

Un an de la Conferința Națională a partidului

VIITORUL ȚĂRII ÎNTR-O VIZIUNE ȘTIINȚIFICĂ

Moment remarcabil în viața partidului și poporului, Conferința Națională a P.C.R. din iulie 1972 a dezbătut probleme de importanță crucială pentru dezvoltarea construcției noastre socialiste. După cum se știe, în cadrul lucrărilor Conferinței Naționale un loc important a revenit preocupărilor pentru stabilirea orientărilor de bază ale dezvoltării țării noastre în următoarele două decenii. Previțiunea pe perioade cât mai mari de timp a devenit în zilele noastre o necesitate în conducerea societății, un atribut esențial al politicii. Profundele transformări care au loc în lumea contemporană ca rezultat al revoluției tehnico-științifice și al prefacerilor social-economice, accelerează continuu ritmul dezvoltării și determină mutații fără precedent în toate domeniile existenței umane. În măsura în care factorii de ordin tehnic, științific, economic, social, demografic, etc., generează efecte incalculabile, cu o viteză care nu încetează să crească, viitorul nu mai reprezintă o simplă extrapolare a proceselor și tendințelor de pînă acum. El se conturează tot mai mult ca un proces de continuă inovare, de modificare calitativă a tuturor coordonatelor vieții economice și sociale. Dacă se ignorează acest fapt nu este exclus ca acțiunile prezentului, gîndite pe termen scurt, să fie orientate în direcții diferite sau chiar opuse tendințelor de lungă durată, ale dezvoltării. De aceea, studiul aprofundat al cauzelor care domină și accelerează evoluția lumii contemporane și prevăderea liniilor esențiale ale dezvoltării într-o perspectivă cât mai largă constituie o condiție de bază pentru conducerea științifică a societății. Este, de fapt, o concluzie pe care Congresul al X-lea al partidului nostru a avut-o în vedere atunci cînd a luat hotărîrea ca obiectivele și sarcinile planurilor cîincinale să fie încadrate în tendințele de lungă durată ale dezvoltării economice și sociale. Or, o asemenea încadrare poate fi realizată cu ajutorul prognozelor pe termen lung. Conferința Națională a P.C.R. de anul trecut a trasat liniile directoare pentru elaborarea prognozei privind evoluția economico-socială a României pînă în anul 1990 prognoza propriu-zisă aflîndu-se în curs de elaborare.

Pornind de la faptul că România este o țară încă în curs de dezvoltare, Conferința Națională a partidului sublinia necesitatea stringentă a concentrării eforturilor pentru realizarea unei dezvoltări mai accentuate a economiei naționale, pentru creșterea și perfecționarea forțelor de producție în pas cu revoluția tehnico-științifică mondială, pentru sporirea eficienței în întreaga activitate economică. „Sîntem chemați — preciza tovarășul Nicolae Ceaușescu la Conferința Națională — ca în următorii ani să lichidăm cu desăvîrșire rămînerea în urmă pe care am moștenit-o, să ridicăm poporul român la un înalt nivel de dezvoltare economică, științifică, culturală, să-i asigurăm un nivel de trai superior. Problema se pune în felul următor: sau vom realiza acest obiectiv și ne vom înscrie pe orbita civilizației moderne, sau vom continua să rămînem în urma țărilor dezvoltate, condamnînd națiunea noastră să se mențină în această situație în decursul a mai multor generații”.

Const. DROPU

(continuare în pag. 11)



Nicolae CONSTANTIN :

„Ziua recoltei”

deapururea trăind românește

Patrie română,
Istoria ta luminează cu nume
De oameni, Mircea, Ștefan, Tudor, Mihai,
Ce pre graiul acesta răsună în lume
Dintotdeauna și în veci destin împlinind libertatea
Pe-acest picior de plai, pe-această gură de rai.

Vei fi în veci preaslîntă pentru că ești a noastră
Cu codrii tăi de dor, cu iarba verde,
Cu zbor de pasăre măiastră în zarea albastră
O, patrie, din toate minunile ființei tale
Niciînd nimic nu se va pierde, nu, nu se va pierde.

Așa a fost voința părinților de neam, o lege
Prin naștere primită, și noi așa o știm,
Și dacă unor mari străinătăți spre a-nșelege
Le trebuiră secole la rînd, întotdeauna
Va exista un adevăr în lume: că trăim,
Un adevăr absolut: că românește trăim.

Da, avem la noi acasă Carpații, legendara
Lor frunte preschimbă-n arc solar,
Avem la noi acasă pămîntul milenar,
Cu sulletul lui Decebal, avem acasă țara,
Această bucurie negrăit de frumoasă
De a avea istoria acasă,

De a ne naște cu nume Ștefan și Mihai,
Și Mircea, și Dragoș, și Tudor, și Horea,
De-a ne păstra în ființă memoria
Pe-acest picior de plai, pe-această gură de rai
Unde vibrează românește istoria,
Această bucurie negrăit de frumoasă,
Casă avînd istoria acasă.

O, Carpații noștri, crește cu flămuri în soare
Și rădăcina noastră de taptă și cuvînt,
Aici lumina se cheamă neatîrnare
Și casele-s lumină, și oamenii-s lumină —
Da, neatîrnarea luminii e legea acestui pămînt.

Patrie română,
Vei fi în veci preaslîntă pentru că ești a noastră
Cu codrii tăi de dor, cu iarba verde,
Cu zbor de pasăre măiastră în zarea albastră —
O, patrie, din toate minunile ființei tale
Niciînd nimic nu se va pierde, nu, nu se va pierde.

VASILE

CONSTANTINESCU

MIHAI UNGHEANU:

Pădurea de simboluri

După un excepțional studiu monografic dedicat operei lui Marin Preda, Mihai Ungheanu își adună în volum (și bine face) cronicile și articolele publicate în reviste învingând prejudecata că activitatea unui cronicar literar trebuie să rămână pentru totdeauna în reviste. Mihai Ungheanu nu s-a lăsat „intimidat” de această idee și prin textele introduse în Pădurea de simboluri (Editura Cartea românească, București, 285 p.), autorul ne convinge de utilitatea recuperării și evidențierii exercițiului critic curent, de puterea lui de a configura o imagine la scară redusă a evoluției literaturii. O cronică sau un articol când sînt bine gândite și bine scrise reflectă atît personalitatea cronicarului revistei de a reprezenta un gust, dar și aceea a criticului care interpretează un roman sau o monografie din perspectiva întregii literaturii.

Mihai Ungheanu este unul dintre cei mai dotați critici ai generației noastre și care a ajuns la o deplină maturitate. Trebuie să remarcăm la acest critic sobru, olimpiar fără ostentație, polemist înăscut, vocația construcției și, mai ales, acea de ideolog literar, de om al ideii. Mihai Ungheanu nu și-a „uitat” experiențele de început. Tot ceea ce scriem, bine sau rău, ne aparține — Mihai Ungheanu este un critic de idei și cu idei. Toate cronicile și articolele sale păstrează febra dezbaterilor teoretice, au ținuta unor dispute; sînt reflexul unei sensibilități critice care înainte de a se preocupa de frumusețea în sine a limbajului critic, iubește adevărul, geometria ideilor. Mihai Ungheanu nu scrie „frumos”, ci exact. Nu-l interesează impresia nudă, ci ideea fundamentală. Rigorizarea discursului critic este exemplară, căci aripile poeziei nu se văd. Mihai Ungheanu este un lucid, un Camil Petrescu al criticii. El nici nu scrie din întimplare despre Titu Maiorescu sau G. Ibrăileanu, G. Călinescu sau Camil Petrescu. Preferințele sale ne comunică afinități structurale. Mihai Ungheanu interpretează acele opere care-i oferă posibilitatea de a se regăsi pe sine. Pasiunea lui Mihai Ungheanu pentru G. Ibrăileanu este a unui critic de idei pentru un alt critic de idei.

Pădurea de simboluri este în fond o „pădure” de idei. Și este o plăcere să urmărești ideile originale ale criticului, logica impecabilă a demonstrației, arta portretului moral și intelectual. Despre Titu Maiorescu s-a scris și nu puțin în critica noastră, dar Mihai Ungheanu ni-l redescoperă, îi fixează o mască spirituală, îl definește prin ochii întregii culturi și civilizații românești (comparația cu Nicolae Bălcescu ni se pare remarcabilă). Cu toate că aceste texte critice sînt cronici și articole, structura lor nu e de simplu fragment ci de sinteză. De fapt, Mihai Ungheanu nu scrie cronici, ci mici sinteze de istorie literară. Când vorbește despre Titu Maiorescu, Mihai Ungheanu vorbește în fond de evoluția spiritului critic românesc de la începuturi și pînă astăzi. Criticul este preocupat de istoria ideilor, de circulația lor, de fertilitatea lor în timp și spațiu, de actualitatea lor în prezent, de mecanismul proceselor critice de tipul Maiorescu („Superioritatea lui Maiorescu stătea în rigiditatea logică pe care o minuia ca pe o ghilotină”), de „anotimpul Caragiale”, de „rebeliunea” pădurii sadoveniene, de valoarea criticii lui G. Ibrăileanu și E. Lovinescu, de rațiunea polemică lor. Proza lui I. L. Caragiale are un anotimp care o caracterizează: vara toridă, canicula „Dacă Alecsandri suferea, artistică, de teroarea iernii, Caragiale se complăce în orgia unui anotimp torid. Căldura excesivă este, artistică, anotimpul său preferat și unul din elementele definitorii ale structurii prozei lui. Canicula e într-adevăr de mari proporții, și în ea personajele circulă, toropite ori amețite, agitate sau excitate, de acest unic climat existențial” (p. 52). Caracterizarea critică este tranșant exprimată: „Felul monstruos de a proiecta din Grand Hotel il vom întîlni în Fișele de provincie ale lui Geo Bogza, minuțioase și lente defilări ale monstruosului, excesivului, enormului. O sută șaptezeci și cinci de minute la Mizil, descinde direct din Grand Hotel Victoria Română, cu declarata intenție de a studia banalul exasperant la el acasă. Fișele de provincie ale lui Geo Bogza sînt și ele o cale de acces spre un Caragiale mai puțin cunoscut.

A vedea monstruos este a vedea excesiv, și excesul este caracterizant pentru ambianța și personajele lui Caragiale, ca și pentru soluțiile sale artistice. Caragiale se ocupă mai ales de cazuri-limită, indicînd speciozitatea situației prin temperatura unui anotimp canicular, pe care îl numim anotimpul Caragiale” (p. 55). În articolele despre G. Ibrăileanu, Mihai Ungheanu se lasă „descoperit”: afinitatea este evidentă și se răsfrînge aproape în fiecare frază. Ideea că „Ibrăileanu nu

ținea niciodată să placă, ci să convingă” e cea mai potrivită autocaracterizare a lui Mihai Ungheanu. Comparația criticului de la Viața românească cu E. Lovinescu ni se pare de o neîndoieală obiectivitate: „Ibrăileanu n-a știut însă să se illustreze pe sine. E o pierdere pentru noi. Există oameni de mare talent care se ignoră sau care cedează unei cenzuri interioare prea mari ori unei ciudate modestii pe care numai cei de reală excepție o au. Aceștia au și neșansa de a nu se ilustra pînă la capăt. Ibrăileanu era un vizionar și un mare constructor, de la care ne-au rămas doar cîteva fundații și cîteva indicații de posibile opere. Lovinescu i-a fost superior în acțiunea de a se crea pe sine pentru posteritate. Este ceea ce încurcă pe mulți de cite ori se face o comparație. Care din ei a fost mai mare? Intrebare inutilă. Marile valori nu concurează decît cu ele însele. Lovinescu e mai aproape de noi și mai comensurabil. Anacronic încă din timpul vieții, abisal în concepție, subtil și imprevizibil, Ibrăileanu ne privește atemporal din lumina teilor eminescieni și a țărilor de dincolo de negură” p. 101).

Studiul cel mai bun și cu cele mai valoroase intuiții, concluzii, este, fără îndoială, Apostol Bologa și setea de repaus. După interpretarea romanului Pădurea spînzuraților din eseul lui Lucian Raicu (carte pe care Editura „Minerva” nu știm de ce întîrzie s-o reediteze în Biblioteca pentru toți) nu cunoaștem o analiză mai profundă, mai subtilă, mai îndrăzneată a capodoperei lui Liviu Rebreanu. Mihai Ungheanu pornește în extraordinara lui analiză de la ideea că Apostol Bologa este un „livresc”, căci „Nu el trăiește principiile și ideile, ci acestea îl supun. El le acceptă fără a le fi verificat cu adevărat, iar acestea din urmă îl verifică pe el, pe Bologa, fără milă în război. Personajul romancierului este un om ce „n-a văzut încă idei”. Le-a împrumutat sau și le-a însușit. Nu le-a descoperit singur. Insul e pînă la un punct un „dresat”, care, pus în situația de a lua singur hotărîri, se zbate fără scăpare. Superioritatea lui era falsă. Deși un „civilizat”, el nu avea înalta educație a spiritului.

Acest om, atît de terestru în fond, e obligat prin comozii succesive să încerce o depășire a condiției sale, să aibă o reală conștiință decantată de instincte, să vadă idei. Dar acest nou contact nu-l va salva pe Bologa. El fuge de hora înnebunitoare a ideilor, apelînd tot la reflexul instinctelor, la gesturile automate. El va căuta să se refugieze în rit, mai exact spus, în mișcările rituale. Omul fuge de poarta pe care i-o deschide conștiința, înapoi. E incapabil să suporte puterica și necruțătoarea lumină spre care este împins.

Cu cît ne apropiem de final, întovărășim un Apostol Bologa mistic, religios chiar. Regresiunea este și ea treptată. Iubirea pentru Ilona, ființă primară, ingenuă în felul celor eminescieni, este prima treaptă” (p. 163). Apostol Bologa este un personaj eminescian: „Ridicat în acest plan de abstractizare, Rebreanu se întîlnește cu Eminescu. Nevoia colosală de somn a eroului liric eminescian, setea de repaus, uitarea lui de sine, integrarea lui în natură se întîlnesc cu încercarea lui Apostol Bologa de a se refugia în viața automată a ființei.

Ajunși la acel punct al încordării în care ființa nu-i mai rezistă, Apostol Bologa manifestă aceeași setea de repaus, cu aceleași apetituri pentru viața frustră a speciei, prin negarea nevoii de individualizare. Bologa încearcă să dezerteze din social, fără a reuși. E neputința insului ce nu se cunoaște bine pe sine, supus brusc cerințelor personalității.

Momentul ales de scriitor fixează punctul de sus al acumulărilor, din care cauză și duritatea situației.

Recunoaștem în personajul lui Liviu Rebreanu o altă versiune a eminescienii sete de repaus” (p. 170).

Excelente sînt și articolele despre G. Călinescu, Vasile Voiculescu, Geo Bogza (să reținem o singură idee critică: Valea Plîngerii are plastica exorbitantă a lui Salvador Dali, și insistența, atroce, pînă la sadism, a lui Alfred Hitchcock”), Perpessicius, Mihai Sadoveanu (trei interpretări inedite, asupra cărora o să revenim într-un studiu mai amplu despre Mihail Sadoveanu).

Mihai Ungheanu este, între Nicolae Manolescu și Liviu Petrescu (ca să citez doar două nume de colegi de generație) criticul cel mai impetuos, cel mai febril și mai incitant cînd e vorba de idei. Ei construiește solid, sferic, fără complexe și de la înălțimea unor adevăruri fundamentale ale istoriei literare. El e criticul cel mai aplicat și cel mai devotat ideilor.

MONOLOGURI ÎN SECVENȚE

Const CIOPRAGA

Monumentalitatea nu ține numai de dimensiunile mari, ci de armonie, de îndrăzneala ideilor, de proporțiile fericite, de caracteristicile unui stil unic. Grandiosul și colosalul nu se confundă cu monumentalul. Parthenonul, biserica Trei Ierarhi sînt monumentale fără să fie colosale. Cei vechi au apreciat exact grandiosul amfiteatrului de la Roma, început sub Vespasian, numindu-l Coliseum (Colosseum). Un building new-yorkez de cîteva sute de metri înălțime întrece de zeci de ori proporțiile Colosseum-ului. Este prin aceasta și monumental? Ca suprafață, Paradisul pictat de Tintoretto la Veneția, în fosta sală a marelui consiliu, e de cîteva mii de ori mai mare decît portretul Giocondei. Este aceasta din urmă mai puțin monumentală? Cu Frații Jderi, Sadoveanu ne-a dat sentimentul monumentalității istoriei, construind un monument din oameni. Cariatidele care susțin edificiul (eposul) sînt oameni. Monumentalul în istoria culturii românești, are ca principală investiție nu materia scumpă, ci sufletul. Mare, în sens ștefanian, înseamnă monumental.

Atîția filosofi uitați, de la antici încoace, recomandă oamenilor să înlăture prisosul stînjener din viață.

Magiștrii artelor ne spun să fim simpli; marile opere din cultura universală ne propun simplitatea. Artele populare urmăresc accentuarea reliefului prin simplitate. Toate sfaturile nu fac, laolaltă, cît lecția mărului din fața casei. De douăzeci și cinci de ani, pomul înfloreste cu aceeași naturalețe. Fericul Sărbătorii lui este un miracol al simplității.

Stilul simplu la Camus, în Străinul, la Mauriac, în Thêrèse Desqueyroux este un triumf al esenței. În stilul simplu, despuiat, un creator sacrifică orice tentație a limbajului ornant, frumos în sine, pentru a concentra atenția asupra ideilor, faptelor și reacțiilor, care trebuie să se autoexprime. Scriitorul, în acest caz, pare un instrument.

Există atîtea propoziții simple, atîtea vorbe care au devenit memorabile numai pentru că le-au rostit oameni celebri.

La înmormîntarea unui personaj important, N. Iorga încerca să aline durerea rudelor afectate, repetînd: „Sărmanii oameni!”, „Bietii oameni!”. De cîte mii de ori aceleași vorbe, spuse de alții, au trecut în uitare?

Un răspuns închipuit al Doamnei T. din Patul lui Procut: „Apreciez complimentele pe care bărbatul le fac femeilor, nu pentru că așa crede în ele, ci pentru că bărbatul fac un efort de inteligență spre a fi galant...”. Drama unei femei care și-a pierdut frumusețea e de a sesiza fondul convenției cînd i se adresează un omagiu. Plăcerea își era odinioară suficientă sieși. Luciditatea destramă la bătrînețe pînă și amintirea plăcerii.

Pentru a deveni o spectaculoasă realitate, orice proiect temerar trebuie să aibă îndărăt o doză de utopie. Statuia lui Moise de Michelangelo, de la „San Pietro in Vincoli”, reprezintă una din culmile artei universale înșă pentru a da expresie personajului biblic, titanul își propunea, utopic, să sculpteze un munte, să-i dea formă nouă.

Sînt oameni care, într-o anumită societate, trec foarte interesanți, cărora li se acordă o mai mare stimă pentru că au citit o carte, decît celui ce a scris-o. Să ni-l imaginăm pe Ștefan Tipătescu, prefectul, în același salon cu Eminescu, gazetarul de la Timpul...

Trăiești între milioane de oameni. Cîteva dintre ei îți sînt ostili și toată lumea îți pare rea. Îți poți permite astfel de generalizări, fiindcă adoptînd o față izolată, te crezi neimplicat. Dar cum ai acționa, dacă ai fi obligat să trăiești pe o insulă — implicat fără posibilități de evadare — numai cu cei cîteva indivizi ostili?

La optsprezece ani, cînd în față ai un viitor lung, timpul trecut pare încă prezent, iar viitorul, — ireal. La un octogenar, trecutul invadează obsesiv prezentul iar viitorul, scurt, pare epuizat.

Singura limbă romanică în care bătrîn este echivalent cu bun, — de unde denominativul bunic ori străbun — e limba lui Eminescu.

Unii bătrîni au un acut respect al copilăriei, iar prezența copiilor în jurul lor e ca o briză de prospețime. Toleranța bunicilor în relațiile lor cu nepoții mici este un pact sentimental cu acei prin care ei își asigură posteritatea.

„Nimic nu durează, nici măcar moartea”, spusese Prout. Concluzie prea sceptică. Iubirea și arta, Romeo și Julieta, Simfonia a IX-a de Beethoven, Luceafărul sînt eternități.

Se spune că omul modern se ridică deasupra naturii, dar pentru a-și asigura echilibrul el trebuie să revină mereu la elementar. O morală eroică înseamnă aptitudinea de a trece de la stilul paroxistic la al Săharei la stilul unei lucidități boreale.

Lingă trunchiul care a adunat azurul prin crengi și a ascultat pământul prin rădăcini zeci și uneori sute de rădăcini, de veri, de toamne și ierni, omul se proptește zdrănc în picioare, se apleacă ori genunchi ca într-un ritual și u mișcări bărbătești, sigure și ușine, apropie limba cu dinți și coaja copacului. Urmează suetul de împlinire a destinului și arbore vrancean. Și crengile tre au vegheat zeci ori sute de rădăcini și toamne venirea ori lecarea păsărilor ce înfloare, desprind de crengile copacilor vecini și se prăbușesc.

Aici se termină al doilea drum — drum de împlinire a destinului de copac. Aici se termină cel al doilea drum și omul își erge fruntea cu mîneca hainii, se îndepărtează o clipă de unchiul căzut pentru ca apoi — și începând alte gesturi și mișcări, firești poate ca mersul, fiști poate ca gîndul, firești poate ca respirația.

Toporul și fierăstraiele taie și lătură crengile. Trase de vite și de tractoare, trunchiurile se rîng într-o ultimă întîlnire înătea despărțirii de pădure. Sînt cărcate în remorci ori în juculare. Aici se termină cel de doilea drum al oamenilor și ivirile urmăresc cu mulțumire m tractoarele și camioanele pierd, încet și sigur, pe drumeagul dintre păduri. Aici inpe, de fapt, primul drum al pacilor.

Dacă spui că oamenii de aici ies ca-ntr-o familie nu faci ceva decît să afirmi un adeăr demult cunoscut și poate iar banal. Demult cunoscut ntru ei, dar nu și pentru cei re-i întîlnesc întîia oară.

Pentru ei e un lucru banal, bineles, fiindcă munca în nădății grele, aspre, deloc roze m ai fi tentat să crezi, i-a apiat, i-a strîns, i-a împriete și i-a unit ca-ntr-un singur ț în lupta cu clima, cu mune, cu pădurea. De aceea fețele sînt ca și brațele, aspre, onzate de soare, în stare să runte ploile și zăpada, lumina întunericului. Bătrîni și tineri, liferent de vîrstă, se simt le de munte mai mult decît casa părinților ca de aerul pe-re-l respiră. Nimic mai tragic cît să și-l imaginezi pe unul ei mutat în altă parte, în un oraș să zicem. N-ar rezisnici cîteva luni. Ori s-ar intruce la păduri ori s-ar „topi” picioare, ar rămîne în suflet utilat pînă la moarte.

Unul din membrii „familiei or 36” este Grigore Banu. La mai bine de 61 de ani, e un de decan de vîrstă. plăcut dintotdeauna părea. S-a născut și a cărit într-un sat mărunt — culele — din apropiere, un pe care nu-l vei găsi decît hărțile detaliate ale județu. Pădurea i-a fost sfetnic bun

DRUMURI PRIN ȚARA VRANCEI

reportaj de Florentin POPESCU

„De la Dacia lui Decebal pînă la bacia stînelor din munții de azi ai Vrancei, au trecut doar cîteva săptămîni de veacuri. De la Dragoș, viătorul de zimbri și de tătari, au trecut numai trei veleturi de om, iar în Vrancea de jos unde începc podgoria, timpul curge repede ca și apa Putnei.

Nepoții nu mai cunosc nimic din vremea bunicilor. În orașe zilele trec ca și nisipul pulberat de vînt...

Dacă n-ar mai fi cîte un colț de țară ca Vrancea, cine ar mai ști cum a fost traiul bunilor și străbunilor noștri?”.

(SIMION MEHEDINȚI)

din vîrsta fragedă a hoinărelui cu tovarășii de școală și de joc. Acum, ca decan de vîrstă, își poate povesti multe. Multe despre el și despre alții. Despre el și pădure. Despre munca la pădure mai de demult și despre cea de azi. Despre generațiile de forestieri pe care le-a cunoscut, despre pregătirea lor și despre orice aspect al vieții de țapinar. Din ceșurile amintirii lui își poate „învia” o întreagă atmosferă și un întreg timp cu oamenii și obiceiurile lor. Hotărît să lucreze „cît l-or mai ține puterile”, omul acesta apropiindu-se de amurgul vieții, trăiește azi un fel de a doua tinerețe. Care-i sînt resursele de energie? De unde le poate avea? Mai întii datorită condițiilor de trai despre care nu se poate vorbi decît în superlative. Apoi mulțumită unui fapt, deloc întîmplător (meseria se transmite, în Vrancea, ca într-un cult, din generație în generație), întîlnit la mai toate gurile de exploatare forestieră: în „familia celor 36” lucrează destui tineri de un optimism molipsitor.

Înainte vreme — îmi mărturisea bătrînul în timp ce ne adăpostisem sub streșina unei cabane și priveam la ploaia pornită pe neașteptate (cum se-nîmplă destul de des în munții de aici) — cînd se lăsa seara, care mai de care fugea la bucătărie să prîndă rînd la unul din cele 5--6 ceane. Toți ne chinuam pe lingă sobe, să facem mămăligă, să frigem cîte un pește sărat. La prînz mincam brînză, ouă fierte sau ce avea fiecare. Numai că prea multe nu ne puteam lua să ne ajungă o săptămîină.”.

— Și astăzi cum este? I-am întreat.

— La prînz și seara, venim, ne spălăm, ne așezăm la masă și

așteptăm să ni se servească masa. Se îngrijesc bucătarii de tot și de toate. Mîncarea e gustoasă, consistentă și caldă. Nu ne mai ducem grija de a ne aprovizionarea fiecare cum poate...

