de 15 milioane km. pătraţi între Sahara de vest şi deşerturile din India de vest.

Inmulţirea lăcustelor începe în acel moment cînd regiunea în care se află ele beneficiază de umiditate. Femelele depun ouăle în nisipul umed. Pentru hrănirea lăcustelor este necesară vegetaţia care în acelaşi timp oferă şi umbră. Dar pentru aceasta sînt necesare ploile. In deşerturi, ploile sînt deosebit de capricioase. Uneori ele se succed doar la un interval de cîţiva ani. In multe cazuri, focarele de înmulţire a lăcustelor se sting. Insectele în roiuri reduse se răspîndesc în diferite regiuni şi sînt lipsite de forţa ofensivă. Acestea sînt aşa-numitele perioade de recesiune, de declin. Intr-o perioadă de 58 de ani, între 1910 şi 1967, au existat cinci perioade de acest gen. Cea mai lungă a durat şapte ani, iar cea mai scurtă doi ani. In total, 19 ani, în comparaţie cu 39 de ani de perioade de invazie.

Nu se poate face o comparaţie între numărul insectelor în perioada de recesiune şi numărul lor în cea de activizare. Cele mai mari valuri au apărut în Africa în 1958. Ele erau atît de dese încît împiedicau zborurile avioanelor. Ocupînd o suprafaţă de aproximativ 1.200 km. pătraţi, aceste stoluri numărau pînă la 40 miliarde de insecte şi cîntăreau zeci de mii de tone.

Se pune întrebarea de ce oare a devenit posibilă o nouă invazie a lăcustelor ?

Aceste condiţii au apărut în noiembrie 1965 cînd un ciclon dinspre mare a străbătut întreg teritoriul Arabiei de este şi de sud-est. El a fost însoţit de ploi torenţiale de o intensitate neasemuită. După ploaie, deşertul s-a acoperit de un covor verde. Insectele au început să se dezvolte furtunos. In cadrul unor experienţe ştiinţifice de laborator s-a stabilit că lăcusta este capabilă să zboare „fără escală" timp de 17—18 ore. Nici o altă insectă nu posedă o asemenea rezistenţă. Cînd lăcustele se deplasează din regiunea de înmulţire, ele parcurg într-o singură zi între 15 şi 350 de km., în funcţie de direcţia vîntului. In felul acesta sînt evidente greutăţile care se ridică în lupta împotriva unor asemenea insecte cu o deplasare rapidă. Pentru a fi într-adevăr eficientă, distrugerea lor trebuie să fie totală. Dacă, însă o parte din insecte va rezista, valurile de lăcuste vor fi curînd restabilite.

Oamenii de ştiinţă au stabilit locurile şi condiţiile de înmulţire a lăcustelor care întreprind periodic raiduri pustiitoare asupra a 40 de state din Asia şi Africa. Au fost perfecţionate şi metode de luptă împotriva acestor invazii. Totodată, ţările care sînt supuse invaziei lăcustelor îşi dau seama că pentru a lupta împotriva „duşmanului" internaţional este necesar ajutor reciproc. F.A.O are posibilitatea să disloce dintr-o ţară în alta avioane care pulverizează insecticide şi să trimită specialişti experimentaţi tocmai în acele regiuni care au cea mai mare nevoie de ei.

Studierea lăcustelor în Africa de vest a demonstrat că descoperirea şi lupta efectivă împotriva lor sînt posibile în stadiul iniţial. Insă pentru aceasta sînt necesare două condiţii: a) colaborarea care se stabileşte în timpul invaziei lăcustelor să continuie şi în perioada de recesiune; b) să fie asigurate mijloace tehnice şi financiare, mijloace de care duc lipsă ţările afro-asiatice.

Costul comun al măsurilor adoptate s-ar ridica la aproximativ cinci milioane de dolari. Dar acesta nu este un preţ prea mare pentru a preveni flagelul de care sînt ameninţate recoltele din multe ţări, în condiţiile în care în întreaga lume se cheltuiesc anual mai mult de 200 miliarde de dolari în scopuri militare.

RADU SIMIONESCU

cronica

săptămînal politic, social, cultural

Colegiul de redacţie:

AL. ANDRIESCU, N. BARBU (redactor şef adj.), CONST. CIOPRAGA, ION CREANGA, AL. DIMA, ILIE GRĂMADĂ, DAN HATMANU, MIRCEA RADU IACOBAN, GAVRIL ISTRATE, LIVIU LEONTE (redactor şef), GEORGE LESNEA, P. MILCOMETE, ŞTEFAN OPREA (secretar general de redacţie), CR. SIMIONESCU, CORNELIU STURZU, CORNELIU ŞTEFANACHE (redactor şef adj.), NICOLAE TATOMIR.

Prezentare grafică
VALER MITRU

Tiparul: Intreprinderea Poligrafică Iaşi—str. V. Alecsandri, nr. 6

Redacţia şi administraţia: — Casa Presei — Str. V. Alecsandri nr. 8 — telefoane: 15877—15847