La ora mesei am vizitat cantina forestierilor de la Zirna Mică. Și iarăși m-am gîndit ce s-ar fi întîmplat dacă aș fi ajuns aici fără să știu și dacă aș fi putut să-mi dau seama că mă aflu la mulți zeci de kilometri de oricare sat și oraș.

Dimineapă cu soare, cu multă lumină și liniște. Oamenii au plecat demult la exploatare. La „centrul Girbova” (în jurul fiecărui cabane se găsește un „centru” alcătuit din cîteva clădiri în care se găsesc cantina, dormitoarele, magazinul alimentar) patru oameni în halate albe pregătesc flăcările. Pe ușa cuptorului se vîd limbile roșii de foc îmbrășișind cărmăzile. În alt loc, în cazane uriașe, se pregătește aluatul. Din saci făina trece în cazane, se schimbă în aluat iar de acolo ia drumul cuptorului. O aromă de piine caldă, dulce și îmbătătoare plutește în încăpere, se strecoară pe ușă și răzbată în jur. O clipă ai în fața imensitatea și nesfîrșitul lanurilor de aur dintr-un Bărağan în miez de vară. O clipă vezi unduirea spicelor galbene și trecerea vîntului ca o părere peste firele crescute din pămînt aidoma unor portative pe care stau boabele ca niște note uriașe. Apoi ai în față imaginea morilor cu zgomotul și pitorescul lor, a sacilor și a riurilor de făină curgînd și umflîndu-i Bărağanul neputîndu-și părăsi locul hărăzit lui și-a trimis aici, în munți, so-lul său. Să fie în gestul lui dorința unui pămînt de a se întilni cu altul?

Rumene și aburinde, (așa cum își vor fi inchipuit multă vreme

oamenii că arată și pămîntul) piinile ies din cuptor și sînt așezate în rafturi ca niște cărți ale griului.

— Lucrez aici de trei ani și pot spune c-am îndrăgit mult meseria asta.

— Mai avem noi necazuri cu apa — adaugă celălalt — că trebuie s-o cărmă cu căldările din Milcov, da’ treaba merge. Oamenii sînt mulțumiți și dacă-s ei sîntem și noi.

Peisajul n-ar putea trăi fără oameni. Peisajul, acest fermecător peisaj al Vrancei necunoscute de turiști, „cîntat” în paginile lor, pe glasuri diferite de poezii care au vizitat-o, n-ar putea să capete conștiință de sine, nu s-ar putea înscrie în mersul firesc al istoriei dacă oamenii de aici nu și l-ar apropia, nu și l-ar schimba după voia și nevoia lor. Afirmația n-are nimic forțat fiindcă în aceeași toamnă a lui '72 — cînd în zona de deal și cîmpie se dădeau bătăliile recoltei pe drumurile forestiere ale Vrancei am întîlnit oameni înfruntînd ravagiile ploii, ale alunecărilor de teren și ale apelor ce mușcaseră cu furie, fără deosebire, din dealuri, din munți, din șosele.

Ca să ajungă la Focșani, locul întîielor lui metamorfoze, lemnul trebuie să-și continue drumul început la gurile de exploatare, pe drumurile înfruntînd crestele, ocolînd stîncile, urcînd și coborînd dealurile. Pentru ca mașinile să-și poată menține în continuare mersul miilor de roți și fierăstraie, cu alle cuvinte pentru ca marea inimă care este Combinatul pentru exploatarea și industrializarea lemnului din Focșani să poată pulsa fără încetare trebuie

ca pe zecile de „artere” de drumuri din păduri să „pulseze” în continuu camioanele cu bușteni. Mi-am dat seama de asta străbătînd drumul de pe Valea Zăbalei, spre punctele Lapoș și Palcău, într-o după-amiază cu nori mulți și cu pale de vînt alunecînd peste păduri. Lingă ape munceau oamenii. Constantin Dumitrescu, șeful unui „echipaj de întreținere a drumurilor forestiere, cunoscător „palmă cu palmă și metru cu metru” al muntelui, cum spunea, mă însoțea inițiindu-mă în munca de intervenție, în „spectaculosul și neplăcerile ei”. Apele, furioase, mușcaseră peste tot din drum. dezlănțuite, cu o forță sălbatică, „Aici a lucrat muntele”; „Aici s-a lăsat șoseaua”; „Aici va trebui să aducem cîteva basculante cu pietriș?” — îmi spunea interlocutorul în timp ce privirile îi alunecau prin peisaj cînd la ape, cînd la drum, cînd la munte. Imaginile atrăgeau după ele alte și alte aprecieri, alte măsuri, alte gînduri. Și, brusc, lingă „descoperirea” ravagiilor vedeam parcă ridicîndu-se barajele, terasamentele, digurile. Într-un loc întîlneam tractoare și basculante cărînd pietriș și birne pentru refacearea podurilor. Pînă la Nereju, ca de altfel și de la Nereju pînă la Lapoș drumul era greu. Urme de buldozer „trădau” prezența echipelor de intervenție. La Lapoș un om, buldozeristul Neagu Botezatu, lupta, la modul cel mai concret posibil, cu muntele. Lama uriașă a mașinii mușca, bucată cu bucată, din piatră.

— Cred, îmi spunea omul de la volan, că-n cîteva ore o să-l dau gata.

— Se-nîmplă des prăbușiri? I-am întreat.

— Atunci cînd vin apele mari sau plouă mult.

— Lucrați de mult timp ca „deschizător de drumuri”?

— De cîțiva ani. Munca îmi place. Ai satisfacții deosebite, ca-n orice meserie, de altfel.

— Cît durează, de obicei, această „reînnoare”?

— De la cîteva ore pînă la cîteva zile. Mai mult decît orice, în meseria noastră contează operativitatea. Dacă vreți, ritmul nostru poate fi măsurat nu atît în ore și mișcări, cît în tone de bușteni coboriți din codri.

În ziua aceea, măsurată pentru buldozerist în tone de lemn, iar pentru reporter în mai mult de trei sute de kilometri de drum străbătut, am cunoscut oamenii în postura lor de „deschizători de cărări”. Interrup pentru numai cîteva ore, fluxul coboririi buștenilor spre Focșani se relua parcă și mai frumos decît fusese înainte. Departe, în cîmp, ca un ceasornic, ori poate ca însuși timpul bătînd peste lucruri și oameni, se presimțea pulsînd inima fabricii.

tract

Molière și „casa” sa (III)

N. BARBU

Pare un paradox ca tocmai actorul Molière, cel care oștea atît de bine tumultul fierbinte al actului teatral t în descendența improvizărilor, a spontaneității apte „implice” (cum se spune azi) mai mult pe spectator, n ai să fie acela care să facă un teatru de text. Însă n ai pentru că era familiarizat pînă la identificare cu ircătura emoțională ca de arc voltaic a interpretului spectacol. Molière și-a dat seama că succesul este caios și îndoielnic atunci cînd valențele actoricești nu susținute de un text dinainte gîndit și fixat în scris. vindu-se pe el însuși ca actor, și servînd, de atunci, eaga suflare actoricească, autorul Molière a creat un ru de mari partituri, de natură să pună în valoare uozitatea interpretilor.

„Casa lui Molière” — și nu numai aceasta ci și alte ctive sau protagoniști care, în timp, i-au urmat exem- , — promovează un teatru de text, în spiritul „patro- li” ei, adică în spiritul cel mai adecvat ideii de artă pectacolului. Aceasta nu presupune, desigur, nici exce- unei vizualități exhibiționiste, și nici fetișizarea re- ori a dicțiunii în sine. A neglija însă dificultățile pe discursul molièresc le introduce, înseamnă a nu-i operi caracteristicul mod de expresie artistică, stilul în cazul de față ne revelă o mare personalitate și mod specific de a gîndi și a reflecta adevărul uman. Observarea naturii, pentru dramaturgul clasic, însem-

na cu precădere observarea naturii umane și dacă el nu a ambiționat să concureze starea civilă, cum s-a spus despre Balzac, în schimb a creat mari pinze, sintetizînd diformitățile morale, viciile, patimile devorante. Portretele sale nu se referă la individualități concrete, ci la chin- tenșența fiecărui viciu, ele constituînd, de fapt, monografia cite unei infirmități morale. Că s-ar putea invoca aici, ca explicație a nonindividualizării, și abilitatea autoru- lui care căuta să evite protestele celor ce s-ar fi recu- noscut printre modele, e plauzibil, măcar în parte. Însă nu-i mai puțin adevărat că procedarea sa, atît de puter- nic afirmată și atît de consecventă, ține mai ales de structura talentului, de modalitatea observației, de preferințe, și mai puțin de o mărunță strategie socială.

Manifestînd o susținută aplicație față de subtilitățile stilului și ale ideilor artistice profesate de autorul lui Tartuffe, Comedia franceză a rămas pînă astăzi „casa lui Molière”.

Teatrul românesc, prin marii săi maestri, de la Matei Millo la Iancu Brezeanu, Livescu, Soreanu sau Ramadan a urmat, în esență, aceeași cale în reprezentarea come- diilor lui Molière ceea ce e departe de orice acuză de conservatorism sau de atitudine mimetică. Nu s-a imă- tat forma, ci au fost înțelese niște adevăruri de substan- ță. De aceea, cînd în acest an omagial Molière, patronat de U.N.E.S.C.O., alături de René Maheu, președintele ace- stui înalt oficiu internațional, și de Pierre Dux, adminis- tratorului actual al Comediei franceze, a luat cuvîntul, în Capitala Franței, Radu Beligan, ca președinte al Institu- tului de Teatru Internațional, omagiuul său a fost, implic- it, și omagiuul teatrului românesc adus nu numai unui mare autor, ci, în egală măsură, și unui mare actor și șef de trupă care a fundamentat o „casă” a sa, devenită bun al culturii teatrale de pretutindeni.

Calitatea și faima mondială a Comediei franceze se datorește, desigur, atît menținerii unor structuri organi- zatorice, traducînd o concepție înaltă spre creația actor- ului, cît și — mai ales — perpetuării spiritului autentic

prelucrat de la marele său ctitor moral și dezvoltat pînă astăzi.

Vor fi fost, în activitatea celebrului teatru, și unele accentuări rigide ale tradiției ca și unele porniri ineco- claste, însă nici unele nici altele nu-i dau măsura va- lorii. În privința aceasta, administratorul în funcție, Pier- re Dux, s-a exprimat, încă de la începutul stagiunii, în perspectiva anului Molière, în următorii termeni: „Este absurd să fim divizați în două tabere: păstrătorii tradi- ției cu orice preț și partizanii înnoirii (...). Dacă e vorba de a reconstitui un spectacol așa cum a fost el creat și dacă Comedia franceză ar fi procedat așa, am fi avut astăzi moștenii ale secolului al XVII-lea. Invers, nu este potrivit să ne lansăm într-o inovare — nu contează care anume — care să nu țină seama de loc de ceea ce este bun cîștigat prin tradiție. Cred, în chip deosebit, în aceste bunuri cîștigate, care se manifestă prin gustul clarității, prin perfecția dicțiunii, printr-o analiză logică a frazei care o face precis comprehensibilă”.

Claritate, rațiune, ținută, decență, gust, persuasiune intelectuală, simțul epocii prezente, paralel cu al celor re- volute, măsură — totul pus fără nici o ostentație în ser- viciul unor ferme idealuri umaniste, iată ce reprezintă, în esență, spiritul „casei” lui Molière, casă fundamentată pe ideea comunității, cea dintîi comunitate teatrală, reflec- tînd pilda unui mare șef de trupă care a preferat să-l joace, bolnav realmente, pe Bolnavul inchipuit, cu risul morții care a și venit după cîteva ceasuri, numai pentru a nu-i lipsi pe ceilalți membri ai colectivului de veniturile unei rețete atît de necesare subzistenței.

Calitățile remarcate fac din actuala casă a lui Molière un teatru de referință. „Este necesar să rămînă un teatru de referință, căci fără acest rol el nu ar mai fi deloc”. Ca teatru de referință „Comedia franceză este un teatru de text” — continuă Pierre Dux (interview în „Le monde” — 5 oct. 1972, pp. 1 și 18), textul constituînd, așa cum a simțit actorul Molière, garanția profunzimii — sugerată prin cultivarea expresiei agreabile și exacte — și prin- cipala șansă a perenității.

GEORGE TIMCU:

Tănuitele culpe

O incitantă declarație programatică imprimată pe coperta volumului („Probele acestea țin mai mult de liric și de fantastic și pot fi înțelese ca o metaforă a justiției umane...”) și un „generic”, **Tănuitele culpe**, încercat de promisiuni echivoce și cu atât mai atrăgătoare, ne-au hotărât să ne apropiem de această nouă carte a lui George Timcu cu intenții „vinovate”, critice. După scrierea unui roman polițist (**Fără suspecti**) abordarea unui alt registru narativ, nuvela, ridică probleme tehnice a căror discuție teoretică nu este lipsită de interes, și aceasta cu atât mai mult cu cât **Tănuitele culpe** nu aparține nici măcar zonelor limitrofe genului polițist. Schimbarea registrului presupune în acest caz și depășirea unei convenții, implicit, integrarea într-o convenție superioară, mai puțin canonică. Nu am putea spune că „transferul” operat e profitabil sub toate aspectele. Ne vom strădui să subliniem în ce măsură nuvela îi permite lui George Timcu să fructifice aptitudinile nevalorificate de romanul polițist și în ce măsură dezvoltă curenții tehnice care, în condițiile romanului **Fără suspecti**, treceau neobservate. Vom începe cu cele din urmă: canoanul „moralei”, indispensabil narațiunii detective, acționează înăuntrul nuvelei ca un veritabil pat al lui Procust; **Fuga, Dragă Laura, Imposibilele vacanțe** nu izbutesc să metamorfozeze „faptul penal” în fapt de conștiință, nici să justifice narațiunea altfel decât prin motivația unei morale excesiv didactice. **Narațiunea ilustrează** o propoziție moralizatoare, fabula nu este departe. Elocvență în acest sens este nuvela **Vila Icar**: o stranie întâlnire cu „trecutul” a unui scriitor retras în singurătatea unei vile este „explicată” de George Timcu în secvența finală. Acolo unde personajul ezită între două posibile motivații (presupunând fie că scena a cărui martor fusese nu a fost decât plămăuire de coșmar, fie că e rodul resurecției unei „tănuite culpe”), George Timcu alege: descoperirea cadavrului înlătură orice ambiguitate.

Dimpotrivă, scăpând de sub supravegherea vechilor canoane, autorul izbutește în două nuvele, **Brățara cu inscripții**, **Insemnări despre drumuri**, pe care literatura fantastică le poate oricând revendica. Dacă genul polițist își însușește, trecător, elipsa causală pentru obținerea suspensului dramatic, literatura fantastică își întemeiază existența ca gen independent prin practica ei consecventă, cu precizarea că, în acest din urmă caz, elipsa nu va fi, la rîndul ei, eludată, așa cum o cer legile romanului detectiv. „Acoperirea” declarației programatice e asigurată; nuvela fantastică pare a favoriza „condeiul” lui George Timcu.

VAL. CONDURACHE

VASILE NETEA:

Interviuri literare

Oricâte dispute va mai provoca în jurul lui, interviul își păstrează utilitatea și farmecul. Despre această utilitate, Vasile Netea — în prefața volumului său de interviuri cu scriitori — notează că ele „constituie una din cele mai spontane forme de mărturisire publică a unui scriitor, de informare asupra existenței, activității și proiectelor sale”.

E cazul a completa: dar cu condiția de a evita formalismul și a include fie confesiuni interesante — pentru opera și poziția civică a scriitorului, fie a surprinde confruntări de opinii între cei doi parteneri.

Interviurile realizate de Vasile Netea sînt interesante prin materialul propriu-zis, autorul lor apropiindu-se de subiecți cu respectul firesc al tînărului publicist față de personalități copleșitoare, dar recoltînd, totuși, mărturisiri valoroase privind misiunea și semnificația socială a scriitorului, raporturile creator-societate, pe deoparte, iar pe de alta destăinuri privind atelierul de creație, bucurii, decepții, proiecte... Ca dovadă, reunirea lor în volum după aproape 40 de ani și interesul trezit de o asemenea carte.

Prima calitate a acestor spovedanii e autenticitatea. Tocmai de aceea, așa cum se menționează în prefață, „interesul pentru câteva din aceste interviuri s-a menținut și în deceniile următoare, unele din referințele noastre de atunci fiind înregistrate în diferite studii și monografii consacrate scriitorilor chestionați”. Mai mult, completăm noi, azi cu egală valoare ca trimitere la unele împrejurări legate de un Arghezi, Camil Petrescu, Liviu Rebreanu.

În tot ce întreprinde, Vasile Netea o face sistematic, ca la un notariat, permițîndu-și doar câteva notații de înregistrare a atmosferei, dar și atunci procedînd discret, cu o delicatețe nedismulată. Astfel, începutul discuției cu Sadoveanu poate fi repetat în toate împrejurările:

„Înainte de a vorbi... am tăcut amîndoi. Scriitorul pentru a aștepta să vadă ce întrebări i se vor pune și dacă, așa cum ni se ceruse, ele nu vor depăși limita unei anumite discuții, iar noi, de tcama de a nu-l îndispuine prin vreo întrebare de această natură”.

Volumul lui Vasile Netea constituie o apariție inedită în seria de memorialistică a Editurii Minerva.

AL. ARBORE

Arghezi — polemistul, iată un capitol mai puțin cunoscut din activitatea marelui scriitor, a cărui parte de început (e vorba de anii 1904—14) ne-o relevă cel de-al 23-lea volum al ediției de Scrieri. E, aici, un Arghezi mai aproape de cotidian, de sensul imediat al lucrurilor, decît în pamfletele de mai urzîu, de pildă, unde dispoziția polemică se sublimează în pagini de artă independente, de sine stătătoare, în care obiectul vizat nu interesează atît în configurația lui concretă, precisă, ci apare transfigurată, mutat într-un plan de amplă generalitate. De aceea, era bine, poate dacă aceste lucrări, care păstrează un subliniat caracter documentar și sînt legate strîns de biografia și formația intimă a scriitorului, ar fi fost date; ca să nu mai vorbim de utilitatea unor note lămuritoare ale editurii, menite să-l inițieze pe cititorul mai puțin avizat, în contextul campaniilor polemice desfășurate de autor în diverse ocazii. Oricum, retipărirea acestor articole are darul de a întregi — din unghi estetic și moral — personalitatea poetului în conștiința timpurilor actuale, după cum nu mai puțin important e rolul lor de mărturie semnificativă asupra unei epoci literare.

Arghezi se declară singur drept „cronicar al moralității noastre publice”, și virulența atacurilor sale provine din fermitatea unui crez etic opus ignominiei, lașității și falsului, pe care le constată la unii dintre oamenii vremii lui. Scriitorul — în luptă cu citiva adversari literari, de fapt, simpli farseuri „ce se pregăteau să joace, să mintă și să spurce o dată mai mult arta sfîntă și precurată” — încearcă un puternic sentiment al absurdului și al izolării, care, în loc să-i rezeze elanurile, îi sporește conștiința misiunii moralizatoare: „Mă simt ca insul în luptă cu păianjenii, cu pădăchii și viermii, într-o planetă fabuloasă, de care viața nu s-ar fi prins decît în aceste forme. Și groaza mea crește neînchipuit la ideea că aceste jivini unsuroase au aerul că tind spre aceeași țeluri culturale ca și noi, că și ele, ca și noi, se rostesc în numele artei și al adevărului”.

Ce impresionează în toate aceste momente e o mare decizie a tonului o anume franchețe în asumarea condițiilor aspre ale înfruntării, alături de conștiința deplină a valorii pe care el, polemistul, o reprezintă și o are de apărut. Vorbele împrumutate ceva din incandescența justițiară a vocii unui profet, și ritmul lor de o violență crispată, urmînd tresăririle dispregiului și ale indignării, are, parcă, prin el însuși, calitatea de a bara drumul profanatorilor: „Cuvîntul tău sincer, vocea ta inspirată simplitatea și puterea graiului tău sufletească i-au răzvrătit. Tu privești însă, fără să zîmbești, căci de fapt se petrece o dramă. Îngăduie-le răgazul să se așeze în rînduri, să se înarmeze. Și încurajează-i să vie. Și mai ucide-i încă o dată în avîntul lor și de-a valma, cu mișcare simplă a unui Dumnezeu mincat de purici, pe care și-i prinde prin părul picioarelor și, milos, îi aruncă din ceruri în praful conservatoriilor de dicțiune”.

Pe ce se întemeiază acest zel pamfletar? În primul rînd, pe ideea necesității unei fuziuni între conștiința artistică a scriitorului și conștiința sa morală: „...un om literat e un om corect, întreg, de sine stătător: un om cu demnitatea dusă la perfecție, un idealist, o conștiință limpede, un braț de apărare pentru toți nedreptățiții. Noi nu vedem că s-ar putea căuta o definiție a scriitorului decît în sensul acestor noțiuni”; apoi, pe ideea că polemica poate fi ea însăși pretext de artă: „Cine lovește cu bulgări de aur are dreptul, în afară de orice considerații și legi fabricate într-un colț de redacție, să lovească”. „Polemist nu-s”, spune despre sine Arghezi, acordînd întîietate „operelor zidite” — „luptele adevărate în artă ca și în politică (...) se dau și se cîștigă cu opere”. „Mai departe: „Și mi-e martoră lumina din ferestrele deschise, că ating ostentiv ultimul rînd al acestei pagini, fără o singură urmă de josnică răutate ca tot ce m-am învrednicit vreodată să scriu, dar cu o vie dorință de bună-vestire”. Polemica are, așadar, la Arghezi, un sens constructiv — departe de jocul grațuit de cuvinte, urmărind negația în sine, cu voluptatea scepticului și pesimistului incurabil, bucuros de a fi găsit în actul contestatar mijlocul de eliberare de propria inimicizie. Poetul-polemist e „un cercetător de visuri”, „un călător

ARGHEZI — polemist

I. SÎRBU

pe linele întinderii ale idealului”, mereu treaz, împotriva celor ce fac din viață un chef murdar și din chemare trafic”.

Cele mai multe din articolele polemice ale acestei perioade au apărut în paginile periodicului socialist **Facța** și radicalismul tăios al viziunii lor critice se explică, în primul rînd, printr-o asemenea împrejurare. Una din preocupările constante e pledoaria pentru dreptul la o condiție demnă și independentă al artistului, care trebuie să reziste practicilor de aneziune și de anulare a individualității sale creatoare, întreținute de statul burghez. „Fiindcă eu dau domnului Banu (directorul unei publicații de orientare liberală, n.n.) o poezie, domnia-sa vrea să mă silvască, să-mi violeze conștiința, să intre și să se instaleze în mine ca într-o odaie, unde se poate plimba, poate strănuta și scuipa (...). Acest putregai trebuie scormonit cu grebla, trebuie înecat și distrus, iar politicianismul, care nu e în stare să cruțe cel puțin atîta lucru ce ne rămîne curat, nădejdea, trebuie doborît”.

S-a putut observa, din exemplele deja citate, virulența expresiei argheziene, excepționala capacitate de plasticizare a abstracțiilor, densitatea materială pe care o capătă cuvintele în reprezentările scriitorului, vina temperamentală a stilului care depășește, totuși, limitele unui accent prea personal, subiectiv. Geniul polemic argheziian își desfășoară inițiativele cu arta unui regizor de mari spectacole-proces, în care argumentele curg cu o putere de seducție irezistibilă spre sentința definitivă. Verva și fanțazia satiricului se plasează într-un cadru de o neistovită inventivitate — folosind elemente de demonstrație șocante. Abilitatea procedelor de desfășurare a inamicului e evidentă, și cititorul are de îndată senzația de a fi asistat la o confruntare în afara proporțiilor obișnuite: condamnatul a căzut, de fapt, în mîinile unui judecător cu puteri miraculoase, care, circumscriindu-i de la început vinovăția, turpitudinea, nu face decît să-i plimbe pe dinainte propriile-i tarle, astfel încît rezultatul final să fie și mai atroce, și mai de neîndurat.

Să vedem cîteva din modalitățile execuțiilor pe care le întreprinde

polemistul. Iată un portret al vechității literare fără acoperire: „Domnul C. Banu trebuie să fie unul din acei vechi tineri care au gădilat vreodată muza simțitoare și au rămas cu veșnicul oțtat în suflet. (...) Ce și-o fi zis domnia-sa? «Lipsește un judecător literaturii, un judecător ca mine, cineva care să refacă gama criticii». E dorința mutului să domine Senatul cu un discurs”. Sau portretul conducerii indifferente și oportuniste: „Trebuie să spunem, cu regret, că domnul Nanu e, intelectualcește, mai puțin decît nimic. Mediocritatea sufletească, aparentă atît pe fața-i cu surisuri răscoapte cît și în literatura sa de bragagerie romantică, nu l-a aruncat niciodată în rîndul de luptă al vreunei idei. (...) Filozofia aceasta e cît se poate de zuculentă; ea consistă în a-și cuceri bucuriile și reputația cu burta pe covor, printre scaunele boierești, deși în definitiv, pentru aceste fături rușinoase n-au nici stăpîni vreo stimă durabilă și întreagă”. Sau altul, al voinței care se cramponează, ridicol, de poziții pierdute: „Domnul Rosetti nu se poate resemna, tîgăduie timpul, se revoltă, după cum s-ar revoltă vacsul, scos din uz, împotriva cremei de ghetă adoptată azi, dacă vacsul ar avea inimă și păr ca poezii. De aceea domnul Rosetti voiește să fie poet mare printr-o hotărîre judecătorească”.

Condeii argheziian se cere urmărit atît în drumul său pe suprafețe mari, închegate, cît și în acele inspirate trăsături pasagere, care fac deodată să scapere o nuanță în plus, un ton neașteptat: „În gospodăria domniei-sale geniul e atît de răspîndit încît cu el se joacă și pisica”; „În cîteva luni, de cînd se odihnește comitetul, s-au născut pe fața pămîntului milioane de ființe noi, omul a intrat în iarnă, păsările călătorec au străbătut o parte a globului în zbor, unele cu niște aripi mult mai mărunte decît muștele prezidentului Societății”.

Ceea ce interesează, cu deosebire, în cazul portretelor citate nu e atît legitimitatea judecării critice aplicate unor persoane anume (deși, în perspectiva timpului, opiniile lui Arghezi despre unii confrăți întru scris apar ratificate), ci pregnanța cu care sînt conturate liniile unei atitudini, ale unui comportament specific. S-ar putea ca părțile poetului, într-un caz sau altul, să fi evoluat în alte direcții decît cele odată afirmate; ceea ce rămîne, însă, e minia dreaptă din clipa zămisiirii acestor imagini, fiorul de autentică artă cuprins într-insele. Implicat în viața lumii exterioare. Arghezi alege de aici măștile, în vederea unei grandioase parade a viciului și a decăderii umane. O și realizează, dar nu cu satisfacția expozantului care-și contemplă, cinic și dezabusat, dintre culise, defilarea colecției, ci cu conștiința dureroasă a omului pentru care o asemenea manifestație înseamnă o coborîre forțată a incriminatului, cu scopul impuneri în absolut a unor valori. Moralismul argheziian (cel puțin în fața de debut) are această dublă față a îngăduinței — care ține de credința în perfectibilitatea naturii umane, în posibilitățile ei de a se realiza într-un plan spiritual superior.



Val. GHEORGHIU :

„Colierul pierdut”

M-am născut la un sfârșit de martie, o vreme turbată de vânt, parcă într-o simbrătă, zicea mama. Mă gândesc în fiecare martie la ziua aceea încercând să-mi imaginez forfota din casă, mișcările iuți ale femeilor care o moșeau pe mama și mirosul de mentă fiartă, așa cum văzusem mai tirziu în alte case din sat. Dar nu reușesc niciodată să duc pînă la sfârșit gîndul, să văd zilele copiilor mei, așteptarea de fiecare dată, nu am dreptul să am nimic al meu, să-mi amintesc ceva numai despre mine.

De cînd a căzut la pat Elisabeta, liniștea e și mai grea în casa noastră. Ca și cum Elisabeta ar fi fost aceea care păstra omniașă plăcută, convenabilă și liniștită a casei noastre. În ce zi s-o fi născut Elisabeta?
— Elisabeta, cînd te-ai născut?

Numai că ea clatină din cap și nu, ca și cum ar nega că s-a născut vreodată. Mi-a cerut să-i arăt de ce ai un fir de busuioc și m-am dus la biserică cea mai apropiată ca să cer. Am găsit o bătrînică surzătoare așteptînd în fața unei măsuțe cu lumînări galbene, lungi și i-am explicat că Elisabeta își dorea un fir de busuioc. Iar ea, bătrînica, m-a întrebat: „În ce zi s-a născut?” „Simbrătă, i-am spus eu, gîndindu-mă la mine, la acel sfârșit de martie de care-mi vorbise cineva cînd, mama”. „E o zi bună, simbrătă. O s-o ierte Dumnezeu de păcate...”. Și mi-a dat busuiocul, un fir uscat pe care l-a rupt dintr-un buchețel așezat pe o punte a unei icoane.

Elisabeta ține firul de busuioc în mîna, îl mișcă ușor înviorînd aerul cu răcoare. Parcă e plin firul acela uscat de timpuri pașnice și visătoare, de așteptări aolulescentine și mai ales de răcoare, de vacanțe, de nici eu nu mai știu ce. E ca o readucere a parcului cu merisori sălbatici, a livezii pe care Elisabeta o strădăduse de atîtea ori cu pasul ei sigur în vis și viață, cu imensa ei singurătate.

Se gîndește la ceva, deapănă regretul... sau poate îi e frică? Gîndul că Elisabetei îi e frică nu se pare atît de ciudat, atît de ciudat că nu-l pot alunga cu nici un argument, nici nu-l pot întări cu nici o hotărîre. Ea tace și se uită la plafon sau întoarce capul în pernă înspre fereastră. Lumina o distruge, o șterge din vedere mea, e ca un corp fără ap și în locul capului, pe perna, e o mare pată de raze, de lumină gălbuie. Rămîne gîndul răcii ei, frică de necunoscut, de și mai mare singurătate. Priind-o, compătîmînd-o, parcă încerc să mă asigur pe mine că nu va fi așa, că n-am să pot să fac atît de mult timp, că o să vină Cristina să stea cu mine tot timpul, că o să vină Mihai să-mi explice cum o să fie trecerea dintr-o stare în alta, că o să se încrunte la mine Sebastian și-o să mă întrebe vreo prostie care să mă facă să rid, că o să vină Ana... De clipa în care o să vină Ana mi-e teamă. Acum mi-e teamă. Abia acum mi-e teamă.

— Cum te simți, Elisabeta? Încerc eu să-i arăt că nu e singurată, că sint linișă ea. Dar nu sint destul de linișă ea, n-am cum să fiu. Noaptea, lungită linișă ea, n-am cum s-o veghez, mă

CORINA CRISTEA

Izvorul

fragment din romanul „TRECERI PENTRU IOACHIM”

prinde somnul după oboseala zilei mele de muncă și tot ea mă veghează cu singurătatea și spațimea ei.

Elisabeta e la fel de frumoasă, fața galbenă e perfect întinsă, desenată fără cusur, mi se pare mult mai frumoasă acum decît atunci cînd am cunoscut-o, în tinerețe.

— Cum să mă simt? răspunde ea. Astăzi parcă sint plină de dimineți, am un sentiment curios, o senzație că sint plină de dimineți așa cum aș fi plină de mîncare, ca un butoi cu vin plin ochi, uite așa, îmi vin în minte o mulțime de dimineți ca și cum viața mea ar fi fost o lungă înșiruire de dimineți. Mă gîndesc la bietul Hermann, ce om cumsecade și fără noroc. Ce-o să facă el cînd va rămîne singur?

— Nu e singur?

— Vreau să spun singur de tot, cînd n-o să-l mai asculte nimeni.

— O să vorbească pentru el, în gînd sau cu voce tare în camera lui. Va fi la fel, nici n-o să-și dea seama că e singur.

— Nici n-o să-și dea seama... Așa cum nimeni nu-și da seama cum se adună norii negri asupra lui... Știi, eu mult timp nu mi-am dat seama de generozitatea lui, vorbesc de generozitatea lui sufletească. E un tip discret, îndrăznește să mărturisească numai sentimentele lui pentru artă. Altfel tace milc, parcă îi e teamă să spună ce simte ca nu cumva propriile lui sentimente, odată mărturisite, să fie prea puternice și să nu le suporte.

— Cum de și-a venit în gînd așa ceva?

— Nu știu. Poate pentru că am observat, sau mi s-a părut, că de cîte ori e în preajma ta se transformă, se întimidează, te privește admirativ.

— Pe mine?

— Da. Asta nu înseamnă că ești tu grozavă. Cine știe ce asociație trîznită face el. Dar în fața ta îi dispare tendința de dominare care întotdeauna a fost principala lui trăsătură. Ieri mi-a povestit ceva frumos. Zicea că moscheea nu seamănă cu un lăcaș de cult și că e curată pentru că nu adăpostește nici un zeu. Și știi ce mi-a spus? Știi cum povestește el... Te fură ca o apă, nu te lasă să respiri sau să înțelegi prea bine. Te lasă doar să auzi, să înregistrezi abia mai tirziu, cînd îți repovestești îți dai seama dacă îți place sau nu. Înainte de a intra pentru rugăciune dai de o apă, de o fîntînă cu apă curgătoare în care trebuie să te speli. Apă care ținește dintr-un izvor... E astîmpărarea setei după ce ai străbătut deșertul, e recăpătarea senzației plăcute că trupul și sufletul îți sint curate. El zicea că în

lume sint puține lucruri frumoase și simple ca fîntînile musulmane. E suficient să mă gîndesc la ceea ce mi-a spus ca să mi se facă sete de apă din fîntînă. Apa de la chiuveță are alt gust.

Mîna ei albă se înscrie cu linia unei mișcări subțiri în aerul tremurător al camerei, întotdeauna aerul din camera unui bolnav mi s-a părut tremurător, răcoarea izvorită din firul uscat de busuioc plutește o clipă prin casă, umple încăperea de frunze mătrezesc simțind ce minunat trebuie să fie într-o pădure, sau măcar într-o grădînă, într-o grădînă cît de mică, numai cîteva metri pătrați în fața unei case de țară, văd plantele respirînd aproape animal prin porii frunzelor, siluetele involute ale daliilor însoțind gardul, tufoarele de maceși cu floarea moartă de mult, dispărută în boabele roșii, lunguiețe, iarba răscolită de grieri, parfumul busuiocului proaspăt, clătinat de vînt și răcoarea dintr-o amintire depărtată.

Plutește în camera noastră, a mea și a Elisabetei, mai ales de un timp, o permanentă dorință de reînnoire a ceea ce consumăm de mult. Parcă am dori amîndouă, fără să mărturisim, să încheiem întîmplările, mai bine zis să punem ordine într-un serdar cu acte, sau cu scrisori, să fim liniștite că totul e verificat de noi, cele de acum.

Îmi dau seama că îmi face plăcere că Elisabeta e bolnavă. Mă acuz pentru această plăcere sălbatecă dar judecata la care mă supun, sentința pe care mi-o dau, nu-mi denaturează cu nimic plăcerea. N-am nici un sentiment de vinovăție adevărată, numai rațiunea și veșnica foame de morală mă face să mă acuz.

Îmi place să vin acasă și pe drum să mă grăbesc, să mă plîng mie însămi că nu mai pot de oboseală, că acasă mă așteaptă cineva neputincios care are nevoie de mine. Care așteaptă să-i dau de mîncare. Care mă privește cu ochii vinovați. Și Ana mă privește adesea cu ochii vinovați. Tatăl meu, nu. Sau poate tinerețea mea nu descifra vinovăția din ochii oamenilor... Sau poate tatăl meu, de o severitate renumită în sat nu era în stare să se simtă vinovat... I se cuvenea totul și-mi zicea răgușit, prin crizele lui de astmă, „Așa fata tații, așa harnica tații”. Ah, ce mă mai iubea tatăl meu, cît preț mai punea el pe harnicia mea! Niciodată n-a țipat la mine așa cum o făcea adesea cu soră-mea, Valerica: „Pute pămîntul sub tine!”, cu toate că Valerica era cea mai harnică fată din cîte am întîlnit vreodată. Nu stătea locului o clipă și era de zece ori mai pricepută decît mine, știa să facă pră-

jituri ca la oraș și știa să croiască rochiile și mie și mamei, știa să brodeze în tot felul și pe deasupra cînta ca o artistă de operă. Numai că era un pic împrăștiată, trecea de la una la alta, se plictisea repede și tata nu înțelegea cum putea cineva să lase lucrul la mijloc și să treacă la altul. El mă iubea pe mine care buchisem, nu renunțam nici o clipă la ceea ce începeam, cu o încăpăținare de catir. Poate că felul în care participam eu la treburile casei, încă de mică, era instinctual că aparțineam din

moși strămoși unui clan care muncise din greu. Și cînd ne mai strigau copiii în sat după ce ne certam: „Ați venit cu cățeaua legată de căruță” eu nu mă repezeam, ca Valerica, să arunc cu pietre, să arunc blesteme, mă cuprindea o mîndrie prostescă și casa, impunătoare în sat, mi se părea și mai frumoasă și în mîndria mea nu intram decît eu și tata, mama și Valerica nu se încheagau, nu făceau parte din mîndria mea, parcă eu și tata, străbătusem cu căruța, generațiile de oameni și de munji și de trecători și de cîmpii cu cățeaua legată de căruță, alergînd cu limba scoasă, mai mult ambițioasă de a fi și ea cu noi, decît credincioasă, așa cum se zice despre cîini. Și așa îmi amintesc de multe ori de a cel martie cu vreme turbată de vînt, cu regretul că mama niciodată nu mi-a spus, nimeni altcineva nu mi-a spus, iar eu am uitat s-o întreb, nu mi-a trecut prin cap s-o întreb, cum era

tata, ce făcea tata în timpul așteptării, cînd eu veneam pe lume? Pentru că simt nevoia să cred că m-a așteptat cu teribilă nerăbdare, că el, dacă nu altcineva, m-a așteptat cu nerăbdare. Iată cum dispare interesul meu față de povara așteptării mamei, de ce oare? Ca să mă conving că cei patru copii ai mei se gîndesc uneori la mine, chiar și Ana în cavoul ei, încerc să mă gîndesc la mama, la așteptarea ei de atunci. Nu reușesc, toate dispar în alte gînduri și mai ales ceea ce ține de natură invadează memoria, satul cu dealurile pietroase, albicioase și uscate, albiile lente ale apei, livezile fărânilor pe care le învidiam cu bucurie, eram fericită că pot să le urăsc livezile dacă nu eram în stare să-i urăsc pe ei. Ce departe sint toate! Ce departe mai ales acum cînd am de făcut ceva important, cred că foarte important.

— Va trebui să încep să mă îmbrac, Elisabeta.

Se uită la mine și suride, în sfîrșit suride.

— Faci foarte bine, o să vezi că n-o să-ți pară rău.

I-am scris așa, deodată, m-am trezit cu dorința de a-i scrie. El însă nu mi-a răspuns așa cum mă așteptam și cum făcuse întotdeauna, adică nu s-a grăbit să-mi dea vreun semn de viață. Victor Nestorescu avusese întotdeauna grijă pentru mine și tăcerea lui de cîteva luni m-a mirat. La telefon însă avea aceeași voce plăcută și grijulie. Ești sănătoasă, Maria? Ori dacă și-ar fi închipt vreo clipă, după citirea scrisorii mele că nu sint sănătoasă cu siguranță că ar fi dat mai repede un semn de viață. Cine știe? Oamenii se schimbă...

Nu i-am scris nimic alarmant. I-am scris că trebuia să-l întîlnesc să stăm de vorbă. Că nu puteam să-i scriu despre ce era vorba. Nici nu puteam de altfel. Nu eram în stare să-i scriu. Nici gîndul că am să-i pot vorbi nu-mi dădea vreo ușurare sufletească. Fusesem o orgolioasă de cînd mă eliberasem de complexul față de George. Cum să explic unui bărbat că ar fi bine să ne căsătorim, că Elisabeta mă sfătuisse să mă căsătoresc cu el, că nici unul dintre copiii mei nu era împotriva?

— Dacă întîrzi, zise Elisabeta, eu am să plec singură și...

— Unde să plec singură?

— Ziceam că ai atîtea pe cap și... e cineva acasă?

— Cine ar putea fi acasă în afară de mine și Sebastian?

— Tocmai, Sebastian.

— E acasă, scrie.

— Toți sintem bolnavi. Avea dreptate Hermann. Toți sintem bolnavi.

— Sebastian nu e.

— Ba este. Și Sebastian e bolnav.

Incep să mă îmbrac fără nici o tragere de inimă și mai ales fără nici o scînteie de convingere că fac bine. Ce-ar face Cristina în locul meu? Și ce-aș gîndi eu în locul Cristinei? Dar băieții? De băieții îmi e mai teamă, în fața lor am mult mai puține drepturi decît în fața fetelor. Zisese oare Hermann că toți sintem bolnavi? Aa, da. Ii vorbea lui Sebastian, discutau o carte cu un munte vrăjite, da așa spusese: „Toți sintem bolnavi, lumea noastră e un fel de munte vrăjite...”

Sint gata și mă uit la ea cît e de tristă și nu înțeleg de ce se rostogolesc lacrimi din ochii ei mierii.

— Nu pot să-mi amintesc ceva... șoptește ea.

Dau din umeri neputincioasă.

— Dacă aș putea mi-aș aminti și și-aș spune dar de ce să mă lași singură tocmai acum? Mai lasă-mă să... nu, nu să te mint, nu te mai mint, mai lasă-mă să stau întinsă sub cerul ăsta care ai fost și ești tu. Am învățat de la tine că trebuie... Dacă mi-aș aminti și-aș spune, tot.

În picioare, sint nerăbdătoare, așa că scurtez îndoilele ei.

— Mă întorc repede și îți aduc ceva bun.

Ea suride, tremură firul de busuioc, readuce livezile în cameră și cobor cu ele pe umeri. În fond de ce își dorise mama o livadă? Mi-o închipuiam muncind de zece ori mai mult, ea care n-avusese nici o clipă de respirat fără să muncească. Fusesse desigur visul idilic despre fericire, confundat cu bunăstarea, cu cantitatea de pogoane și clăile de fîn. Cred că știuse întotdeauna că era imposibil să ai o livadă și că dacă ar fi fost posibil ar fi avut și mai mult de muncit, numai că siguranța imposibilului o făcuse să viseze cu încăpăținare. Și Elisabeta. Și ea la fel. Iar ai mei... cu ce plecașeră ai mei de la mine?

Am sentimentul că s-a întîmplat ceva cu mine. Că sint deodată alta, că încep ceva. Nu reîncep ceva cî încep ceva. N-am nici o emoție, sint prea sigură de desfășurarea normală a întîmplărilor.

(continuare în pag. 13)

RADU FELIX

fertilitate

Vine o zi cînd ogorul seminței i-așteaptă rodirea
Cînd pădurile-și vor mugurii ram
și cuiburile pasăre-n ouă
Vine o zi cînd culegem petale
Din deasă iarba pămîntului.
Vine o zi cînd lacrima izvorului
e vrea sărutată de-o gură
Vine o zi cînd singele e mai pur
Cînd aerul mai aproape ne este
și cerul mai adînc în fîntînă
Vine o zi cînd copilul
ocul și-l crește cu lauri pe frunte
Cînd mamele toate
Izvoare de aur sădesc în palme curate
Vine o zi cînd fecioara se vrea sărutată
Cînd grînele riuri se vor
Cînd stelele toate, curate

Se abat din căile lor
Vine o zi cînd sub frunza pădurii
Ghinda pocnește de mustul tăpturii
Și stîncile cresc flori-nestemate
În ziua eternă - fertilitate.

drumuri

Lungi linii, infinite linii
Drumuri însemnate în lut și memorie
Neasemuită geometrie a timpului
Arcuri imense din care pârînji
Săgetau cerul zeului dac
Pentru ploaia cu șoaptele griului
Apele plutelor tot coborînd
Cîntec în fag și mesteceni
Lungi drumuri ale țării
Cu steme-n cumpăna fîntinilor
Pornite-aici din vatră părintească
Trecînd prin lan și prin podgorii
Lungi drumuri ale țării

Însemnate adînc în memorie
Ca o neasemuită geometrie a timpului
Primiți în arcurile voastre
Lungi linii, infinite arcuri
Inima mea, gîndul meu, cîntecul meu
Și chemarea.

fintini

Curg stelele aprinse în adîncuri
Un umblet nevăzut le calcă apa
Din ghizdul lor pietros cu alge sure
Și pînă-n pînza cerului, sub friguri.
E-o ardere neslobodă în cumpeni
Lucind spinarea cîmpului sub zare
Cînd se apleacă cerul să-l ridice
În cofele cioplite din trei carpeni
Vechi semn crescut sub unghiul de cocoare.

Departe, sub pămînt, în brazda caldă
Pocnește bobul suferind de roadă.

Genul devine din ce în ce mai greu de definit. Acuarela domină coloristic și valoric simezele. Ea realizează o legătură strălucită între tradițiile instaurate de Th. Pallady și tehnicile notației spontane la N. Acontz și S. Iuster, apoi în picturalitatea densă a peisajului simbolic, de atmosferă realizat de M. Cămăruș, A. Podoleanu, C. Radinschi și Șt. Hotnog. Specificul pictural al unor valorafii și vibrații, de la sugerarea pastei dense pînă la laviul difuz, șterg diferența dintre grafică și pictură.

Speciile de desen pleacă de la jocul virfului de grafit cu umbre sau cu amin-tirea lucrurilor, în exercițiul imprevizibil al fanteziei lui Val Gheorghiu, pentru a ajunge la tușurile și ceracolorurile saturate ale lui I. Schürf, A. Covrig sau A. Ichim și T. Moruz. O imagine mai completă a capacității de mare densitate a graficii ar da-o participarea unor I. Gânju, D. Gavrilean, M. Lazăr, D. Mastei, care lipsesc din actuala expoziție, nu și din imaginea noastră despre grafică ieșeană.

Tehnicile guașului păstos sau mixat de Victor Mihăilescu-Craiu contrastează cu fluiditatea acuarelei lui A. Podoleanu și a elevului său C. Tincu. Petele mari de culoare constituite autonom în compozițiile libere ale lui C. Radinschi și geometrice ale lui Șt. Hotnog alb-negrul masiv al formelor sugerate de A. Covrig sau hașura de peniță fină a lui L. Suhar, aceste constante și multe altele pot intra într-o expoziție de grafică de azi dacă stau sub semnul spontaneității. Chiar grafica îndelung elaborată are virtutea aparenței gestului spontan, dezinvolt poetic, ușurința și rapiditatea execuției tehnice. Energia vizibilă, dinamică, sint calități ilustrate de N. Constantin.

Se părea că în acest domeniu desenul riguros descriptiv ca al profesorilor Eugen Șt. Boușcă și L. Popovici este obli-

Sala „Victoria“ din Iași

SALONUL DE GRAFICĂ

gatoriu și predominant. Bunele excepții înfirnă și această prejudecată prin M. Cămăruș, A. Podoleanu și Val Gheorghiu, în stiluri foarte diferite, la care realizările soților Petrovici din ultima vreme se adaugă virtual, doar în posibilitate.

Dan Hatmanu intruchipează sinteza celor două tendințe spre grafic sau spre coloristică pură, la el problematica omului și a personalității „Sincronizare“ în dublu portret de miri „Pe cea din urmă“ și „La nivel“, fiind fine trăsături în virf de creion a unor adinci gânduri, abstracții vecine cu știința care cuprind în forma și substanța figurilor culoarea sugerată, fără a o folosi direct. Creionările lui sint picturale.

Grafica, multiplă ei față, întoarsă viu și activ spre lume, poate constitui o replie semnificativă, cu interpretare și o proiectare a obiectelor și faptelor, o gra-niță de virf a artei militante în raport cu realitatea. O participare deplină, cuprinzându-l și pe Ghiță Leonard, P. Aruș-tei ș.a., ar fi făcut, poate, alături de lărgirea tematicii, a unghiului de deschidere spre adevărul artei o mai adîncă im-presie la public, o aplicare a valorilor ex-pozitionale la necesitățile de tipar, ilus-trație de carte și reviste, afiș. În acest domeniu numai V. Istrate se manifestă

constant. Este prea puțin continuată pe-nița lui N. Tonitza angajată în dezbateră politică și etică. Grafica din această expoziție este lipsită de vitalitate tocmai în acel domeniu mai puțin contemplativ, mai degrabă tensionat dramatic, sau apt de incizie, în care și-a dovedit de mult capacitatea.

Contribuția grafică a scenografiilor lip-sește, ca de obicei. Sint domenii noi ale efectului optic folosit în grafica publicitară, în design-ul industrial, efectele este-tice ale culorii, grafica modelelor în producția serială, care constituie deocamda-tă preocupări strict informative sau teo-retice, fără să fie reprezentate în salonul actual sau să facă obiectul unor expoziții aparte. În această direcție se cere accen-tuat efortul de orientare și documentare pentru a se ajunge cit mai curînd la rez-ultate semnificative pentru procesul in-tegrării artei în industrie, în ansamblul estetic al vieții cotidiene. Graficienii pot participa hotărîtor la proiectarea umani-zată a mediului ambiant.

Rezultă cred, cu claritate, din această privire de ansamblu asupra salonului de grafică o deosebită capacitate creatoare, valori cert manifestate în unele domenii de reflectare, cu bogată tradiție aici la Iași, iar pe de altă parte absența unor ar-

țiști sau a unor genuri și specii care se cer dezvoltate în strînsă legătură cu ce-rințele actuale ale societății noastre.

Este adevărat că valoarea unei expo-ziții nu constă din suma simplă a lucră-rilor de pe simeze, sau în însumarea po-sibilă a tuturor genurilor și speciilor e-xistente în domeniul dat. Ea rezultă din excelența specifică a unor valori, din prezența unei școli sau a unei direcții stilistice conturate.

Prospețimea culorii, în compoziții fidele față de obiectul real, o dialogare prin e-legie — peisajul familiar al Iașului ca-racterizează guașurile subțiri și pe alocuri translucide ale maestrului Victor Mihăi-lescu-Craiu.

Profund picturală este compunerea în suprafețe mari, în lumină proprie a „Ba-ladei“ în care Adrian Podoleanu semni-fică un moment de permanență al Mio-riței. Constantin Radinschi introduce un element nou în compunerea peisajului in-dustrial, linia intrerupt fluctuantă în la-viul ușor, albastru de cer și violet, in-credibil de diafan și de real în același timp. Este un peisaj industrial de o ma-re prospețime și autenticitate în care vi-brația sentimentului se citește în absen-ța liniilor drepte, a geometriilor rigide.

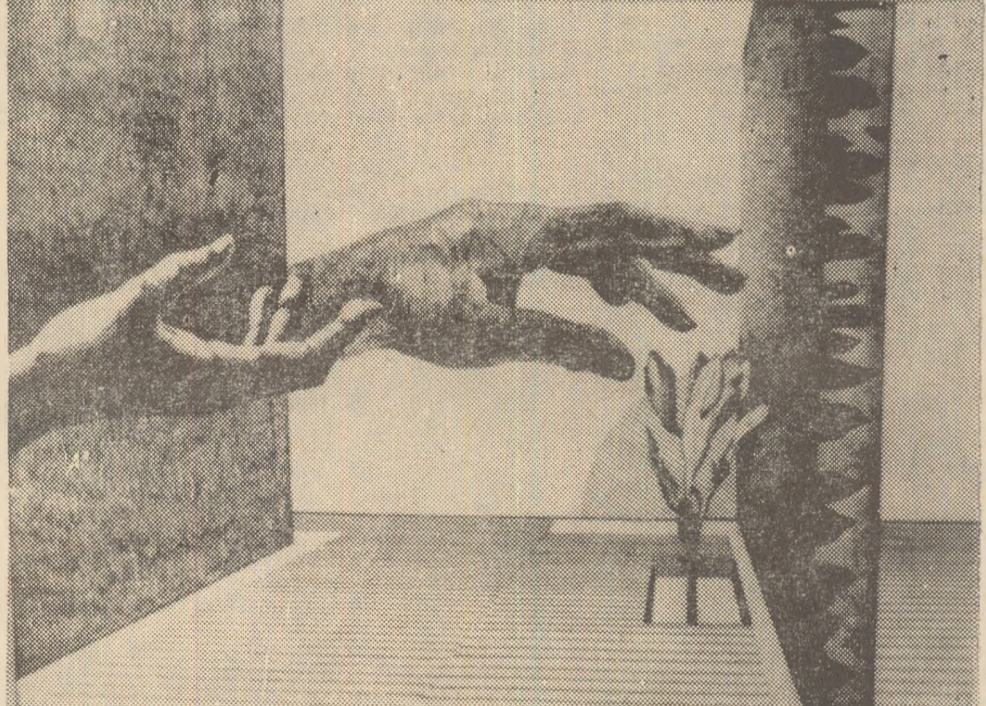
Succesul real, incontestabil, al actualu-lui salon constă în aceea că el ne su-gerează posibilitatea deschiderii aici, la Iași, a unei anuale sau biennale națio-nale de acuarela, dat fiind că ea este bine întemeiată ca tradiție și școală, bogat reprezentată. Invitîndu-l pe I. Moraru și pe alți cîțiva acuareliști și fără să participe la această manifestare artistică s-ar obține un florilegiu repre-zentativ pentru stadiul actual al acestei arte, prin excelență lirice, s-ar contura poate devenirea ei.

Radu NEGRU



Adrian PODOLEANU :

„Sărbătoare“



Liviu SUHAR :

„Tentația“

Filarmonica „Moldova“

PRESTIGIUL UNEI STAGIUNI (II)

Cu o singură excepție (violinistul David Marcian — Mozart, concertul nr. 4 în Re major împreună cu Adrian Sunshine) soliștii simfoniceilor menționate aici au fost pianști. S-a putut astfel observa cum și pianul (ca și orchestra) poate suna diferit sub mîini dife-rite.

Amiras Gavril a modelat concertul nr. 3 în do minor de Beethoven (acompaniat de Emil Simon) în sonorități robuste, penetrante, subordonate unei gândiri ferme și originale. Lipsa unei preocupări pentru frumusețea în sine a sunetului (justificată poate pe pla-nul ideii muzicale) a făcut însă imposibilă o sudură armonioasă cu orchestra.

Și dacă sub mîinile pianistului ceh Peter Toperczer (concertul în re minor de Mozart — dirijor George Vintilă) pianul a sunat cam incolor, și, fără relief, în schimb Alexander Bonke din R.F.G. a captivat prin-tr-un tușeu de o frumusețe și o strălucire sonoră deosebită, o frumusețe, e adevărat, rece, puțin sticloasă, dar perfect adecvată concertului în sol minor de Men-delsohn (dirijor Ion Baciuc). Pasajele de virtuozitate iz-bucneau de sub degetele sale în adevărate jerbe sonore cu o precizie și o egalitate cum rar se pot întîlni.

Se cuvine menționată și pianista Vanda Brauner parțial pentru ceea ce a reușit să realizeze în concertul nr. 5 în Mi bemol major de Beethoven (dirijor George Vintilă), total pentru calitățile sale muzicale. Intr-adevăr, din exces de entuziasm, tinăra instrumen-tistă s-a hazardat în prezentarea unui concert care este o piatră de încercare chiar pentru interpreți experi-mentați și care este pe deasupra și foarte cunoscut,

fapt care a avut darul să-i scoată în evidență și limi-tele inerente stadiului evolutiv în care se află, și să-i releve valoarea.

Arta (ca și viața) își are legile ei ce nu pot fi încăl-cate fără riscuri grave și printre acestea cea a evoluției din treaptă în treaptă ocupă un loc de frunte. Din a-cest punct de vedere îmi permit să trag un clopoțel de alarmă și cu privire la micuțul dirijor de cinci ani — Radu Postăvaru.

Plasat în lumea copilăriei, care-și are privilegiile ei, în care visul se amestecă cu realitatea pînă la con-fuzie, în care viața este mimată și reinterpretată, un concert dirijat de un copil își are legitimitatea lui (și nu se pot contesta o sumă de calități care fac din prezența acestui băiețel la pupitrul unei orchestre de oa-meni maturi o apariție încântătoare și tulburătoare în același timp: prezență scenică, stăpînire de sine, vo-întă și putere de a domina, intuiție muzicală și me-morie ieșită din comun, o gestică dirijorală evident imitată dar coerentă și adecvată, temperament artistic). Totuși jocul rămîne joc! Așa cum o casă nu se începe cu acoperișul, iar o plantă nu poate crește dacă nu are rădăcină, la fel și o carieră artistică nu se poate dezvolta sănătos decît pe o solidă bază de cunoaștere, care nu se poate clădi decît pornind de la abecedarul respec-tiv. Și atunci mă întreb: ne este îngăduit să pericli-tăm viitorul unui copil de o asemenea dotație prin exa-gerările publicitare generate de dorința de senzațional a noastră, a oamenilor maturi?

★

Două recitaluri (tot pianistice!) s-au impus în acest final de stagione: cel al lui Alexandru Demetriad și cel al Mihaelei Constantin.

Purtîndu-și mulțimea anilor de prodigioasă activitate concertistică cu o vigoare uimitoare și demnă de in-vi-die, decanul de vîrstă al pianisticii românești, Alexan-dru Demetriad, continuă să fie interesant și atrăgător în aparițiile sale. Dacă interpretarea sonatelor precla-sice (Pescetti, Scarlatti, Soler, Angles) incluse în prima

parte a recitalului său (ca de altfel și interpretarea unui concert de Mozart într-unul dintre simfonicele stagioni), s-a resimțit, în ciuda execuției îngrijite și a frazării ireproșabile, de ceea ce aș numi o incompatibilitate tehnică și temperamentală cu acest gen de muzică, în schimb lucrările de Jora, Fauré, Ravel și Debussy din partea a II-a au prilejuit eliberarea bogatului său potențial expresiv și coloristic.

Mihaela Constantin (asistentă la Conservatorul „George Enescu“) și-a captivat ascultătorii prin felul în care a reușit să facă pianul să „cînte“ (același pian uzat și nesatisfăcător!) Execuția lucrărilor de Debussy, Ravel, Fauré, Sabin Pautza și mai ales a suitei „Kreisleriana“ de Schumann, a excelat prin acuratețe tehnică, frazare logică dar totodată vie și încărcată de vibrație interioară, rafinament coloristic. Modestă și exemplar de cinstită în meserie, Mihaela Constantin s-a evidențiat prin recentul său recital ca o autentică și valoroasă forță interpretativă.

Nu pot să nu amintesc în încheiere și două concerte de muzică preclasică ce au suscitât un viu interes: Festivalul Vivaldi prezentat de orchestra camerală a Filarmonicii ieșene condusă de Adrian Sunshine (în care, dincolo de tot ce înseamnă tehnică de execuție în stil sau știință a gradării, culminației și încheierii unei fraze, s-a desprins o imensă bucurie de a face muzică) și prezentarea în concert a operei „Dido și Aeneas“ de Purcell de către instrumentiști, coriști și soliști ai Conservatorului „George Enescu“. Execuția sub conducerea dirijorului Fredy Pirlîtescu a fost în general îngrijită, dar poate nu destul de șlefuită din punct de vedere stilistic. Poate că această impresie a fost accentuată și de faptul că s-a înlocuit clavecinul prin pian. În plus, plasarea inadecvată, la prea mare distanță între ele, a instrumentelor de basso continuo (pian și violoncel) a dat naștere unor supărătoare de-calaje, în special în desfășurarea momentelor soliste.

Liliana GHERMAN

DE LA ECRAN LA SCENĂ

Drumul este de obicei invers: cele mai interesante și mai răsunătoare piese își caută pe ecran un plus de consacrare și de popularitate. Cu **Puterea și Adevărul** de Titus Popovici încercăm o cale inedită (cel puțin pentru dramaturgia românească): un film de cert interes, un film în multe privințe răscolitor prin amplitudine și prin temeritatea gândirii, apare în teatru, adică într-un spațiu mult mai restrâns, supus unor mult mai stringente condiții în ce privește analiza și modalitatea generalizării. Autorul, dar mai ales Liviu Ciulei și Petru Popescu — regizori aplicați cu o nobilă tenacitate slujirii unui fond uman autentic — și-au asumat astfel o răspundere plină de dificultăți și mai ales de riscuri. Cu atât mai edificată și mai veritabil trăită poate fi satisfacția succesului cucerit cu atâtă aspră luciditate.

Rezultatele interesează, dincolo de eficiența actului artistic de o sobră și totală angajare morală, interesează și printr-un remarcabil aport teoretic în mereu deschisa dispută referitoare la specificul și esența teatrului. Sub această latură, spectacolul la care ne-a invitat Teatrul Bulandra în acest final de stagiune, când teii și aleile umbrite din grădina Icoanei, în vecinătatea sălii de spectacol, îndeamnă la o înțeleaptă reculegere asupra vieții de toate zilele, are și sensul unui experiment valoros.

Titus Popovici reia, într-o ordine diferită, experiența lui Camil Petrescu, al cărui interes acut pentru tematica revoluționară, în accepția sa cea mai generală, de la aspectele de masă la cele legate de zbuciumul și transformările conștiinței individuale, s-au concretizat în multe lucrări epice sau dramatice, mai ales, însă, în **Danton** și în tripticul consacrat evenimentelor din 1848: romanul **Un om între oameni** a fost urmat de o condensată transpunere scenică a dimensiunilor eroului revoluționar în piesa **Bălcescu**, constituind, în cele din urmă și nucleul unui scenariu de film (nefolositi!).

Păstrînd specificul și proporțiile, rămîne interesantă aceeași incidență de modalități și specii artistice, la Titus Popovici (la care tematica revoluționară apare, de asemenea, prin ecurile ei adînci, și în romanele **Străinul** și **Setea**). Pe de altă parte, **Puterea și Adevărul** se constituie într-o dureroasă și adîncită dezbateră, în spiritul nobilei aspirații camilpetresciene a absolutului.

Piesa, și filmul (care rulează de doi ani) reprezintă — se destăinuie autorul — „infidelități față de romanul **Puterea și adevărul** la care lucrez de mulți ani și după toate posibilitățile voi mai lucra mult, sinteza artistică a temei dovedindu-se destul de rebarbativă“. Putem oare considera această mărturie și ca o subliniere a priorității pe care scriitorul o acordă, în concepția sa, prozei — în speță romanului? Se pare că da — judecînd după atenția răbdătoare arătată **sintezei artistice** a aceleiași teme în **romanul** proiectat. Cu toate acestea, trebuie să arătăm că, deși mai restrînsă, creația teatrală a autorului s-a dovedit, încă de la început, de o matură consistență (**Passacaglia** — 1960).

Ce reprezintă atunci **Puterea și Adevărul** ca piesă de teatru? În orice caz, dacă versiunea scenică ar fi premers filmului, cred că structura ei era alta, mult mai apropiată de cea a piesei de debut care a surprins prin patetismul fierbinte al dezbaterii. Vreau să spun că, în forma actuală, piesa păstrează încă specificul scenariului de film. Nu împărțirea scenelor, nu alternanța reconstituirilor și deci a confruntărilor trecut-prezent creează această impresie, ci relativa absență a aceluși comentariu interior, mai mult implicat, pe care, în film, îl realizează **decupajul** unor cadre atît de diferite, numeroase, elocvente, subliniate de un decor de fiecare dată complet sau de prim-planuri semnificative. Scenariul filmic (reflectat în imagine) permite, prin mobilitatea incomparabilă a obiectivului, caracterul eliptic al dialogului, pe cînd piesa de teatru implică o **scriitură** aparte din care, direct, tangențial sau chiar indirect, să rezulte și acel **halo** afectiv și intelectual pe care, oricît ne-am strădui și oricît de cinetică ar fi scenografia, posibilitățile limitate ale imaginii scenice nu-l pot determina.

Teatrul este o artă de concentrare prin expresia vorbită, care susține și justifică expresivitatea și bogăția de nuanțe în interpretare. Or, în piesa **Puterea și Adevărul** se resimte laconismul gestului și atitudinii, compensat, e adevărat, cu o remarcabilă știință de teatru și cu admirabile calități de devotament și disciplină profesională de către regie și interpreți.

Ceea ce afirmăm aci nu reprezintă o obiecție adusă neapărat **acestei** piese, ci consacrarea unui fapt, a unor limite de ordin mai general în asimilarea procedeelelor de film în teatru și viceversa. Poate că experiența de față, datorită împrejurării că piesa lui Titus Popovici a fost mai întii film, vine să ne încredințeze că teatrul rămîne totuși, în primul rînd, debitor cuvîntului, expresiei vorbite. Se-nțelege, nu **cantitatea** de cuvinte este determinantă ci organizarea lor în înțelesuri ce iradiază și constituie, dincolo de schimbul formal al replicilor, o **structură** independentă și unitară, orientată de un sens impus și subliniat prin dimensiunea sa artistică, adică prin **valoare**. Și dacă ne-am obișnuit cu ecranizările prea sumare sau unilaterale ale unor romane sau piese de teatru, acum sîntem în situația nouă și poate neașteptată (pentru dramaturgia noastră) cînd nu ne putem decide ușor între film și spectacolul scenic. Acesta din urmă ne restituie, în adevăr, combustia interioară a personajelor ajunse la ora confruntărilor, ne dezvăluie traiectoria lor morală, forța de care toți cei în cauză sînt conștienți și care i-a solidarizat în momentele grele ale luptei pentru adevăr și pentru dreptate socială. Mobilurile și modurile alienării ulterioare a procedeelelor și a acțiunilor acestor comuniști, ne apar însă mai cețoase. Este normal să presupunem că alienarea nu se referă și la conștiințe, căci atunci disputa nu și-ar mai avea rostul, conflictul rezolvîndu-se prin confruntarea noului, a purității etice, cu reaua intenție. Or, filmul, într-o măsură mai mare decît piesa, l-a umanizat, cu grijă pe Pavel Stoian, principalul exponent al **Puterii** care, de la un timp, pierde contactul cu **Adevărul**. În felul acesta se evită eroarea — căci eroare ar fi să se creadă că asemenea greșeli sînt sau au fost inevitabile, inerente, procesului de maturizare a noii societăți.

În spectacolul de teatru, interpreții dovedesc o înaltă conștiință a răspunderii, prestînd un joc care se resimte pozitiv prin permanentul și laboriosul efort de autosupraveghere: nici o nuanță în plus, nici o apăsare de glas, nici o insistență a privirii care să devieze cît de puțin traiectoria unui personaj, care să sugereze alte mobiluri decît cele pe care conflictul le permite. Și totuși, Pavel Stoian apare aici mai colțuros, mai acuzat, mai irascibil — nu din cauza actorului, ci a ambianței mai sărace decît a filmului. Petrică Gheorghiu, acest actor de un dens dramatism și de o exemplară seriozitate pe care l-am urmărit, încă de la începuturile sale, face un veritabil tur de forță, — compunînd o autoritate puțin descumpănită de adevărul pe care l-a ignorat o vreme un personaj care se vrea dur, totuși consumîndu-se lăuntric, resimțînd o apăsătoare răspundere pentru trecut, pe care numai un caracter dîrz și profund cinstit o poate încerca. Liviu Ciulei, cu o pasiune nedesmințită pentru amănuntul grav dar neostentativ, cu o simplitate grea de sensuri, tracează sobru și minuțios profilul inginerului Petrescu, ocolînd atît nuanța vindictei cît și a semnării. De altfel, performanțele preciziei, sugerînd permanenta veghe a conștiinței, atitudinea umanistă adusă la cea mai înaltă treaptă a ideii lui comunist, caracterizează în ansamblu interpretarea spectacolului, făcînd remarcată personalitatea de regizor a lui Ciulei. Finețea și omogenitatea stilului sînt calități fără de care o asemenea piesă de bărbătești dar reținute confruntări nu se poate susține. În Vasile Olariu l-am văzut pe Mircea Bașta, exact, stăpîn pe sine, cu o doză de răceală pe care și-o atribuie intenționat, subliniînd dorita principalitate a personajului.

Cu o foarte subțire nuanță satirică, Marius Pepino îl joacă pe Manu, dovedind că exercițiul oricărei funcții poate automatiza comportarea umană, dacă aceeași conștiință a Puterii nu se întemeiază în orice moment pe Adevăr. Victor Rebenjiuc (Duma) a fructificat în mai mică măsură tăcerile și acumulările, bazîndu-se mai mult pe reacțiile spontane și pe marea sa dezinvoltură. Un excelent portret realizează Toma Caragiu în reprezentativul său **Ion**, sintetizînd experiență străveche și disponibilitățile inteligenței native și a tenacității țărănești. Ileana Predescu, actriță de vibrație autentică, trebuie răsplătită pentru înțelegerea cu care a știut (și a consimțit) să creeze un personaj sortit să se mențină în umbra personalității voluntare a lui Stoian. Neconvîngător (nepotrivit distribuit) Cornel Coman în Moș Nichifor.

În afara calităților arătate în tratarea diverselor personaje, remarcăm modul în care toți interpreții s-au adaptat la dificultatea în plus creată prin dispozitivul scenic instalat în mijlocul sălii. Să recunoaștem că spațiul astfel folosit a dat funcționalitate, desfășurare cursivă, atracție și sobră frumusețe spectacolului. Nu știu în ce măsură decorul se justifică prin teoria **implicării** spectatorului, (și nu am văzut spectacolul cu aceeași piesă de la teatrul maghiar din Cluj), dar — țînînd seama de specificul textului, să recunoaștem că fantezia și viziunea în spațiu a lui Liviu Ciulei s-a verificat din nou și sub acest aspect, într-una din reprezentațiile cele mai profunde și cele mai impresionante prin forța adevărului comunist pe care-l reliefează această incintă și superior educativă creație a dramaturgiei de actualitate.

N. B.

CIPRIAN PORUMBESCU

Tonul general al filmului lui Gheorghe Vitanidis este patetic, urmărind în primul rînd vibrația sentimentului patriotic al spectatorului. În acest sens i-au reușit regizorului trei momente: primul e cel al constituirii societății culturale „Arboroasa“, prilej de manifestare patriotică a tinerimii studențești și de protest în fața brutalității oficialităților cezaro-crăiești. Izbucnirea din toate părțile a imnului „Trei culori cunosc pe lume“ marchează de tapt atitudinea politică atît a compozitorului cît și a colegilor săi: societatea culturală nu-și ascundea astfel scopul luptei politice pentru libertate și unitate națională. Momentul, frumos realizat cinematografic, este convingător și emoționant. Dar pregătirea lui s-ar fi cuvenit a fi mai explicită. În afară de prezentarea unui grup de studenți care spun că vor să pună bazele unei societăți culturale, filmul nu ne spune nimic despre spiritul vremii, despre acțiunile anterioare care au condus la constituirea acestei societăți.

Al doilea moment, în care rolul principal îl deține tot un cîntec al lui Ciprian Porumbescu, se petrece în tribunal, unde tînărul student este judecat pentru convingerile sale politice și pentru acțiunile sale culturale. Sint de față foarte mulți prieteni, studenți, profesori. Și, cu și la constituirea „Arboroasei“, la un moment dat întreaga asistență începe să cînte „Pe-al nostru steag e scris unire“.

În sfîrșit, al treilea moment se petrece la Brașov, în fața Centrului Școlaelor, la sosirea lui Ciprian Porumbescu, invitat să fie profesor acolo. Mij de elevi, purtînd pe piept eșarfe în culorile drapelului patriei, cîntă „Trei culori cunosc pe lume“. Bine integrate în dramaturgia filmului, concretizînd stări de spirit caracteristice, aceste trei momente susțin de fapt filmul ca niște piloni de emoție și de sinceritate patriotică autentică. A fost o bună idee a scenaristului Vitanidis să folosească în acest scop cele mai frumoase imnuri ale compozitorului, imnuri care și astăzi ne sensibilizează în mod deosebit. Iar regizorul Vitanidis a făcut tot ce i-a stat în putință pentru ca aceste momente să comunice cu spectatorul și prin țînuta cinematografică (o imagine frumoasă, ritm, etc.).

Scopul principal al evocării a fost, dacă am înțeles bine, impunerea figurii artistului patriot și abia în al doilea rînd tratarea dramei sale sentimentale, dar scenaristul a reușit o destul de strînsă împletire a celor două motive ale filmului, astfel că personajul central ne apare interesant și complex, consumîndu-se deopotrivă în strădania afirmării ideii naționale și în pătimașă iubire pentru Bertha. Din ambele direcții el are de suportat consecințe. Mai întii e întemnițat și, în închisoare, contractează o boală gravă, apoi Bertha îi este refuzată și îndepărtată de el pentru totdeauna. În aceste condiții era foarte greu pentru scenarist și regizor să evite melodrama. Așa încît, tonul patetic, de aleasă vibrație patriotică, despre care vorbeam la început, este dublat imediat de emoția ușoară a melodramei. Datele reale însă au fost de această factură și ele trebuiau respectate. De aceea nici nu-i reproșăm filmului melodrama, mai ales că regizorul a avut bunul simț artistic și prudența de a nu pedala prea apăsător pe această latură, de a o menține tot timpul în plan secundar.

Dar „Ciprian Porumbescu“ are alte carente pe care e mai greu să le trecem cu vederea. Cucerit de frumusețile peisajului bucovinean, ale cîntecelor și jocurilor, încercînd deci să plaseze acțiunea într-un spațiu geografic și etnografic larg (pe care îl realizează spectaculos cu concursul autorilor imaginii — Ovidiu Gologan și Aurel Kostrakiewicz) regizorul nu observă că diluează trama, și așa săracă, a filmului. Obține astfel foarte frumoase serbări cîmpenești, în timp ce personajele principale rămîn cu o psihologie pauperă, cu caractere vagi, conturate în pripă, părăsite înainte de a se fi definit și de a fi avut o pondere în conflict. S-a mai spus că preotul Iracle, tatăl lui Ciprian, figură extrem de interesantă în vremea sa, a fost abia schițat în filmul lui Vitanidis, ca și profesorul Miculi, Mărioara, sora compozitorului, sau grupul de colegi din care doar Voronca iese puțin din anonim. Prea ștearsă este și Bertha. În acest context, Ciprian nu putea avea adîncime psihologică, deși datele reale de care dispunea scenaristul erau în favoarea acesteia. Este cel puțin curios cum, de pe parcursul a două serii, nu s-a găsit loc pentru conturarea caracterelor și pentru stabilirea unor relații mai decise între ele. De altfel socot o greșeală întinderea peliculei pe lungimea a două serii. Greșeală mai întii tactică (spectatorul rezistă greu la două serii, mai ales vara), apoi de conținut, căci numeroasele cîmpuri înflorite, numeroasele hore, filmarea îndelungată, în final, a unor minunate livezi bătuțe de floare albă puteau fi reduse la dimensiunile unei singure serii și poate n-ar fi diluat astfel dramaturgia filmului.

Interpretarea are cîteva reușite. Alegerea studentului Vlad Rădescu pentru rolul titular a fost o îndrăzneală care s-a soldat, în general, cu un rezultat onorabil. Tînărul este frumos (mai frumos chiar decît trebuia) și a surprins ceva din flacăra care l-a mistuit pe Ciprian Porumbescu, a găsit tonul potrivit pentru entuziasmul juvenil și în același timp serios cu care muzicianul a luptat pentru impunerea ideilor sale asupra spiritualității nobile a poporului român. Trăiește, de asemenea, cu destul firesc scenele de iubire cu Bertha, mai ales frumoasa scenă a despărțirii, dar aleargă stîngaci prin poiene, păduri și pe dealuri pe unde cam mult și cam inutil i-a purtat regizorul pe cei doi tineri. Stîngaci se comportă interpretul și în saloanele vieneze, unde, vai! trebuie să danseze vals, iar el, tînăr crescut în moda rock, se descurcă foarte greu pe ritmurile lui Strauss. Nici vioara nu o stăpînește cu siguranță, mișcările îi sînt rigide, iar strădania regizorului și a operatorului de a le da firesc sau de a le masca rămîne fără rezultat. Oricum însă, tînărul interpret face promisiuni serioase pentru viitor. Partenera sa, Tamara Crețulescu (Bertha) are puține scene reușite (citez din nou secvența din casa pastorului, cînd tinerii înainte de despărțire, se lasă cuprinși de delirul iubirii lor nefericite). Un foarte bun rol face inginerul de sunet Dan Ionescu. Sub raportul interpretării, pastorul anglican este personajul cel mai izbutit al filmului. Și Emanoil Petruț e convingător, dar, cum spuneam, preotul Iracle a fost cam neglijat în scenariu. Cu totul nepotrivită — Emilia Dobrin în rolul Mărioarei, sora compozitorului: inexpressivă, parcă neînțelegînd nimic din ce se petrece, actrița străbate filmul cu o indiferență moale, supărător de necinematografică. Sebastian Papaiani (Voronca), volubil ca de obicei, poate chiar prea volubil (sau poate chiar prea ca de obicei). Sincer, cu siguranță și degajare — Emil Coșeriu în rolul lui Andrei Bîrseanu.

Una din marile calități ale filmului: muzica. Richard Oschanitzky a știut să pună în valoare creația lui Ciprian Porumbescu, rezervîndu-și sie un loc discret. Interpretările „Madrigalului“ și ale lui Ștefan Ruha — la înălțimea cuvenită.

Ștefan OPREA

nteresul și favoarea de care se bucură în ochii tuturor păturilor sociale din țara noastră piesele comice ale celui mai mare dramaturg român dovedesc că autorul lor a văzut just lumea din vremea lui și, lucru, poate, mai important, a știut să dea o expresie artistică desăvârșită viziunii sale despre oameni și moravurile lor. Deși în comedii lui Caragiale nu apar ceea ce se numește (poate numai se numea altădată) „caractere”, tipuri umane oarecum generale, indiferent de timp și de loc, anumite trăsături psihologice ale multora dintre personajele sale prezintă un aspect valabil pentru orice epocă și pentru orice țară, fiindcă se întâlnesc la oameni din toate timpurile și din toate locurile.

Cu toate acestea, comedii lui Caragiale înfățișează, în primul rând, moravuri, puse în acțiune prin oamenii care le au și le practică. Asta înseamnă că a venit a face cu obiceiuri de-ale unor categorii de români din a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Este vorba de aspecte pur personale, dar tot românești (!), adică produse ale societății noastre de acum 100 de ani, de aspecte sociale (mă refer la relațiile de tot felul dintre oameni) și, în sfârșit, de aspecte publice, mai precis politice (am în vedere atitudinea oamenilor ca cetățeni, comportarea lor în raport cu statul, sau, dacă vreți, cu colectivitatea socială din care fac și ei parte, văzută ca o entitate).

Toate aceste aspecte ale moravurilor prezentate în mișcare, pe scenă, de Caragiale sînt produsul unei anumite epoci, care are specificul ei, deosebit, prin urmare, de al epocii precedente, ca și de al celei următoare. Se înțelege că deosebiriile nu sînt, cum se spune, de esență, adică fundamentale. Dovadă că în multe comedii ale lui Alexandri întâlnim și moravuri și situații și oameni care amintesc bine de producțiile similare ale succesoriului său. Dar nu sînt necesare o perspicacitate neobișnuită și nici o informație documentară propriu-zisă pentru ca cineva să facă ușor distincția să zicem între Clevetici ultrademagogul și Cațavencu, nu mai puțin demagog decît predecesorul său. Și aceasta, pentru că, repet, ei aparțin la epoci de evoluție a societății românești diferite clar una de alta, chiar dacă distanța în timp dintre cei doi reprezentanți ai demagogiei este de numai cîteva decenii. Asta înțeleg eu prin istoricitatea comedii lui Caragiale. (Și același lucru l-aș înțelege, dacă m-aș ocupa de operele similare ale lui Alexandri).

A fost respectat acest caracter istoric în reluările din ultimii ani ale „D'ale carnavalului” și „Scrisorii pierdute”? Răspunsul meu este, în linii mari, absolut negativ. Despre prima am... îndrăznit să-mi spun părerea, cu destulă timiditate, acum cîteva ani, într-un interviu apărut în „Contemporanul”. (Am vorbit atunci și despre „O noapte furtunoasă”, pusă în scenă de Teatrul „C. I. Nottara”). Deoarece acest spectacol a fost socotit de la început ca o cădere indiscutabilă, n-are fost să mă mai ocup de el aici). Ideea de bază a interviului era, dacă mi-aduc bine aminte, că, deoarece avem a face cu o farsă, deci, în fond, cu o caricatură (personajele nu sînt „oameni”, ci manechine, puse de autor în situații excesiv de ridicole pentru a se distra el însuși, cu „răutate”, pe seama lor și pentru a face pe spectatori să se „strice” de rîs) mi se pare nepotrivită o îngroșare a caricaturii reale împinsă dincolo de limitele celei mai extravagante fantezii. (Mi s-a dat, firește, o replică foarte usturătoare!). Atunci nu m-am referit la „istoricitate”, deși în subconștientul meu această idee „lucra”: exagerarea de care aminteam însemna nerespectarea sau, poate, denaturarea caracterului istoric al conținutului farsei. Ideea are nevoie, probabil, de o precizare în plus. Se folosește curent termenul „istoric”, cînd e vorba de ceea ce unii numesc „trecutul istoric”: piese ca „Vlaicu-Vodă”, „Ovidiu”, „Apus de soare” etc. După mine, și sînt convins că nu numai după mine, istoric este tot ce aparține unei anumite epoci sau chiar unui anumit moment. Un obiect, un personaj, un eveniment etc. capătă caracter „istoric” prin simplul fapt că, indiferent de importanța lor în sine, sînt produsul unei conjuncturi sociale, al unor împrejurări și condiții specifice, care îi imprimă o pecete a lor ireparabilă. În acest sens, comedii lui Caragiale (tot așa ale lui Alexandri) sînt mai istorice decît dramele lui Delavrancea, din cauză că istoricitatea lor este mult mai sesizabilă, fiind mai aproape de epoca noastră. Ceea ce știm sau putem ști despre Ștefan cel Mare sau Mihai Viteazul sînt lucruri foarte generale, și un scriitor talentat pe acestea le exploatează, nu pe cele referitoare la aspecte mai mult ori mai puțin concrete, dar greu verificabile, din viața lor publică sau personală. În schimb, epoca de acum o sută de ani și chiar mai puțin o putem cunoaște aproape la fel de bine ca pe a noastră. Înregistrarea evenimentelor (și, datorită lor, prezentarea celor ce au participat la ele) o găsim în presa timpului, în dezbaterile parlamentului, în memoriile scrise ale unor personalități, ba și în



memoria (propriu-zisă!) a unor oameni contemporani sau aproape contemporani cu ele.

Judecat din acest punct de vedere, care nu pretind că este singurul, dar trebuie să fie cel mai important, spectacolul „D'ale carnavalului” poate fi considerat drept un succes, și încă unul formidabil, cum s-a spus (și cum se încearcă să se dovedească în mod direct, adică material, prin menținerea lui pe afiș)? Cred că nu. Dimpotrivă. Mă opresc la două detalii, cele mai izbitoare și mai neverosimile pentru mine. Poate să-și imagineze cineva drept realitate, nu gîndindu-se la o frizerie periferică din București, dar nici la una din Mizil, fie și de acum 100 de ani, scena cu spălutul picioarelor și cu tot ce urmează după aceea? Regizorul a vrut să arate mizeria materială a unui anumit aspect din viața păturilor sociale cele mai de jos. A dorit, probabil, să și polemizeze, politic vorbind, cu orînduirea burghezo-moșierească. Nu avea alte mijloace la dispoziție pentru a crea această imagine? Aspectul general al magherniței care se numea frizerie nu era suficient? Și dacă nu, era greu să fie și îngroșat? Celălalt detaliu este scena (mai bine zis sînt scenele) în care femeile „traduse” își smulg părul din cap, țipă, urlă, zbură, își izbesc propria-i țeastă de dușumea cu o furie extraordinară etc. Erau necesare aceste exagerări care distrug verosimilul? Oamenii noștri de artă, indiferent de domeniul unde lucrează, uită (e vorba de marea majoritate a celor de azi, tineri sau mai tineri) un adevăr elementar: creațiile artistice dau impresia că sînt „viață”, că trăiesc, că nu sînt prin nimic inferioare „modelelor” numai cu condiția de a fi verosimile, de a „se-măna” cu adevărul, de a „părea” adevărate, fără să fie de fapt. (Totmai de aici le vine atracția pe care o exercită asupra noastră și așa se explica afirmația multor cunoscători că arta este superioară vieții pe care o înfățișează).

Reflecții similare mi-a trezit și spectacolul cu „O scrisoare pierdută” (la Teatrul „Bulandra”). Personajele acestei comedii sînt de două categorii. Cele mai multe, ridicole, din punct de vedere să zicem estetic, și abjecte, din punct de vedere moral. Două, Zoe și Tipătescu, ocupă un loc aparte, foarte clar diferit de al celorlalte. E adevărat că, sub aspectul moral, și ele sînt condamnabile. Dar, în cazul Zoei, este vorba de o imoralitate personală sau, dacă preferați, familială, fără efecte (cel puțin probabile sau de perspectivă) asupra vieții publice, care — să nu uităm — îl preocupă, așa zice, exclusiv pe Caragiale în această piesă. La Tipătescu intervine, în plus, abuzul de putere în calitatea sa de prefect. Cred că și spectatorilor de azi și celor de acum 80—85 de ani, mai cu seamă acest aspect al personajului în discuție le displace. Dar nici unul dintre ele nu este ridiculizat de autor, care îi ia, dimpotrivă, în serios: pentru Zoe, dragostea ei extraconjugală este o problemă de viață și de moarte; pentru Tipătescu, despre care trebuie să fim de acord că-și iubește sincer partenera și că, deci, dragostea pentru dînsa ocupă un loc important în viața sa, problema nr. 1 este de ordin politic, cel puțin pentru moment (alegerea deputatului pentru Adunarea legislativă constituantă). Nici ea, nici el, repet, nu sînt ridicoli. Și dacă în cazul Zoei (mă gîndesc la spectacolul similar al Teatrului Național) se rîde puțin în sală, faptul se datorește deprinderii unei bune părți din publicul nostru că la comedie vine omul ca să rîdă, indiferent cînd, unde, cum etc., și, poate, într-o mică măsură, unor ușoare exagerări în gesturi și intonație din partea interpretului.

ISTORICITATEA COMEDIILOR LUI CARAGIALE

Observații tirzii și totuși actuale pe marginea unor spectacole teatrale

Iorgu IORDAN

Regia n-a ținut aproape de loc seamă de această distincție dintre cele două categorii de personaje. A uitat, de exemplu, unele lucruri care se spun în piesă. (Le spune, deci, Caragiale). Tipătescu este moșier (la studii, fiu de moșier). Are doctoratul în Drept la Paris. Chiar dacă azi foarte numeroși oameni de la noi nu știu ce însemna atunci și mai încoace un doctorat de la Sorbona, un regizor de teatru, care nu are nici măcar scuza virstei, trebuie să știe, nu se poate să nu știe că acest titlu și, îndeosebi, anii petrecuți (dacă vreți, în toate sensurile!) la Paris pentru obținerea lui au produs o schimbare importantă în cel ce l-a obținut, cel puțin din punctul de vedere al unui rafinament intelectual și social. Tipătescu este un om subțire și cultivat. A doua calitate rezultă în mod absolut convingător din modul cum vorbește. Folosirea neologismelor, construirea frazelor etc. sînt ireproșabile. Aceste aspecte n-au fost prea vizibile pe scena Teatrului „Bulandra”. Tipătescu are și momente de luciditate morală și politică. La un moment dat exclamă: „Ce lume!” (Este, de fapt, exclamația lui Caragiale însuși, care i-o „împrumută”, așa zice dintr-un fel de simpatie. Să nu uităm că acest mare clasic al literaturii noastre era un estet desăvârșit în aprecierea oamenilor și a lucrurilor. Indignarea lui este de natură mai mult estetică decît morală cînd satirizează, fie în comedii, fie în schițe).

Și Zoe este un personaj ireproșabil sub acest aspect: are ținută de doamnă, vorbește ca un om cultivat și, chiar în momentele cînd își „pierde firea”, se comportă ca o femeie de lume. Nici acest personaj nu și-a găsit interpretul potrivit.

Referindu-mă la cealaltă categorie de „eroi”, voi spune cîteva cuvinte numai despre unii. Cațavencu are toate defectele de pe lume. Un singur lucru nu i se poate tăgădui: inteligența, chiar dacă ea este a unui smecher în stil mare, cu veleități politice. Un asemenea om poate fi ridiculizat și în felul cum l-am văzut eu la „Bulandra”? Tot timpul cît

vorbește Farfuridi, el stă, în mijlocul partizanilor săi și face o serie de gesturi care ni-l prezintă, dacă nu ca pe un țăran, devenit orășean de puțină vreme, în în orice caz ca pe un biet mahalagiu (biet, din punctul de vedere ale instrucțiunii și al condițiilor de viață materială). Foarte elocvent (pentru regizor, probabil, dar la fel de deplasat) un anumit gest (n-am cum să-i spun altfel) cu... limba: a ținut-o, mai tot timpul, cu virful rotunjit scos vizibil între buze! O observație asemănătoare în legătură cu Farfuridi. Acesta nu are inteligența lui Cațavencu, dar nu-i nici un fel de ramolit, cum apare în spectacol. Avînd în mîini foile cu discursul său de la intrarea din actul al III-lea, actorul respectiv, după ce și-a luat din timp măsurile de precauție pentru a nu le încurca, este pus totuși (de regizor, bineînțeles) să le amestece în sensul că, în loc să folosească degetul muiat în salivă pentru foile așezate în ordinea lor logică, recurge la mîna cealaltă și în felul acesta nu mai știe, o clipă, care sînt cele deja folosite. Și oratorul nu era deloc emoționat, ca să presupunem că s-a zăpăcit din cauza asta. Din contra, a fișa o încredere desăvârșită în sine. Exces de zel din partea regizorului (sau, poate, numai a actorului) de a îngroșa comicul personajului, ca și cum celelalte trăsături, multe și importante, n-ar fi de-a-juns.

În sfârșit, Dandanache. Vorbesc, poate, sub impresia interpretărilor date acestui personaj la Teatrul Național (de R. Beligan, înaintea lui, de Vasiliu-Birlic, iar și mai înainte, de Belcot) și de aceea aprecierile mele ar putea fi, pentru mulți, mai puțin convingătoare. Agamiță este ramolit. (O arată și numele, amîndouă: al doilea evocă „dandanaua”, primul, cu cele două silabe inițiale, pe „gaga”, — de altfel, Caragiale, prin gura lui Trahanache, își... trădează intențiile, căci îl pune pe acesta să-i spună, la un moment dat, Gagamiță). La „Bulandra”, ramolismul apare foarte lămurit. Dar a-

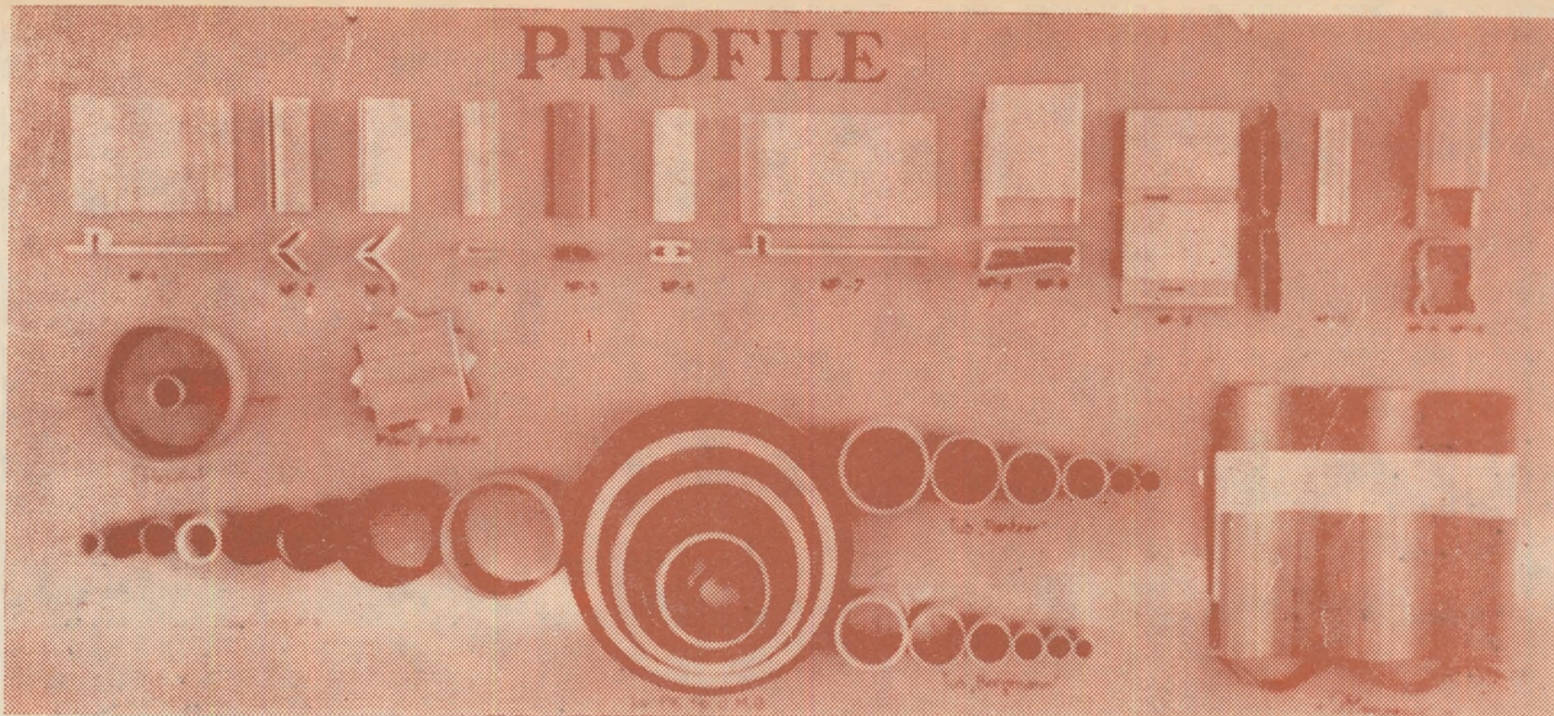
(continuare în pag. 13)



Aneta COVRIG:

„Baloane și păsări”

UZINA
DE
PRELUCRARE
MASE
PLASTICE
IAȘI



În cei zece ani de existență, uzina a reușit să se afirme atât în țară cât și peste hotare, prin varietatea sortimentelor și prin calitatea produselor.

Fiind dotată cu utilaje la nivelul tehnicii mondiale, fluxurile și procedeele tehnologice aplicate în uzină reprezintă soluții dintre cele mai moderne, fapt care permite obținerea unei înalte productivități.

Produsele uzinei sînt solicitate și în străinătate, în peste 20 țări, printre care: Anglia, Belgia, Olanda, R.D.G., R.F.G., R.S.C., R.P.U., U.R.S.S., R.A.U., Grecia, Brazilia, Ghana, Siria, etc.

În funcție de polimerii utilizați, uzina produce trei categorii mari de materiale plastice prelucrate din: policlorură de vinil, polietilenă, polistiren și copolimer ABS. Produsele cele mai importante sînt:

- țevi tip ușor (U), mediu (M) și greu (G) cu diametre de la 12 la 280 mm.
- plăci ondulate opace sau translucide cu grosimi de 1,2 și 1,7 mm, în culori pastel;
- tuburi de P.V.C., înlocuitoare de tuburi Bergman—Pantzer;
- profile din P.V.C. neplastificate și plastificate, cu utilizare în industria mobilei, industria electrotehnică și construcții;
- tuburi flexibile pentru carburanți;
- granule P.V.C. utilizate în scopuri electrotehnice, încălzăminte, etc.;
- covoare și dale din P.V.C. de 1,5 și 2-mm., marmorat, uni sau imprimat cu imitație parchet, marmoră sau mozaic.
- folii plastificate din P.V.C. colorate, șagrenate sau imprimare cu grosimi între 0,2—0,5 mm.;
- folii dure și semidure cu grosimi între 0,2—0,5 mm.;
- folii din P.V.C. dublate pe hirtie — Poligraf vinil în diverse șagrene și culori, utilizate în industria poligrafică;
- folii din P.V.C. imprimate — imitație de furnir pentru utilizări în industria mobilei;
- plăci presate din P.V.C. 2.000 X 1.000 cu grosimi între 2—20 mm.;
- folii suflate din polietilenă, simple și tubulare;
- saci pentru ambalarea îngrășămintelor și altor produse, imprimați sau neimprimați;
- pungi și sacoșe din polietilenă imprimate și neimprimați;
- recipiente obținuți prin suflare;
- tuburi din polietilenă cu diametrul cuprins între 5—114 mm.;
- folii contractabile din polietilenă cu grosimi între 0,04—0,08 mm.;

În cadrul dezvoltării întreprinderii sînt prevăzute a se realiza noi sortimente cu utilizări diverse în sectoarele economiei.

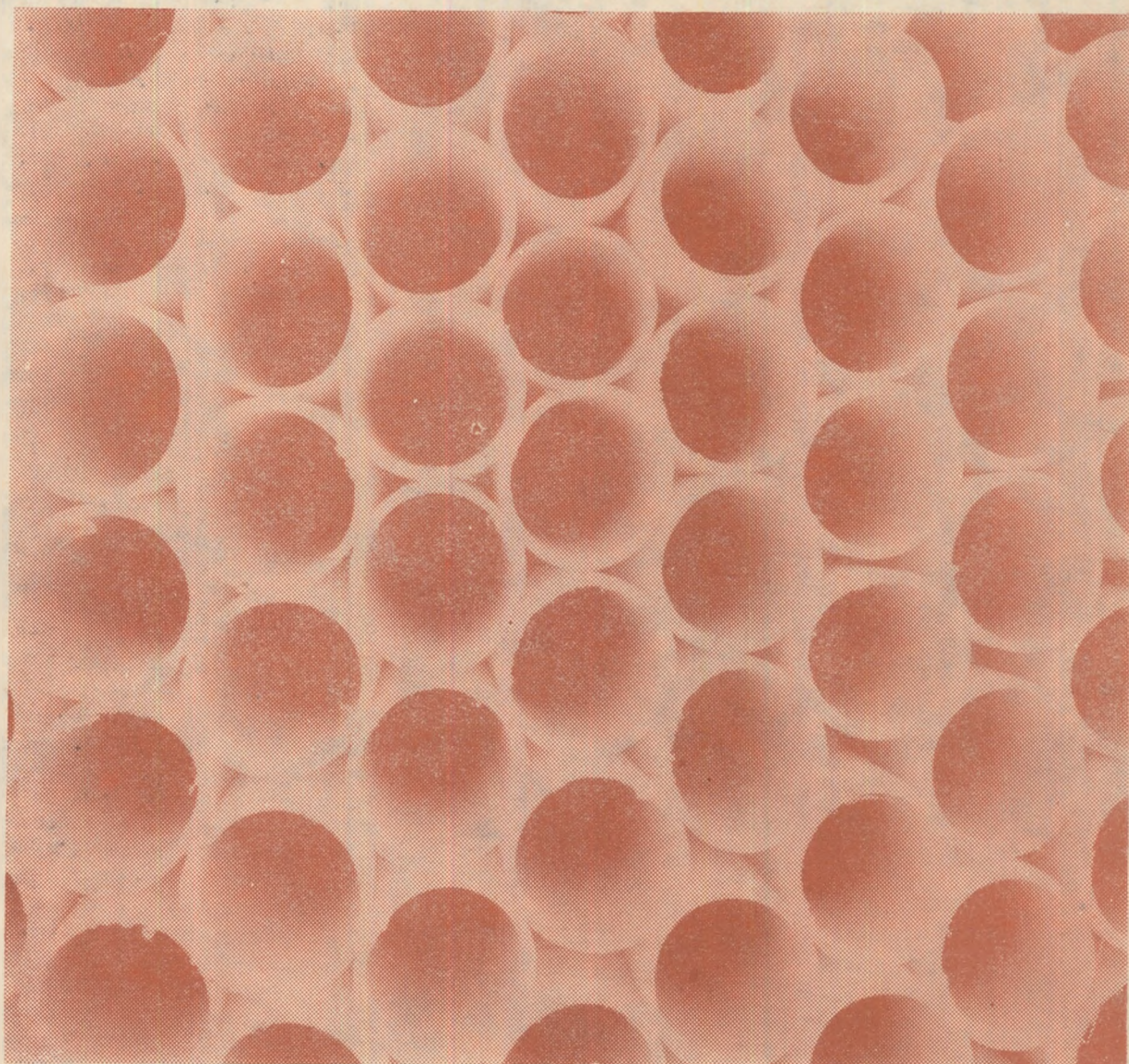
Începînd cu acest an, întreprinderea ieșeană poate livra beneficiarilor externi și interni folii din polietilenă tubulare sau filme cu lățimi desfășurate pînă la 5 metri, mult solicitate pentru acoperiri de solarii și huse pentru acoperișuri de obiecte mari. Foliile pot fi livrate natur-transparente sau divers colorate.

În scopul satisfacerii cererilor privind ambalarea îngrășămintelor chimice, precum și a altor produse pulverulente sau granulate, se fabrică, de curînd, saci din polietilenă de înaltă rezistență cu valvă laterală, cu lungimi între 600—1.200 mm. și lățimi de 500—600 mm.

În prezent sînt în curs de asimilare, urmînd să se pună la dispoziția beneficiarilor și în special comerțului, o nouă serie de recipiente din polietilenă, fabricată din granule de polietilenă de înaltă rezistență, cu capacități de 50, 60 și 100 litri. Prin folosirea unor matrițe modulate, există posibilitatea oferirii recipientilor cu diferite deschideri ale gurilor de evacuare, prezentînd în același timp mai multe posibilități de prindere. Formele de bază pentru cele trei tipuri de recipiente sînt: pentru 50 litri capacitate — canistră paralelipipedică cu partea superioară și inferioară puternic rotunjită, cu două orificii de evacuare; 60 litri capacitate — butoi cu un orificiu larg de golire de 260 mm. diametru; pentru 100 litri—butoi cu orificiul de golire de 260 mm. diametru. Canistra de 50 litri este recomandată pentru produse lichide, iar butoiele de 60 și 100 litri, pentru transportul și depozitarea produselor viscoase și pulverulente. În momentul intrării noilor recipiente în circuitul economic se vor îmbunătăți considerabil condițiile de ambalare, depozitare și transport a produselor. Prin concepția lor constructivă, recipientii se pretează pentru paletizare.

În prezent, alături de reperate pentru asigurarea integrării autocamioanelor și autoturismelor, sînt în curs de realizare și alte produse noi, dintre care, pentru o parte, livrarea către beneficiari a și început. Este în curs de asimilare profilul din P.V.C. „Trident”, solicitat de Industria Construcțiilor, cu utilizări în sectorul de prefabricate.

S-au asimilat și livrat beneficiarilor o nouă serie de tuburi din polietilenă de înaltă densitate, noi tipuri de granule pe bază de P.V.C. pentru beneficiarii externi, printre care granule plastificate transparente și granule dure pentru extruderea de tuburi și profile.



Dezmie, dat de livezi și podgorii cu renume, așternut pe cele șapte dealuri cu unduire domoală, Iașul se oferă vizitatorului ca o mare carte deschisă în plină lumină, înfrumusețată de încrustațiile unui caligraf de gust. Așezări medievale pe colinele sudice, cu aer romantic în claustrarea lor voită, geară de pădure către nord, lacuri în salbă spre răsărit și deschidere voioasă spre apus, punctează această așezare pe care încă pe la 1647 episcopul italian Marcus Boandinus, învințat și uimăt de panorama albă a orașului, o aseamua cu Roma.

Neîndoielnic, Iașul e orașul cu cele mai valoroase vestigii istorice și cu cele mai prețioase amintiri culturale, orașul care poate fi considerat în în-

tregime un muzeu, încit pe bună dreptate marele Nicolae Iorga scria:

„Sînt români care n-au fost niciodată la Iași, deși n-ar trebui să fie nici unul căci cine n-a fost aici nu poate să străbată cu înțelegere foile celor mai frumoase cronici, nu se poate pătrunde după cuviință de spiritul trecutului nostru care trăiește în acest loc mai viu și mai bogat decît oriunde alurea... În conștiința lui națională ar fi o lipsă dacă n-ar fi văzut orașul care a fost și-și zice încă astăzi, cu mindrie, capitala Moldovei”.

Și intrucit din oricare parte ai poposi la Iași, venind cu avionul, cu trenul, cu automobilul, intrind prin oricare barieră, panorama va fi dominată de silu-

Sezon turistic

IASUL VĂ

eta în griuri blinde a Palatului Culturii, cel care ține echilibrul între cetatea de sus a facultăților și platforma de jos a industriei, e bine să începem cu rețeaua muzeistică ce-și are complexul în acest palat voievodal, fostă curte domnească cu temelii rămase de la Alexandru cel Bun, refăcută gospodărește sub Ștefan și devenită sub Alexandru I. Lăpușneanu singura reședință permanentă a domnilor moldoveni. Pentru a simți fiorii istoriei, e destul să te gîndești că pe aici au trecut marii votevozi ai Moldovei, de la Alexandru cel Bun la Dimitrie Cantemir, că aici a fost măcelul boleresc hotărît de Lăpușneanu, aici s-a proclamat Mihai Viteazul „domn al Țării Românești, al Transilvaniei și a toată țara Moldovei”, aici a fost ales Alexandru Ioan Cuza domn al Moldovei, aici carillonul din turn indonează la fiecare împlinire de oră primele măsuri din Hora Unirii.

Dar, trecînd pe lângă statuia lui Ștefan, opera sculptorului Fremiet, inaugurată la 3 iunie 1883, sîne orientăm asupra celor propuse de către Complexul muzeistic Iași. La etaj se află cea mai veche pinacotecă de stat din țară, inaugurată la 26 oct. 1860, formată din sectorul de artă străină, cu lucrări grupate pe școli (italiană, spaniolă, flamandă, olandeză, franceză, germană, austriacă, cehă și rusă) și sectorul de artă românească, în cadrul căruia panotecarea urmărește desfășurarea cronologică a creației plastice naționale, de la sfîrșitul secolului XVIII pînă în zilele noastre. Se află aci lucrări de Caravaggio, Murillo, Boucher, Tintoretto, Bassano, și — bine înțeles, sîde de picturi și sculpturi ale artiștilor români și în special a școlii icșene de pictură, prezentate în condiții excepționale. Totodată, muzeul organizează expoziții retrospective și îndeprinde o intensă activitate de cercetare științifică, întocmind studii monografice și cataloage. Chiar în a-

ceastă perioadă se află deschise retrospectiva N. Petrașcu, după cea a lui Ion Sava.

Muzeul de istorie a Moldovei ilustrează într-o prezentare sintetică istoria acestor locuri din cele mai vechi timpuri pînă în zilele noastre. Exponatele de o valoare deosebită prezintă istoria veche și prefeudală, așa cum e oglindită în piesele descoperite în urma cercetărilor arheologice din zeci de stațiuni. În cursul acestui an vor intra în circuit societățile de istorie feudală, modernă și contemporană, astfel că el va oferi oglinda integrală a dezvoltării economice, social-politice și culturale a Moldovei. De altfel, acest muzeu e întregit de Muzeul Unirii din str. Lăpușneanu, dedicat actului de la 1859 și care redă fidel evenimentele legate de personalitatea lui Alexandru Ioan Cuza.

Muzeul etnografic al Moldovei poate fi considerat una din cele mai prestigioase instituții de acest fel din țară. Expoziția organizată pe fenomene etnografice (ocupații străvechi, meșteșuguri, obiceiuri etc.), include aproape 10.000 de piese descoperite pe întregul cuprîns al Moldovei.

Muzeul Politehnic funcționează cu secțiile Energetica și Inregistrarea și redarea sunetului, fiind în curs de amenajare secția Telecomunicații.

Prima introduce pe vizitator în evoluția mijloacelor de producere și utilizare a diferitelor forme de energie (hidraulică, eoliană, termică, solară, a marilor, electrică și atomică). Unică în țară, secția de Inregistrare și redare a sunetului prezintă mijloacele respective în evoluția lor istorică după o grupare tematică bine stabilită.

Într-o aripă a Palatului funcționează Biblioteca municipală Gh. Asachi, instituție bine dotată și foarte frecventată, deservind alături de Biblioteca universitară „Mihai Eminescu” mîile de cititori. În holul ei se află în permanență deschise expoziții

de artă plastică. În prezent se află panotecate expoziția claselor de pictură și sculptură ale Școlii Populare de Artă Iași. De altfel, chiar marele hol al Palatului adăpostește expoziția dedicată împlinirii a 125 de ani de la 1848.

În preajma Palatului se află un interesant lapidarium cu piese istorice interstiționate în zidurile vechi, ctitoria Sf. Neculai a lui Ștefan cel Mare cu frumoase podoabe de ceramică exterioară. Teatrul de vară sub al cărui planșeu se păstrează temelii din vechea cetate domnească și Casa Dosoftei, adică locuința și tiparnița mitropolitului cărturar. Cea mai veche locuință civică din Moldova a făcut parte din cetatea de scaun, rămînînd încă prinsă în briul zidului de apărare. În ea se află secția de carte veche a Muzeului de literatură al Moldovei, iar la Casa Pogor (str. I. C. Frimu nr. 4) se află Secția de literatură modernă.

Urmează rețeaua caselor memoriale, începînd cu azi celebra bujdenică din Țicău, în care a trăit și a scris Ion Creangă. Apoi Vila Sonet a poetului Mihai Codreanu din str. Rece (peste drum de Bolta Rece) și casa poetei Otilia Cazimir din str. Bucșinescu. În curs de organizare se află Muzeul teatrului din Moldova în casa lui Vasile Alecsandri din strada cu același nume. De altfel, bardul își are reședința la Mîrcești, în luncă. Casa de la Mîrcești atrage în fiecare lună mii de vizitatori din întrecaga țară și de peste hotare.

Bineînțeles că ne-am referit doar la rețeaua muzeistică, întregită însă de atîtea monumente prestigioase de la minunea numită Trei Ierari și pînă la vechea Universitate și de la cartierele moderne pînă la puternica zonă industrială. Așadar, Iașul vă așteaptă.

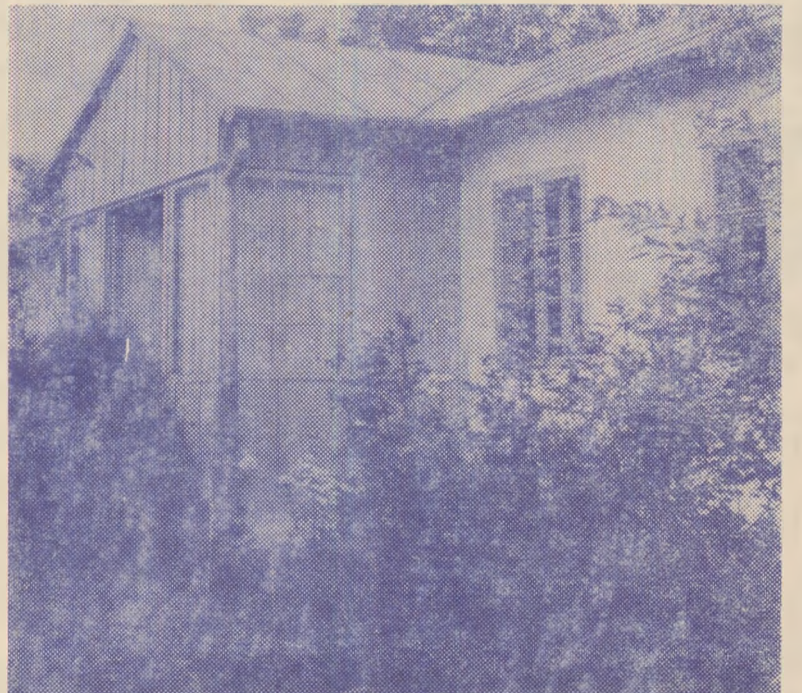
REP.



1.



2.



3.

1. Universitatea „Al. I. Cuza”
2. Casa Dosoftei
3. Casa memorială „Otilia Cazimir”.

AȘTEAPTĂ

Fostă capitală a Moldovei și capitală a întregii țări în anii refugiului (1916—1918), Iașul nu duce lipsă de istorie. Oraș al culturii și sediu al celor mai prestigioase reviste ale țării (Albina românească, Dacia literară, Convorbiri literare, Contemporanul, Viața românească, Jurnalul literar, Însemnări ieșene), Iașul nu duce lipsă nici de nume prestigioase din istoria literaturii.

Dar dintre zeci de voievozi care și-au aurit gloria aici și dintre mulții scriitori care au lăsat faguri de micre limbii noastre, două nume predomină: Ștefan cel Mare și Mihai Eminescu. Ambii uriași și omniprezenți la Iași, mai precis în perimetrul ieșean. Căci marele palat e al lui Ștefan, ca și biserica domnească, umbra voievozului întinzându-se suverană de la mănăstirea din codrii Dobrovățului pînă la Cotnari și Hir-lău. Epoca sa de glorie va forma un capitol aparte în secția feudală din Muzeul de Istorie a Moldovei, iar Arhivele de la Golia păstrează cu mare grijă pergamentele purtînd semnătura sa, alăturată sigiliului de cea-ră roșie. Podoabele exterioare de la Sf. Neulai din Iași sînt surori cu cele ale ctitoriei din Hir-lău, în timp ce la Cotnari oricît de atrăgătoare ar fi așezarea neolitică a Cucutenilor sau cetatea geto-dacică de pe Cătălina, cu totul alt parfum au legendele legate de numele lui Ștefan.

Și, alături de el, poetul și admiratorul marelui voievod, cel care a mers în pelerinaj la Putna și a ținut să fie prezent la inaugurarea statuii din Iași. Avem casa lui Gh. Asachi, a lui Mihail Kogălniceanu, a lui Vasile Alecsandri. Eminescu nu are

nici o casă a lui pentru că el este peste tot. E în bătrîna Universitate (azi Filiala Academici), unde a funcționat ca bibliotecar, dar și în biblioteca universitară care-i poartă numele; în teiul de la Copou și în plopii fără soț de la Bucium; în bojdeuca din Țicău care l-a găzduit vremelnice, în casele de la Trei Ierarhi unde a fost revizor școlar, în casa Pogor pe cînd era secretar al Junimii, în Casa Petru Poni unde lua parte la ceat-uri literare, în fostul hotel Traian din Piața Unirii ca participant la un banchet....

Il evocăm în fiecare an la festivalul de poezie, în fiecare anotimp nemurit de slova lui, în fiecare ceas al cultului pentru tot ce e sublim și românesc. La Iași vorbim despre Eminescu și Creangă chiar amintindu-ne de Ibrăileanu și Sadoveanu; îi vedem mergînd alături pe oricare stradă veche, de la Golia la Teatrul Național și din Tătărași pînă în Sărărie. La Casa Pogor ceasul lui Eminescu a încremenit la o uitată oră și în Țicău geamlicul din spatele casei îi așteaptă încă pe cei doi mari prieteni; la Iași teii nîng amintiri despre ei și plopii le susură numele, fiindcă ei nu sînt doar nume trecute pe marmură, ci prezențe spirituale permanente.

La Iași în ceasuri de lumină albă, umbra ecvestră a lui Ștefan pare desprinsă din sonetul lui Mihai Codreanu:

Insuflețit în bronzul nemuririi
Eroul vremurilor medievale,
Cu buzduganu-nțins și-neins
cu zale,

Se-nalță ca fantoma
răzvrătirii.

Iar de la răspintia cea mare
a Copoului, bardul scâldat în

raze privește spre cer ascuțind
omagiul aceluiași confrate:

În sufletul român adinec
răsună

Cîntarea ta măreață și
duioasă:

Ea-i diadema cea mai
luminosă:

Ce neamul tău pe frunte va
s-o pună.

Deci nu întîmplător, chiar în Villa Sonet a lui Mihai Codreanu se află la loc de cinste fotografia lui Eminescu alături de cea a statuii lui Ștefan. Cultură și istorie, sensibilitate și eroism.

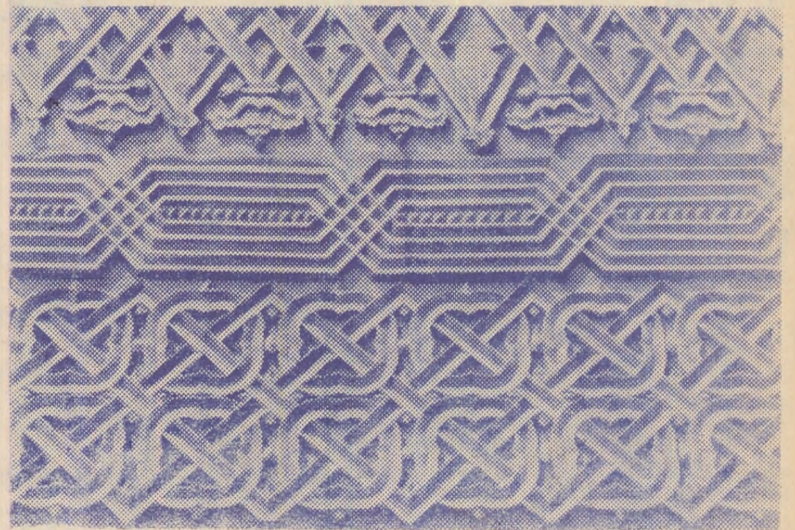
În vechea valtră de viață ieșeană, strana reculegerii lui Ștefan — sus la Copou teiul bunice al lui Mihai. La Biblioteca universitară semnătura lui Dimitrie Cantemir pe o carte — la Golia caligrafia clară a nemuritoarej „Seara pe deal”. La Muzeul Unirii urnele de lemn lustruit ale alegerii lui Alexandru Ioan Cuza — la Trei Ierarhi odihna lui veșnică alături de Dimitrie Cantemir în ctitoria lui Vasile Lupu. La Muzeul de istorie jilțul lui Petru Rareș — la cel al Unirii serisoarea udă de lacrimi a lui moș Ion Roată.

Și de aici încolo, de la Ștefan cel Mare și Mihai Eminescu, urmează cercul de la „Viața românească”, prietenii de la „Contemporanul”, urcînd pînă în zilele noastre. Pe bună dreptate, scrie Geo Bogza în „Iașul zilelor noastre”:

„Nimic nu poate avea atîta farmec ca adierea trecutului pe sub lumini de neon și prîntre blocuri turn, într-un oraș în care mascele populare, eliberate și conștiente de forța lor, scriu cu hotărîre și îndrăzneală o nouă pagină a istoriei”.



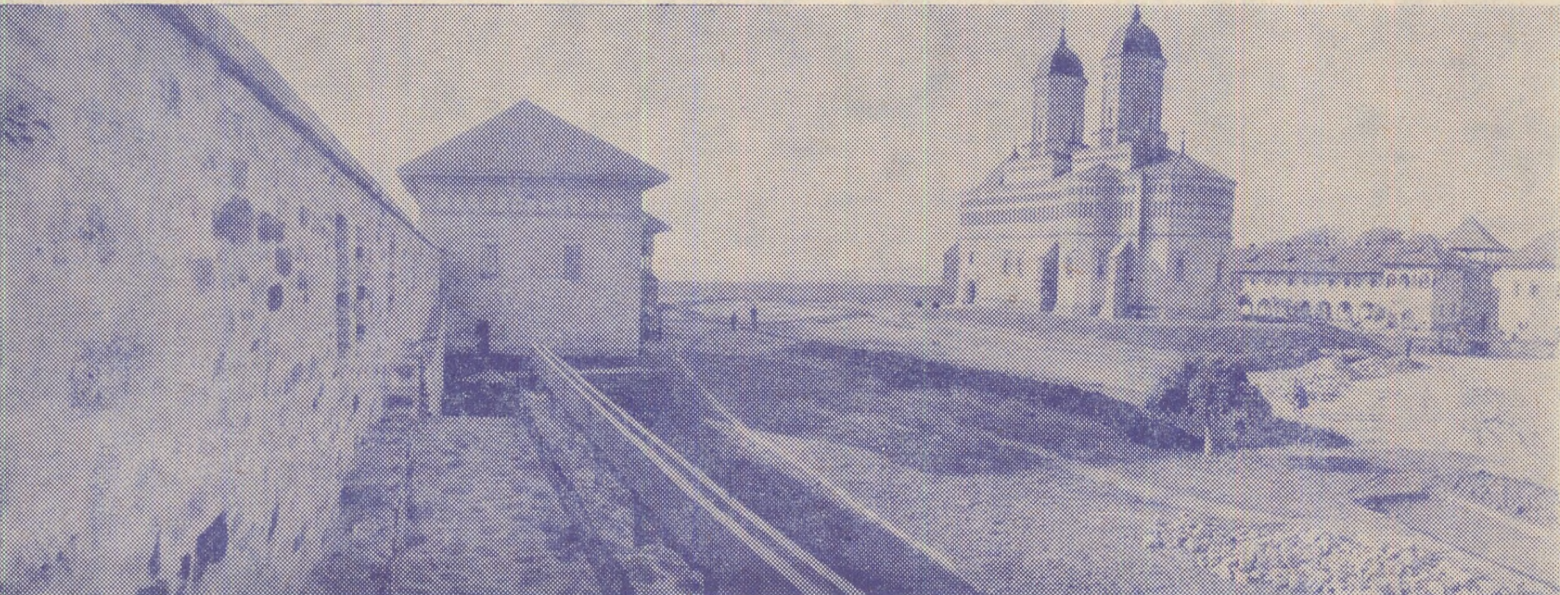
4.



5.

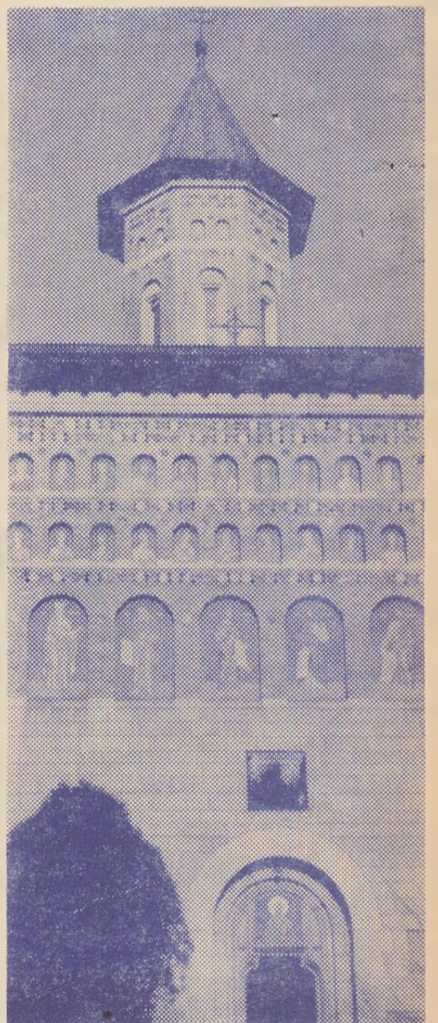


6.



7.

4. Emanuel FRÉMLET: Statuia lui Ștefan cel Mare
5. „Broderie în păvă” (Trei Ierarhi).
6. Bojdeuca lui Creangă.
7. Mănăstirea „Cetățuia”.
8. Biserica Sf. Nicuioae domnească (detaliu).



8.

FABRICA ȚESĂTURA — IAȘI

— 70 de ani de existență —

Intr-o încercare de monografie, apărută în cadrul întreprinderii, în anul 1935, se arată că născuturile fabricii „Țesătura” se localizează undeva pe strălă Albă, în anul 1903.

Ce era de fapt acest început? Cu sprijinul unor firme italiene, Leo Geller producea textile su ajutorul a două războaie instalate într-un subsol. Războaiele erau acționate de o roată pusă în mișcare de doi oameni și legate printr-o curea de transmisie ce trecea din subsol prin plafon.

Afacerile sporind, mai târziu Leo Geller mărește „industria” a 40 războaie devenind astfel una dintre primele țesătorii de bumbac din țară. Către finele primului deceniu al secolului nostru cu sprijinul băneșe italian, al băncii Marmorosch Bank et Co și al unei bănci din Budapesta, se creează „Fabrica de țesături fostă Leo Geller et Co”, societate anonimă, cu 400 războaie. Urmează apoi o perioadă de decadentă. În 1908, banca budapestană cere o expertiză, căci cu toate transfuziile bănești, fabrica nu rezistă. Raportul expertului J. Erlib conchide necesară lichidarea fabricii și crearea alteia, cu noile baze, după alte sisteme. În 1910 martie, se crează „Țesătura” cu un capital de 750.000 lei aur.

La o pătrime de secol de la înființare, în primul ghid al Iașului („Primul anuar ghid al municipiului Iași” tipografia „Opinia” 1935) se face următoarea prezentare: „Dacă o monografie a Iașului cultural e inutilă, fără a cuprinde Universitatea, la fel primul „Anuar ghid al Municipiului Iași”, ar avea un hiatus principal dacă nu ar dedica, în partea sa economică, fabricii „Țesătura” un capitol special”.

Primul război mondial avea desigur să afecteze în parte și fabrica Țesătura, care însă, între cele două războaie mondiale, cunoaște o puternică revenire, astfel că în 1935 fabrica producea 11,5 milioane metri pătrați țesături anual pe cele 750 războaie existente.

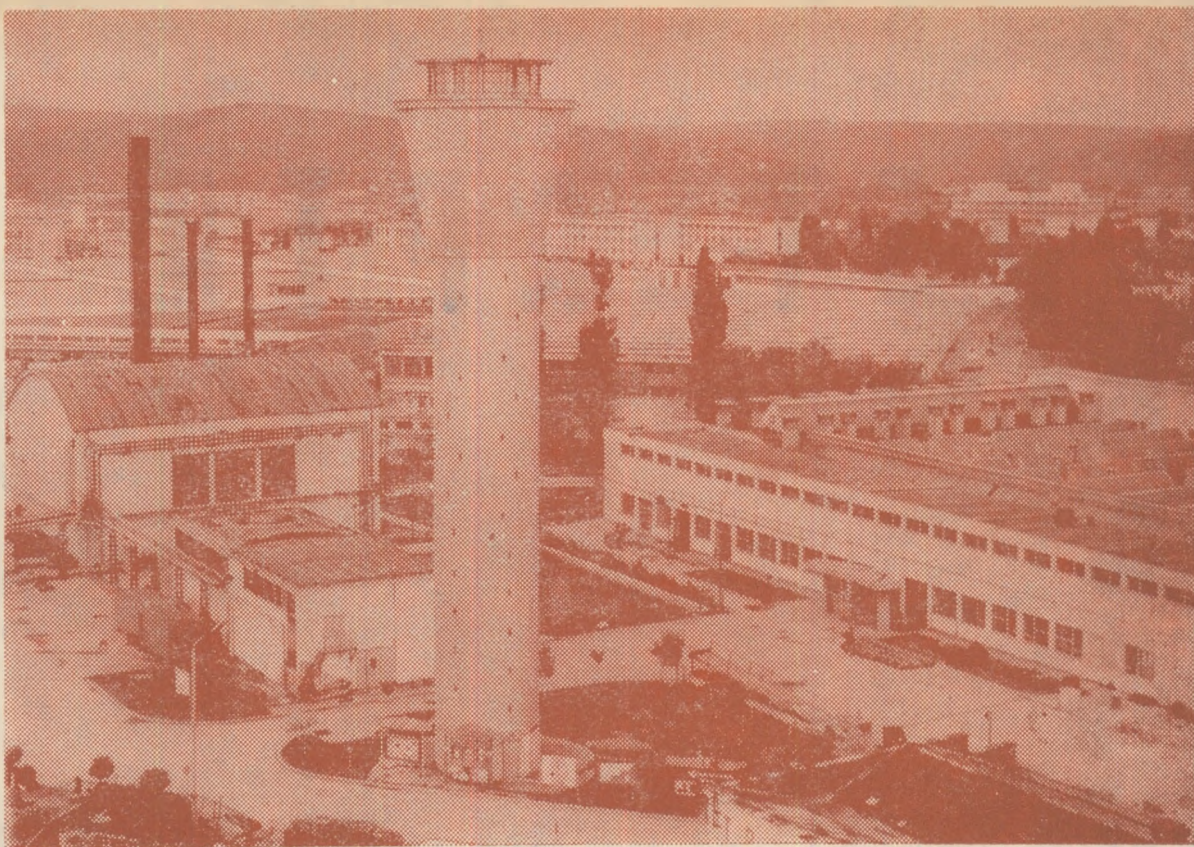
Cu toate condițiile grele de muncă, un sistem de amenzi și

rețineri care micșorau sistematic cîștigurile muncitorilor, cu toate nemulțumirile muncitorilor, priceperea, talentul și hărnicia țesătoarelor au dus faima fabricii în țară și peste hotare, pinza de Iași, zefirul, șifonul fin și dejalul fiind mult apreciate și căutate.

Actul revoluționar al naționalizării de la 11 iunie 1948 deschide largi perspective economice și tehnice fabricii Țesătura, care va cunoaște o dezvoltare masivă. Prin grija conducerii de partid și de stat, începînd chiar din anul 1949 „Țesătura” se dezvoltă impetuos, pornind cu construcția unei filaturi de bumbac pentru fire cardate cu o capacitate de peste 20 mii fuse, cu un utilaj de înaltă capacitate din acea vreme. Concomitent, în același an are loc o extindere a secției țesătorie, care beneficiază de o nouă sală de construcție modernă și un număr suplimentar de 350 războaie.

În anul 1965, fabrica se îmbogățește cu o nouă secție modernă, filatura de fire pieptănate, cu o capacitate inițială de 4 mii tone fire anual, construită și dotată în concordanță cu ultimele cuceriri ale științei și tehnicii, într-o construcție blindată, prima de acest gen din țară. Sînt astfel asigurate condițiile de micro-climat la nivelul cerințelor tehnicii celei mai înaintate. Aceste condiții asigură o calitate înaltă firelor produse. Producția de fire obținute în anul 1970 este de peste 15 ori mai mare decît cea înregistrată în 1950.

Dar Fabrica Țesătura cunoaște în permanență noutățile tehnice cele mai avansate. Au fost aduse, montate și date în folosință o serie de dispozitive, utilaje și mașini dintre cele mai perfecționate de mare randament, care asigură, pe lângă un grad sporit de valorificare a materiilor prime, un aspect plăcut, un tușeu și o finețe mai mare a țesăturilor produse de harnicile textiliste. De pildă, o mașină de samforizat, asigură țesăturilor de bumbac stabilitatea acestora la spălat. Țesături



șamforizate nu mai „intră la apă”, așa cum știau gospodinele cu ani în urmă, cînd pentru un obiect de lenjerie se cumpărau cîțiva centimetri de material în plus.

Recent, a intrat în funcțiune o nouă investiție destinată prelucrării țesăturilor din bumbac în amestec cu fibre chimice (poliesteri, melană și altele). Această nouă capacitate de prelucrare creează posibilitatea unei diversificări spectaculoase a numărului de sortimente, desene și poziții coloristice, care în scurt timp se vor adăuga celor aproape 80 de articole, în 250 desene și peste 800 poziții coloristice, existente la ora actuală în producția curentă.

Grijii pe care conducerea de partid și de stat a acordat-o și o acordă, în permanență, fabricii noastre, colectivul de oameni ai muncii i-a răspuns printr-o entuziastă participare la împlinirea și depășirea sarcinilor încredințate. În acest sens, un singur exemplu: țesătura Trandafira Fabricantă a inițiat o acțiune deosebit de valoroasă „în fiecare lună, 400 metri țesături peste plan”. Inițiativa s-a transformat repede într-o acțiune de masă, extinzîndu-se și în alte întreprinderi din cadrul Centralei industriei bumbacului. Această acțiune, îmbrățișată cu multă dragoste și devotament în întreaga țară în țesăturile de bumbac, a condus la o creștere importantă a pro-

ducției. Trandafira Fabricantă continuă să se situeze pe o poziție fruntașă, în acțiunea pe care a inițiat-o. Recent, ea a fost distinsă cu titlul de erou al muncii din patria noastră, adăugînd un nou motiv de mîndrie pentru harnicul colectiv al fabricii Țesătura.

O preocupare deosebită a colectivului fabricii o constituie realizarea unor produse de calitate superioară, competitive pe piețele externe.

„Țesătura” și-a trimis cu succes produsele în peste 30 de țări de pe toate continentele globului terestru. Produsele s-au bucurat de o frumoasă apreciere. Astăzi exportul „Țesăturii”, cunoscută peste hotare sub firma „IASITEX”, se desfășoară numai pe devize libere. Produsele sub firma „IASITEX” au fost prezente la un important număr de expoziții și Tîrguri internaționale de la București, Berlin, Paris, Milano, Viena, Leipzig, Damasc, Zagreb, Santiago, Alger, Stockholm și altele, alături de produse textile ale unor țări cu vechi tradiții în această direcție. Produsele noastre s-au bucurat și se bucură de o frumoasă apreciere. La Moscova, în 1967, țesăturile noastre au fost distinse cu diploma „Pentru nivelul tehnic și științific al producției”. Pentru perfecționarea tehnică, 800 salariați muncitori și ucenici ai fabricii sînt cuprinși în diverse forme de perfecționare, 500 studenți fac anual practica de producție în întreprindere. La aceștia se

mai adaugă practica pe care o fac elevii ai liceului M.I.U. și ai Liceului Economic. Pentru elevii liceului „Racoviță” și ai școlilor Generale nr. 10 și 14, de asemenea, „Țesătura” asigură condiții pentru efectuarea practicii de producție. În cadrul întreprinderii se mai formează un însemnat număr de muncitori pentru alte noi fabrici din sector.

Sarcini importante și de mare răspundere revin colectivului întreprinderii și în ce privește diversificarea produselor, îmbunătățirea permanentă a sortimentului, ieftinirea producției.

Perspectivile întreprinderii „Țesătura” impun noi măsuri menite să concure la perfecționarea continuă a utilajelor tehnologice. Încă din acest an va începe modernizarea filaturii cardate, modernizare care va aduce un important spor de producție și de calitate la fire. De asemenea, din primul trimestru al anului va intra în modernizare și „Unitatea B”, ceea ce va crea posibilități și mai largi de sporire a volumului producției fizice, cît și a diversificării sortimentale în continuare a produselor noastre.

Colectivul întreprinderii I.I.S. Țesătura, sub conducerea comitetului de partid, va desfășura în continuare, eforturi susținute, pentru a păstra și pe viitor tradițiile de întreprindere de bază în economia municipiului Iași și a sectorului de întreprinderi prelucrătoare de bumbac din cadrul M.I.U.

FABRICA „TEXTILA” — IAȘI

Întreprinderea „TEXTILA” Iași produce fire groase de cînepă—îută, țesături groase din fire de in, cînepă și îută, saci textili și sfori.

Înființată în anul 1886, ca prima industrie textilă din Moldova, întreprinderea are o veche tradiție în fabricarea produselor mai sus arătate, care în mod justificat se bucură de o bună reputație.

Produsele întreprinderii „TEXTILA” Iași cunosc o largă cerere pe piața națională cu largi perspective, datorită dezvoltării impetuoase a ramurilor consumatoare: agricultura, industria alimentară, de mobile, a cablurilor electrice, a construcțiilor.

Avînd în vedere aceste considerente, creșterea producției de marfă a devenit o necesitate de prim ordin, la care colectivul întreprinderii a răspuns cu un deosebit elan.

Dubla calitate, aceia de producători și de proprietari ai mijloacelor de producție, conferită salariaților fabricii prin actul naționalizării de la 11 iunie 1948, a stimulat inițiativa creatoare și a creat un climat propice marilor realizări. În acest sens, trebuie să arătăm că, în anul 1972, volumul producției de marfă a crescut, față de realizarea anului 1949, de aproape 15 ori, productivitatea muncii de 9 ori, iar salariul mediu — de 5 ori. Este demn de remarcat că aceste realizări s-au obținut nu pe seama investițiilor, ci printr-o mai bună organizare a muncii, prin mobilizarea tuturor rezervelor interne, printr-un avînt crea-

tor al întregului colectiv, în frunte cu comunistii.

În momentul de față se realizează la întreprinderea „TEXTILA” Iași o investiție importantă de modernizare și dezvoltare a capacității de producție, ceea ce va determina o creștere a producției de marfă față de anul 1972 cu 28 la sută.

Paralel cu majorarea producției, colectivul întreprinderii noastre dă o atenție deosebită creșterii eficienței economice, obținîndu-se, în acest sens, realizări importante.

Mobilizați de grandiosul program elaborat de cel de al X-lea Congres al Partidului și de Conferința Națională, salariații întreprinderii „TEXTILA” Iași au obținut în primul semestru al anului 1973 succese deosebite în realizarea indicatorilor de plan. Astfel, în această perioadă s-au realizat peste plan 9.000 kg. fire, 25.000 m.p. țesături, 36.000 buc. saci, 7.000 kg. sfori și 50.000 lei piese de schimb.

Planul producției marfă vindută și încasată a fost depășit cu suma de 680.000 lei.

Aceste realizări s-au obținut pe seama depășirii cu 0,5 la sută a productivității muncii planificate.

Colectivul întreprinderii „TEXTILA” Iași este ferm decis ca prin activitatea sa să întărească în continuare prestigiul de care se bucură, contribuind alături de întregul popor la progresul și înflorirea patriei noastre socialiste.



Două reuniuni — de o importanță de altminteri inegală — care au avut loc în ultimii ani, au întrunit pe câțiva dintre purtătorii de cuvânt ai criticii „noi” cu alții de orientări ceva mai vechi, în intenția dezbaterii unora dintre problemele de fond ale domeniului. Una a fost prestigioasa decadă de la Cerisy-la-Salle, condusă de Georges Poulet, din septembrie 1966 (ale cărei lucrări au apărut în *Les chemins actuels de la critique*, 1967), iar cealaltă, mai modestă reuniune de la Liège, din octombrie 1969, dedicată temei *Sainte-Beuve et la critique littéraire contemporaine*, prilejuită de centenarul morții criticului, ca și de aniversarea a 120 de ani de la cursul ținut de el în acea localitate (dezbaterile fiind publicate abia în 1972).

Observăm de la început că și la Cerisy-la-Salle unul dintre numele des amintite a fost acela al lui Sainte-Beuve — dacă nu întotdeauna cu simpatie, cel puțin destul de reverentios. Și aceasta într-un fel în care orientări suficiente de diverse (cea stilistică a lui Gerald Antoine, cea existențialistă a lui Serge Doubrovsky, cele tematice ale lui G. Poulet și J. P. Richard, cea „puristă” a lui G. Genette etc.) s-au confruntat pe tema esenței înseși a actului critic și, în conexiune cu ea, pe tema sensului literaturii.

Promotor al unei critici fenomenologice și de identificare, descoperind în Proust pe precursorul cel mai apropiat (ca practicant al unei „lecturi totale” și recreatoare, ca și al unei literaturi ce este reflexivă asupra literaturii) Georges Poulet a luat atitudine „contra” lui Sainte-Beuve, pentru că acesta era un spirit puțin deslușit doar la „invăluire”. Pentru G. Poulet, „nu există critică veritabilă fără coincidența a două conștiințe”, idee primordială, pe care o va relua și nuanța în excitanta sa galerie de critici francezi ai secolului nostru (cărora nu le poate recunoaște alți veritabili înaintași decât pe Madame de Staël și Balzac), intitulată *La conscience critique* (1971). Încă din momentul participării la Cerisy-la-Salle, G. Poulet exalta metoda proustiană, propunând-o auditorilor ca pe o adevărată înnoire a criticii, întrucât înseamnă „lectură refăcută, o experiență retrăită, o comprehensiune rectificată; iar actul critic prin excelență e acela prin care, străbătându-se totalitatea unei opere recitite, se descoperă retrospectiv frecvențele semnificative și obsesiile revelatoare”. Aceleași idei și aceleași fraze sînt reluate în capitolul rezervat lui Proust în *La conscience critique*, unde se precizează: „Cel mai mare reproș pe care i-l făcea lui Sainte-Beuve era faptul că aceasta rămânea, în chip viclean, în rezervă, că refuza să se transpună în starea în care se situase autorul pe care îl critica și să-i adopte punctul de vedere”.

G. Poulet se arată pe deplin convins de „perfidia” lui Sainte-Beuve. Întrucât însă Jean Pierre Richard (pe care îl prețuiește în mod deosebit) a încercat „o reconciliere” a „acuzatului”, în alocuția sa intitulată *Sainte-Beuve et l'expérience critique*, G. Poulet s-a simțit obligat să insiste, declarînd că „actul critic la Sainte-Beuve implică o situație adulteră”. În introducerea la volumul despre *Conștiința critică*, el a revenit cu noi argumente, ca să justifice de ce i-a exclus din analizele sale atât pe Sainte-Beuve cît și pe impresionistii Lemaitre, France, Faguet.

Cum și J. P. Richard și alții au întrevăzut o anumită apropiere posibilă între critica de identificare și cea sainte-beuviană, G. Poulet s-a opus vehement oricărei atare „convergențe”. Ceea ce descoperim în operele lui Sainte-Beuve și ale impresionistilor e doar „o critică de identificare înșelătoare și neautentică”. Ori cine citește atent propriile mărturisiri ale lui Sainte-Beuve, (de genul: „Încerc să dispar în personajul pe care îl reproduc”; „Caut să aplic sufletul meu la sufletul altora; mă desprind de mine; îi îmbrățișez, încerc să mă îmbrac cu ei și să-i egalez” ș.a.m.d.) va deduce de îndată, socotește Poulet, cu cită „incredibilă”, cu cite „ezități” și cît de „pieziș” se apropia Sainte-Beuve de acei pe care vroia să-i înțeleagă „dinăuntru”: „Foarte adesea, încercînd să găsească spărtura prin care să se introducă în această interioritate din care este mai întîi exclus, autorul lui Amaury mai degrabă dă tircoale sufletelor, decât le pătrunde”. În fine, folosind citeva rînduri către soția lui Juste Olivier (1839), în care Sainte-Beuve recunoscuse: „Am trăit mereu la alții; mi-am căutat mereu cuibul în sulețele lor”, Georges Poulet își face din ele argumentul zdrobitor: gîndirea critică beuviană este pur egoistă, căci: „punctul său de plecare este tocmai rîvnirea la bunul altuia. Iar punctul de sosire nu e nicidcum o nișcare de simpatie, unificarea a două conștiințe. Este substituirea unei conștiințe alteia, instalarea celei dinții în locurile unde stăpînea cea de a doua și din care intrusul o izgonește. Criticul este cucul instalat în cuibul autorului”. Numai pe timpul vieții lui s-au mai auzit denunțuri atât de energice împotriva lui Sainte-Beuve; s-ar putea spune însă că cine este atacat, la un veac după moarte, la un asemenea diapazon, constituie încă, ipso facto, o puternică prezență.

Să ne întorcem puțin la *Conștiința critică*; sînt în paginile referitoare la fenomenologia acestei conștiințe și la raportul dintre conștiința de sine și de altul, fraze care nu pot scăpa nimănui din cei ce au ascultat mai întîi diatriba cu care a fost izgonit Sainte-Beuve din templul „identificării”. Sigur că, spre deosebire de G. Poulet, Sainte-Beuve nu ar fi avut de unde să cunoască teoria empatiei, în formulele lui Lipps ori Volkelt. Pe de altă parte, este limpede că cel puțin ca intenție (ba chiar și ca realizare, într-un prim moment) critica sainte-beuviană a fost, în felul ei, una de identificare, premergînd de departe celei a lui Poulet. Nu răspunde oare demersul critic din atîtea portrete beuviene unor deziderate ale lui Poulet, precum aceasta bunăoară: „A reîncepe în adîncurile tale Cogito-ul unui scriitor sau al unui filosof înseamnă a-ți regăsi felul de a simți și de a gîndi, a vedea cum se naște și se formează și ce obstacole întîlnește; înseamnă a redescoperi sensul unei vieți care se organizează începînd cu conștiința pe care o capătă despre ea înșăși”...?

Chiar dacă nu viza în mod expres „cogito”-ul, fiindcă în general speculația filozofică nu era prima lui aptitudine, ce altceva își dorea Sainte-Beuve? Și mai departe: „N-ar putea exista critică fără o primă mișcare prin care gîndirea critică se strecoară în interiorul gîndirii criticate și se instalează provizoriu într-însa, în rolul subiectului cunoscător”; indiferent dacă, procedînd astfel, intenția gîndirii critice de identificare ar fi să se subordoneze gîndirii „criticate”, gestul „stre-

De la un SAINTE-BEUVE la altul (IV)

Val. PANAITESCU

curării”, ca și „instalarea provizorie” n-ar putea provoca oare același reproș — să zicem măcar al unei indiscreții, dacă nu și al unui „adulter”? Pentru că e greu de văzut în ce fel ar putea opera altminteri unul și „același Eu” atât la autor cît și la critic... Ca să nu mai vorbim de dificultatea înșăși a „identificării” prudente, care e, în genere, dificultatea oricărui demers fenomenologic; G. Poulet a încercat s-o evite, dar într-un fel care nu credem că-l poate satisface totuși pe deplin: „Cine vrea «să regăsească» Cogito-ul altcuiva nu poate întîlni decât un subiect gînditor, surprins în actul prin care se gîndește pe sine. A considera un Cogito ca putînd fi obiectul unei investigații înseamnă deci a nu recunoaște ceea ce îi alcătuiește esența. Înseamnă să faci dintr-un pur subiect un fel de lucru... Astfel, un Cogito... este un act care nu poate fi perceput decât interior. El scapă spiritului — afară de cazul că acesta izbutește să se identifice cu puterea perceptivă ce se percepe pe sine înșăși”.

Limbaajul de mai sus ne amintește insistent de acela al lui Gaston Bachelard (apreciat de G. Poulet ca autorul „cele mai fecunde” dintre filozofiile „ce deschid un cîmp criticii”) care își construia atât de cuceritor și de optimist edificiul reveriei, scoțîndu-l mai întîi de sub orice priză logică și explicîndu-ne că „reveria nu se dăruiește decât tot reveriei”, că „e un nonsens să pretinzi să studiezi obiectiv imaginația” (*La poétique de la rêverie*, 1960) — pentru ca mai apoi să facă totuși un locușor și unei „licăriri de conștiință” în actul oricărei visări... Fără să-și fi pus asemenea probleme de puritate spinoasă, Sainte-Beuve a încercat totuși, în mod constant, (recurgînd, e drept, în afara sensibilității proprii, și la mijloace exterioare, destul de greoaie) să se „insinueze” în procesul de gîndire precum și în particularitățile de simțire ale celor de care s-a ocupat. Ceea ce îl distinge și îl îndepărtează realmente atât de Bachelard cît și de Poulet e o bunăvoință și o răbdare mai mică — onest recunoscută — în „subordonarea” propriului eu față de acela pe care „îl îmbracă” temporar; în special în perioada de maturitate, ca și după aceea, distanțarea în actualul valorificării, „judecarea” se va produce la el tot mai independentă și mai rece, în funcție de un șir de principii estetice, situate de Sainte-Beuve deasupra indivizilor și a cogito-urilor lor.

Fidel stilului său de a se ocupa de creatori, Jean Pierre Richard s-a îndreptat și spre criticul Sainte-Beuve tot în căutarea unei lumi particulare de senzații și imagini — și a descoperit mai întîi la poet o înclinație deosebită spre elementul fluidității (pe care o sublinia și M. Regard), lacul funcționînd pentru Richard ca o figură a „contopirii carnale”, dar și a „transparenței sufletului”. Sainte-Beuve a avut o sensibilitate afectată de fragilitatea obiectelor, ceea ce l-a îndemnat să se apropie de ele cu discreția „unei raze strălucind prin ceață”: ca atare, linia de „atac” a criticului va fi de preferință oblică, ba uneori numai tangențială. Așa se explică pentru Richard faptul că Sainte-Beuve a preferat să îmbrățișeze mai întîi ope-

rele, să le „invăluie”, să le înconjure, potrivit metaforei lui, ca un rîu în care stîncile se reflectă liber; după ce studia „fizionomia”, „scriitura” (adică suprafața tactică a operelor) și biografia, încerca să răzbată dincolo, „spre proiect”, spre „intimitatea creatoare”, bi-zuindu-se pe „vederea” lui „pătrunzătoare”. „Nici o indoială”, susține J. P. Richard, „că pentru Sainte-Beuve, ca și pentru critica modernă, literatura este mai întîi o chestiune de limbaj: de limbaj... făcut să fie apreciat în savoarea lui unică, recunoscut în originalitatea lui formală, calificat în intenția lui”. Dar atunci, „Sainte-Beuve diferă el oare atât de mult de Proust, viitorul lui mare adversar? Nu i-ar fi plăcut acestuia cutare observații celebre asupra imperfectului, asupra lui și, asupra adverbului la Flaubert? Și e oare atât de mare distanța de la mimetismul beuvian, acea artă de «a se îmbrăca» cu autorul tratat, pînă la practica proustiană a pastîșei?”.

„Modernitatea” lui Sainte-Beuve — în ciuda atîtor opacității de care a dat dovadă — e accentuată și de conceperea criticii ca un fel de „strat de literatură secundă”, dacă ne amintim că tot el declara: „Imi place ca critica să fie o emanație a cărților”. În timpul dezbaterilor angajate pe marginea intervenției sale, J. P. Richard a putut accentua din nou că aspectul care i se pare cel mai valoros în critica beuviană este calitatea metaforelor pe care ea se constituie, așadar tocmai latura ei de creație.

În afară de precizarea rolului pe care cursul despre *Chateaubriand et son groupe littéraire*... l-a avut în istoria universității locale, sesiunea festivă de la Liège a consemnat și o nouă revenire — ponderată — în apărarea modernității lui Sainte-Beuve, teză susținută de astă dată de stilisticianul Gerald Antoine (ceea ce nu reprezintă totuși o garanție merită să antreneze consensul tuturor „modernilor”). Vorbînd despre *Sainte-Beuve et l'esprit de la critique dite «universitaire»*, G. Antoine descoperă, în critica beuviană, în afară de o „pantă” istoricistă, biografică, și una „stilistică”, manifestată în tendința de a recunoaște particularitatea unor scriitori într-o serie de cuvinte care îi persecută. Singura pretenție a lui Sainte-Beuve a fost aceea de a fi un portretist; și totuși el a făcut „artă pe artă”, precedînd pe această cale critica actuală. G. Antoine atribuie și el lui Sainte-Beuve un merit pe care G. Poulet i-l refuza, pentru a nu i-l recunoaște decât lui Marcel Proust.

În *La philosophie critique de Sainte-Beuve*, Raphael Molho glosează în marginea a numeroase citate, pentru a ilustra tendințele capitale ale criticii beuviene, în toată diversitatea lor; el ajunge să releve, la rîndul său, dorința autorului *Portretelor contemporane* de a practica o critică creatoare: „În gîndirea lui Sainte-Beuve, criticul merită numele de creator deoarece compune și dă la lumină, în totalitatea sa, eul misterios pe care fiecare operă a unui scriitor îl implinește și îl revelează numai în mod parțial”. Credem totuși că și G. Antoine și R. Molho acordă, în cazul de față, un sens prea larg „creativității”: precursor, în acest domeniu, Sainte-Beuve rămîne oricum, dar atunci cînd desfășoară actul critic ca „literatură pe literatură”, el urmărește, cum singur recunoaște, să schițeze portretul unei personalități, dedus din trăsăturile cele mai frapante ale operelor sale (de obicei ale primei „capodopere”), după care rămîne să-i verifice profunzimea veridicității. Portretul îl înfățișează pe creator ca om și ca talent în toate particularitățile sale temperamentale, intelectuale, relaționale etc. În fond, Sainte-Beuve a născocit genul de critică portretistică ce precede seriilor de micro-monografii zise „par lui-même” — cu deosebirea că el a dat mai rar cuvîntul textelor înseși.

Nu acesta este însă și înțelesul atribuit de o bună parte din reprezentanții „noii critici” actului creator. Se știe că ei se dezinteresează, în genere, de „personajul” autor, încercînd cel mult să răzbată prin operă spre felul în care el ia act de sine și de raporturile sale cu lumea, ori spre sensibilitatea lui pentru materialitatea acestei lumi, identificabilă în limbaj, în factura unor imagini mai mult sau mai puțin obsedante. Aceasta este, în esență, funcția „lecturilor”, a filosofiei diverselor grile, la Gaston Bachelard (în psihanaliză, apoi fenomenologia imaginilor elementare), la tematisti precum Poulet (în fenomenologia timpului uman) și Richard (în conturarea universului imaginar) — sau la Starobinski (în viața opereii ca transparentă și obstacol), ori Blanchot (în analiza distanțării și a limbajului ca „neantizare”). Cu excepția acestuia din urmă (și numai aparent, după opinia lui G. Poulet), ei încearcă, pe căi proprii, retrăirea sau reurzirea creației „pe dinăuntru”, în structurile ei cogitale sau sensibile, ajungînd la constituirea unui univers în care vechile date sînt reordonate după axe noi. Ne găsim, orice s-ar spune, destul de departe de Sainte-Beuve — și poate că aceasta lămură, în parte, și severitatea pe care i-a arătat-o G. Poulet. Elementele din critica beuviană care anunță, de la depărtarea unui secol, unele tendințe actuale (voînța de „identificare”, atenția la termenii obsedanți, conceperea criticii ca act creator) nu trebuie, evident, supralicitate.

În dorința de a stabili o dominantă, dincolo de toate tribulațiile criticului, Roger Fayolle a studiat manifestările ce pot defini *Le goût de Sainte-Beuve*, conchizînd că el „rămîne de gust profund clasic. Este clasic prin grija lui profundă pentru măsură”... „Esențialul este să atenueze aspectele dispartate ale realului, pentru a ajunge la o armonie care să exprime agreabil adevărul”. De vreme ce nu ținea „nici prea sus, sîci prea jos”, gustul lui Sainte-Beuve a fost cu adevărat „girondin”, după propriul său cuvînt. Fayolle o constată, fără să pună însă și căldura unui Giese care aprecia la Sainte-Beuve tocmai „elasticitatea” ce nu lasă niciodată impresia de diletantism.

Arta valorificării citatelor pare să atingă un fel de summum în intervențiile criticii mai noi, atunci cînd încearcă să se situeze față de Sainte-Beuve: unul și același fragment este „tras” uneori în direcții destul de deosebite. La urma urmelor, tot felul de procedee sînt justificate în alegerea și fructificarea unor citate pentru susținerea unei optici noi — în afară de trunchiere și de procesul de intenție: libertatea încetează acolo unde imaginația argumentativă alunecă intenționat în fals. Poate că și de aceea, în majoritatea cazurilor, ceea ce s-a putut obține, în secolul nostru, din textele beuviene, s-a prezentat diferit mai cu seamă sub raportul *cantității* sau al *adeziunii*, decât sub acela al *naturii* înseși a valorilor.



V. MIHĂILESCU-CRAIU : „Iarna prin vechiul Iași”

C riza spirituală a civilizației moderne este un fenomen deosebit de complex care cere o analiză mai adâncă, investigații ample în substanța culturii moderne, mai ales la acei autori care au exprimat în opera lor conștiința gravă, dramatică, unorii de un tragism sfișietor, a acestei crize — Unamuno, Kierkegaard, Nietzsche, Dostoievski, Huxley, Ibsen, Baudelaire, Rabindranath Tagore, Duhamel, Thomas Mann, Capek, Kafka și mulți alții.

Mi-am propus să întreprind o călătorie în această lume profund neliniștită, bîntuită de furtuni, în altă parte. De aceea, aici problema va fi strict delimitată la unele aspecte care decurg nemijlocit din revoluția științifică tehnică și din implicațiile umane ale acestora.

a. Relația om-tehnică în civilizația contemporană.

Tehnica este principala modalitate prin care se realizează, la scară socială, în exterioritatea existenței umane, funcția civilizatoare a culturii. Dar tehnica nu este numai un instrument sau un ansamblu de mijloace pentru realizarea potențelor transformatoare ale valorilor culturale, nu este numai factor de civilizație, ci și o valoare culturală. Sfera culturii nu se limitează la valorile clasice în sens tradițional, din sfera artei și a științelor umanistice, ci cuprinde de asemenea întregul corp al științei (inclusiv științele naturii și științele tehnice), precum și tehnica însăși. Cultura tehnică este în orice perioadă istorică, în orice societate, parte inseparabilă a culturii. Însăși geneza culturii, în istoria speciei umane, este de fapt geneza culturii tehnice, deoarece primele elemente culturale, oricât de rudimentare, au fost uneltele de muncă pe care omul primitiv le interpunea între el și restul naturii, respectiv mediul înconjurător, pentru a-și procura cele necesare traiului și a se apăra împotriva unei lumi vrăjmașe, în ațitea privințe mai puternică decît el. Homo sapiens și homo significans nu s-ar fi născut niciodată, este în general de neconceput, fără homo faber, deoarece rațiunea cognitivă ar rămîne nepuțincoasă, fără a se întruchipa în unelte, în putere transformatoare a naturii, a societății și a omului însuși. Desigur, tehnica, în sens uman, nu rezidă pur și simplu într-un ansamblu de lucruri, dispozitive și mecanisme, ci este o relație socială caracteristică pentru statusul existențial al omului.

Există nivele distincte ale cunoașterii tehnice, dar indiferent dacă tehnica se bazează pe o experiență empirică sau, ca în epoca noastră, pe o experiență științifică, ea este totdeauna expresie concentrată a puterii de cunoaștere reificată, a caracterului constructiv al practicii, a gradului de adevărate și eficiență a experienței transformatoare și cognitive. În nici o altă epocă istorică, dialectica circuitului informațional de la știință la tehnică și de la tehnică la știință nu a atins asemenea amploare și adîncime ca în vremea noastră, iar aceasta este o caracteristică esențială a actualei revoluții științifice-tehnice. Tehnica este, deci, cunoaștere, căci pentru a folosi unele

idei contemporane

ȘTIINȚA—TEHNICA—OMUL

AI. TĂNASE

fragmente ale naturii, într-o formă prelucrată, transformatoare, pentru a institui sau dezvolta dominația omului împotriva restului naturii, pentru a utiliza datele experienței și observațiilor noastre ca pirghii de acțiune, trebuie să le cunoaștem mai întii proprietățile, să știm să le folosim potrivit naturii și specificului lor; ea este valoare — deoarece tehnica nu e doar cunoaștere reificată, ci relație socială, natură umanizată și mijloc de umanizare a naturii, investiție de inteligență și pasiune creatoare; ea este de asemeni creație — avînd în vedere că într-o interpretare umanistă a culturii, creația nu se referă doar la sfera culturii artistice și umanistice, ci cuprinde întregul cîmpul culturii, prin urmare și tehnica. Azi mai puțin ca oricînd ar putea fi negate asemenea atribute ale creativității cum ar fi — inventivitatea, originalitatea.

Tocmai pentru că este valoare culturală, tehnica este și un important — poate cel mai important — factor de civilizație, mijloc de a extinde, înlocui sau amplifica puterile fizice și cele intelectuale ale omului. Între tehnică și civilizație există întotdeauna o strînsă relație dar niciodată atît de amplă și atît de profundă ca în era noastră, de revoluție științifică-tehnică ce determină mutații radicale în viața omului și a societății contemporane.

Care sînt aceste principale mutații?
a) Interacțiunea și condiționarea reciprocă dintre știință și tehnică, dintre tehnică și producție. Este vorba însă de o asemenea interacțiune în care știința dobîndește, după expresia lui A. A. Zvorikin (Revoluția tehnico-științifică și urmările ei sociale, Moscova, 1967), un rol conducător în procesul dezvoltării tehnice și economice. Niciodată n-a fost mai actuală ca în prezent afirmația lui Marx: dacă procesul de producție devine o sferă de aplicare a științei, știința la rîndul ei devine o funcție a procesului de producție.

Referindu-se la situația cînd știința nu stătea la baza tehnicii, cînd aceasta din urmă se dezvoltă izolat de știință, acad. Remus Răduleș scria că marea revoluție industrială care a început în Anglia la sfîrșitul secolului al XVIII-lea și caracterizează prima parte a epocii contemporane s-a sprijinit în bună parte pe inovații făcute de genii ale empirismului, preocupate mai mult de rezolvarea unor probleme imediate prin noi îmbinări creatoare a ceea ce se cunoaște empiric, decît de descoperiri și cerceta-

rea fizico-chimică sistematică a acestor elemente de plecare cunoscute (Știință, tehnică, civilizație, „Viața românească” nr. 1/1967, p. 140). Dezvoltarea impetuoașă a forțelor de producție și revoluția industrială modernă au determinat schimbări radicale în raporturile știință-producție. În primul rînd, prin aceea că se dezvoltă cu precădere tocmai acele ramuri ale științei legate nemijlocit de extinderea în lărgime și adîncime a dominației omului asupra mediului înconjurător. În al doilea rînd, toate acele acumulări de cunoaștere, de experiență și muncă productivă care au dus la revoluția științifică-tehnică, au depășit caracterul unor elemente dispersate și neorganizate, constituindu-se în ceea ce s-ar putea numi cultura științifică a producției moderne. În al treilea rînd, idealul cultural al epocii noastre se deosebește de idealurile culturale ale altor epoci și prin aceea că în centrul său se află știința. În tabla de valori a lumii moderne, rolul și ponderea științei nu are precedent în istorie. Georges Guisard scrie că preponderența crescîndă a științei corespunde cu modificarea globală a echilibrului cunoașterii. Cultura elenică se organizează în funcție de armonia cosmosului, cultura medievală își găsește fundamentarea în raportarea la Dumnezeu, cultura umanistă a Renașterii pune în centrul său personalitatea umană. O dată cu revoluția industrială, dominantă a culturii moderne devine știința: o dată cu revoluția științifică-tehnică, indeosebi în condițiile comunismului, personalitatea umană, cu alt conținut cognitiv și axiologic, va redeveni valoare centrală, singura valoare-scop a întregului sistem de civilizație.

b) O altă mutație socială și umană pe care o determină revoluția științifică-tehnică decurge din caracterul ei general atotcuprinzător, îmbrățișînd întregul sistem al științei și tehnicii, al culturii și civilizației. Unii autori caută un factor unic care să caracterizeze esența acestei revoluții — automatizarea, cibernetica sau anumite direcții principale ale sale — trecere la baze tehnico-materiale calitativ noi, poziția calitativ nouă în producție și schimbări calitative în rolul activ și conducător al științei. Dar filosoful leningrădean I. S. Meleşenco (Unele probleme sociale ale revoluției tehnice și științifice, „Revista de filozofie” nr. 9/1971, p. 1144), are dreptate că revoluția tehnico-științifică nu poate fi redusă la sfera forțelor de producție, ci cuprinde și domeniul conducerii științifice, social-economice și culturale.

c) Revoluția științifică-tehnică duce la schimbarea locului și rolului omului în sistemul proceselor de muncă și ridică astfel, ca o problemă concretă și funcțională, problema democratizării vieții sociale care este un corelat necesar al procesului de tehnizare și științificare a societății. „Revoluția științifică și tehnică înseamnă — ceea ce geniul lui Marx a prevăzut cu atîta precizie — că omul încetează de a mai fi un simplu apendice al mașinii, fiindu-i creată posibilitatea de a munci în mod creator, de a supune tot mai mult forțele naturii și de a transforma mediul înconjurător în conformitate cu necesitățile și dorințele sale”. (Valter Roman, Noi probleme teoretice ale revoluției științifice și tehnice, în „Contemporanul” nr. 7/1972).

Revoluția științifică-tehnică reclamă cu necesitate depășirea stărilor de înstrăinare economică și spirituală din capitalism, cere o nouă concepție despre om, un nou mod de a înțelege locul și rolul său în sistemul social al muncii și comunicației. Această cerință a capitalismului nu o poate realiza decît trunchiat, unilateral, deoarece în condițiile capitalismului se produce o ruptură dramatică între dimensiunea civilizatoare a culturii și cea internă de ordin moral. Condițiile sociale de înstrăinare și funcționare a omului în raport cu criteriile profitului egoist, a setei de înnavuțire, a lipsei de scrupule morale în lupta acerbă de concurență, într-un cuvînt, condițiile în care civilizația obiectelor cu exacerbarea dimensiunii tehnice a culturii și minimalizarea sau înăbușirea dimensiunii sale interioare, creează o situație în care omul însuși e considerat ca obiect. Tocmai în aceasta se află drama civilizației moderne capitaliste. Criza sa este o criză a subiectivității și personalității. Tocmai de aceea negarea radicală a capitalismului constituie nu numai o necesitate economică în sensul cunoscut din lucrările clasice, dar și o condiție umană a progresului social în sensul modelului uman de care are nevoie economia modernă, ne care-l reclamă revoluția științifică-tehnică.

Această revoluție instituie alte sisteme de referință și se caracterizează prin alți parametri în raport cu revoluția industrială: revoluționarea nu numai a mijloacelor de muncă dar și a obiectului muncii, punerea în mișcare a factorului subiectiv al producției, neschimbat timp de secole, reconstituirea muncii ca unitate interioară, ca totalitate, din elementele sale simple, valorificarea optimă a potențelor și aptitudinilor creatoare ale omului. Noua revoluție nu afectează doar tehnica în înfeșul restrîns, ci presupune o nouă situație a omului în lumea forțelor de producție.

d) Revoluția științifică-tehnică modernă a revoluționat concepția tradițională după care învățămîntul este o pregătire pentru viață, transformînd educația într-o componentă permanentă a vieții; metoda de gîndire și deprinderea de a învăța devenind principalele obiective ale școlii. Spiritul științific și dinamismul innoitor sînt note caracteristice ale procesului instructiv-educativ.

FILOSOFIA, AZI

Filosofia, cum poate afla oricine consultă dicționarele și tratatele de specialitate, ne apare — simplificînd în limitele îngăduinței — ca reflexie sistematică asupra omului și universului, asupra condiției umane în univers. Caracterul sistematic al acestui gen de reflexie fiind însăși condiția sa, filosofia a trebuit să se constituie ca apanaj al „eroilor rațiunii” (Hegel), al acelor minți pătrunzătoare ce consimt de bună voie să-și sacrifice numeroși ani din viață pentru a rămîne în ambianța clorotică a cabinetului, singura în care este cu puțință nașterea impresionantelor tomuri de gîndire și idei bine ordonate. Acest mod de a concepe filosofia a putut dăinui, fără a fi problematizat, atît timp cît istoria, nefiind grăbită, roadele unei meditații de o viață puteau fi pe de-a-ntregul utile generațiilor viitoare, ale căror condiții de viață nu sufereau mutații notabile. Nu însă și odată cu accelerarea crescîndă a ritmurilor istoriei, cînd termenii în care se pun problemele fundamentale ale omului nu mai au stabilitatea de odinioară, impunînd prin aceasta, tot mai pregnant, restricția ca reflexia să fie contemporană faptelor pe a căror temelie se articulează. Așa se face că astăzi, mai mult ca oricînd, o atare înțelegere a filosofiei ar îndreptăți pe deplin temerea lui Jules de Gaultier, că ceea ce cîștigă cugetarea și deci cunoașterea, pierde irevocabil viața, care trebuie, astfel, să-și oprească cursul spre a se ridica asupra-și. „Cărturarul deprins cu gîndirea, cu cititul, cu viața interioară e ca planta de seră pe lîngă floarea de cîmp” — avertiza Ralea în urmă cu trei decenii, înțelegînd încă de pe atunci că, în noile condiții, filosofia trebuie să-și împletească tot mai strîns demersurile sale cu firul vieții reale, după exigența și pilda clasicilor marxism-leninismului.

De altfel, mai mult sau mai puțin conștientizată, propensiunea către filosofie pare a caracteriza dintotdeauna omul, și nu numai pe cugetătorii cu înclinații deosebite în acest sens. Jaspers avea multă dreptate scriînd că „omul nu se poate lipsi de filosofie... ea este prezentă peste tot și întotdeauna, răspîndită în public prin proverbele tradiționale, prin formulele înțelepciunii curente, prin opiniile admise, ca și în limbaajul oamenilor culti, în concepții politice și, mai ales, din primele timpuri ale istoriei,

în mituri. Nu se poate scăpa de filosofie. Singura problemă care se pune este de a ști dacă ea este conștientă sau nu, bună sau rea, confuză sau clară”.

Complexitatea fără precedent a vieții sociale în contemporaneitate transformă însă tot mai mult ceea ce era meditația sporadică într-o deprindere pe cale de a deveni permanentă, a unei mase de oameni incomparabil mai mare decît cea constituită din filosofii propriu-ziși. Astăzi omul este chemat să reflecteze cu simț de răspundere asupra problemelor personale, asupra celor în care este implicat nemijlocit, asupra problemelor întregii societăți din care face parte, ca și asupra destinelor omenirii însăși. Desigur, se poate replica la aceasta că avem de-a face aici cu ceea ce numim uneori „filosofare” și nu cu o filosofie veritabilă, dar este evident că în acest caz așa-zisa filosofare este chiar substanța amorfă din care trebuie să-și tragă seva filosofia propriu-zisă, caracterizată, între altele, prin rigoare logică și unitate internă.

Aceste împrejurări ne îndreptățesc să apreciem noul spirit filosofic ca trăire și detașare în același timp și în egală măsură, în opoziție cu detașarea preconizată secole de-a rîndul în vederea decantării unor trăiri adesea autentice, dar altelei de natură preponderentă livrescă. Filosofia este astăzi — sau devine — flacăra de gravitate care întreține meditația născută-n fiecare act de înclăștare cu viața reală, este seriosul joc secund care, însoțind ca o umbră faptul crucial de viață, dar la fel de bine și pe cel cotidian, îi decantează sensul și semnificația umană. Nefiind un lux, filosofia este astfel starea de tensiune spirituală fără de care nu poate fi concepută astăzi nici una din acțiunile umane mari sau mici, dar demne de atributul înălțător al omenescului. Într-o formulare numai aparent voit șocantă, Blaga observa cu pătrundere că „filosofia începe cu mirarea în fața lucrurilor celor mai obișnuite, iar nu cu mirarea în fața lucrurilor reobșnuite”. Astăzi ne dumirim mai bine: filosofia este, în adevăr, starea de neodihnă a gîndirii în neîntreruptă curgere a faptelor de viață care, mai însemnate sau mai prozaice, fac laolaltă existența noastră cea de toate zilele; desfăcîndu-le pe acestea pînă la miezul în care clocoțesc nebănuite înțelesuri, ea le smulge în același timp din vadul lor îngust spre a le țese-n pinza care subîntinde contextul mult mai larg al socialului, al umanului. Fără această lucrare a gîndului, actul omului nu poate aspira la demnitate umană, ceea ce înseamnă că nu se poate renunța la filosofare decît renunțînd la trăirea autentică umană a vieții, perspectivă care, de bună seamă, nu o putem socoti ademenitoare, ci, cel mult, de natură să neliniștească.

Flacăra de gravitate pîlpînd în ne-ntreruptă curgere a faptelor noastre de zi cu zi, filosofia se cuvine așadar să fie privită nu numai ca un drept fundamental al omului (ne amintim acum că, în urmă cu ani, revista CROMICA a publicat un emoționant eseu pe această temă semnat de logicianul Petru Botezatu), ci chiar ca o necesitate a acestuia, înscrisă la loc de frunte între condițiile ființării sale la modul genuin. Îngăduindu-ne să prelungim peste ani și mai ales să actualizăm un gînd al filosofului ce și-a ignorat vocația, Vasile Părvan („Unde nu e viață spirituală, nu e istorie”), vom spune atunci că unde nu e filosofie nu poate fi istorie conștientă de sine. Ne explicăm astfel, odată în plus, rațiunea pentru care documentele partidului nostru insistă asupra necesității ca toți membrii societății noastre să aibă nu numai o bună pregătire profesională, cu nivel de cultură cît mai ridicat, dar și un orizont filosofic adecvat, atît de necesar pentru formarea deprinderii de a gîndi și interpreta multiplele acte și evenimente care ne angajează. Iată încă un motiv pentru care se justifică pe deplin aprecierea moralismului ca filosofie a epocii noastre. Nici o altă concepție filosofică nu s-a dovedit aptă să orienteze în mers omul zilelor noastre în labirintul complex de probleme mari și mici ale practicii social-istorice.

Trăim deci un timp care resimte tot mai imperios nevoia de filosofie, un timp în care însuși rostul filosofiei se absoarbe din zbuciumul teluric, pentru a-1 sluji la rîndu-i. Noul spirit filosofic este, fără îndoială, mai aproape de om, de omul lucid redat sieși, după ce a fost îndelungă, îndelungă vreme peregrin cu sufletul în spații siderale. Să nu-l căutăm, în consecință, neapărat între copertile unor masive și fastidioase tomuri ezoterice de specialitate: îl vom identifica, la fel de bine, în actu, la omul de lîngă noi, fie el eseist, savant, literat, artist, sau om de acțiune, sau chiar, să nu ne mirăm, simplu om de pe stradă. Dispar filosofii, triumfă filosofia? Nu ne grăbim, totuși, să profetizăm. Oricum (și aceasta pare un fapt neîndoielnic), timpul nostru este un timp al reconsiderărilor credinței care ne asigură cîndva că și fără filosofie universul își urmează nestingherit cursul său; tocmai pentru că a coborît în spațiul vieții cotidiene, reflexia filosofică a devenit una din obligațiile noastre de onoare. a noastre, adică a fiecăruia.

D. N. ZAHARIA

Cineva preciza că „la médecine, ce sont tous les sciences au service de l'homme” și, firește, avea perfectă dreptate. Sănătatea reprezintă bunul nostru cel mai de preț.

Medicina s-a născut în umbra templelor, dar cu toate acestea ea reprezintă leagănul primar al științei în general. Treptat însă, ea s-a eliberat de vestimintele ei sacerdotale, devenind din ce în ce mai laică, angajându-se ferm și organic pe cărările științei. Privind retroactiv putem constata că exercițiul medical — cel puțin așa ne asigură istoricii de specialitate —, se extinde pe o perioadă de circa 4 milenii, dar numai ultimii 150 de ani dintre aceștia alcătuiesc medicina adultă, așadar, medicina propriu zisă, restul putând fi înglobat într-o lungă și interminabilă copilărie și adolescență. Mai putem însă constata și altceva: dacă cuvântul, folosit ca armă terapeutică, a reprezentat coordonata absolut definitorie a primei perioade, tehnica o caracterizează pe cea de a doua. Anticii cunoșteau doar 3 posibilități terapeutice, cu caracter fundamental: cuvântul, plantele și cuțitul; respectiv psihoterapia, medicamentele și chirurgia. Această ierarhie, deși aparent se păstrează și în zilele noastre și-a pierdut totuși pe drum semnificațiile ei primare.

Știința și tehnica ne-au fascinat într-aita, încât aproape că am întors cu desăvârșire spatele medicinei tradiționale, stingăciilor ei, dar, din nefericire, și experienței ei pozitive, acumulate în milenii de colaborare și dialog cu omul suferind. În felul acesta s-a creat o disjuncție pernicioasă, în exercițiul medical, generată pe de o parte de logos, care reprezintă trecutul, tradiția și pe de o parte de tehnică, care reprezintă prezentul și, în special viitorul. Acesta este substratul conceptual al crizei despre care vreau să vorbesc în rândurile ce urmează. Cunoaștem faptul că masa datelor dobândite sau, mai bine zis, preluate, a căror cunoaștere este necesară pentru practicarea unei medicine eficiente, a depășit brusc și peste măsură posibilitățile de memorizare ale medicului contemporan. Indexurile bibliografice și de documentare ne indică faptul că, la ora actuală, există mai mult de 250.000 publicații mondiale care ne stau la dispoziție, pe diverse meridiane, pentru consultare și încă această cifră continuă a se afla într-o continuă și frenetică ascensiune.

Dacă numărul publicațiilor medicale a crescut de la circa 150.000 cite erau în 1964 la 250.000 cite au fost semnalate de statisticieni în 1970, este de presupus că, în mai puțin de un deceniu, vom ajunge la o jumătate de milion de asemenea publicații. Cine este acela, — ne întrebăm cu legitimitate nedumerire —, care va putea parcurge, fie numai în treacăt, tot acest uriaș material sau măcar a suta parte din el? Și, cu toate acestea, rigorile profesionale ne obligă să citim mereu, să fim la curent cu noile achiziții, să ne menținem cum se zice în actualitate sau „pe fază”.

Luind un alt exemplu, din domeniul medicamentelor, vom preciza că există pe mapamond, la ora actuală, peste 100 de varietăți de antibiotice, izolate sau asociate, care, firește, trebuie cunoscute de către medicul practician. Dar din nefericire fiecare dintre aceste varietăți își are propriile sale indicații și contraindicații; propriile ale incompatibilități cu alte droguri; propriile sale incidente și accidente, care trebuie cunoscute. Într-o asemenea situație critică este și se poate de justificat și de logic pelul ardent lansat mașinilor electronice, în speranța că ele ne vor roate din impas. Din acest motiv, ochii noștri a apărut și a proferat o nouă disciplină, — informatica medicală — de care ne-am gât toate speranțele.

Informatica medicală nu reprezintă numai punerea la lucru a mașinilor electronice în slujba medicinei, ci și studiul sistematic și etodic al tuturor tehnicilor, care permit asimilarea a cât mai multe înștințe, într-un interval scurt de timp. Dacă ținem seama de lecțiile din ce în ce mai cuprinzătoare, pe această temă, pe care le cern în diverse publicații, ne dăm amă că ordinatorul, cu capacitățile sale practice nelimitate de memorizare, cu promptitudinea impresionantă a răspunsurilor sale, tinde devină un auxiliar indispensabil

Există o criză a medicinei contemporane?

Arcadie PERCEK

al practicii și al teoriei medicale. Intrebarea este dacă reușim să facem din această mașină un interlocutor eficient și constructiv, care să ne ajute în rezolvarea multor probleme pe care le ridică exercițiul medical, fiind cont de faptul că fiecare bolnav își poartă boala și își suportă tratamentul prescris, într-o manieră care îi este întru totul caracteristică. Pe bună dreptate, se întreabă aceia care, alarmați de faptul că distanțele dintre medic și pacientul său sporesc mereu, dacă nu cumva ordinatorul, va scoate din circuitul funcțional al consultului medical inima și gândirea medicului, depersonalizându-l astfel, indirect, pe bolnav și desumanizând medicina însăși.

La ora actuală există, în materie de ordinatori, două curente bine diferențiate, în rândul cadrelor medicale, unul, reprezentat de prozeții acestei inovații tehnice de ultim moment, care văd, din acest motiv, virarea noțiunii clasice și tradiționale de medic spre aceia modernă de medic-inginer, dacă nu cumva chiar spre aceia de medic-robot. Celălalt pledează pentru noțiunea tradițională de medic-mag, susținând că nu există eficiență terapeutică în afara afectivității, chiar în ipoteza celui mai riguros și științific diagnostic și tratament. Firește, că, întotdeauna, cind rigorile dispușei plează ad-versarii la extreme, adevărul se află pe undeva pe la mijloc. Cu voia sau fără voia noastră, ordinatorul va intra curind în inventarul nostru habitual de lucru. Dar el nu trebuie, în nici într-un caz, să-l substituie pe medic.

Numai medicul este acela, care, folosindu-l în ipostaza de cadru auxiliar modern, îl va transforma într-un colaborator activ și fecund, transmucind informația pe care acesta ne-o dă, din registrul abstract în acel concret, și mijlocind, în același timp, racordarea lui, la personalitatea morală și fizică a bolnavului tratat. Fascinați de știință, nu trebuie să ajungem în nici un caz în situația de a confunda tehnica cu etica, pentru că în realitate aceste două noțiuni se deosebesc net una de alta.

Dar, deocamdată, să vedem ce au întreprins medicii, pînă ca mașina electronică să le vină într-ajutor, în scopul de a se menține totuși în actualitate, în scopul mării preciziei diagnosticului și a eficienței terapeutice. Ce au făcut, deci, aceștia, pentru a iesi din situația dilematică și contradictorie grevată de incertitudine, în ipoteza că s-ar fi încumetat să abordeze toate domeniile profesiei, așa cum o făcea confratele lui de odinioară. Mai precis: fiind cont de susținutul și de progresivul pressing informațional, cum au reușit totuși slujitorii lui Asklepios, să snorească randamentul, mai bine zis eficiența demersului terapeutic?

Două proceduri, se pare, concretizează, la prima vedere, febrilele căutări și experimentări din acest domeniu: specializarea și consultul colectiv. Prima situație presupune scindarea medicinei în nenumărate specialități care, firește, pretind limitarea mai mult sau mai puțin accentuată a perimetrului de acțiune, în timp ce cea de a doua, presupune sumarea părților, în vederea realizării întregului. În virtutea acestei concepții au apărut toate acele specialități, caracterizind me-

dicina contemporană. Aceste specialități au fost legate, într-o primă etapă, de un anumit aparat sau sistem. Într-o etapă mai evoluată, însă, și aceste specialități au continuat să se scindeze, focalizându-se pe patologia unui singur organ. Așa s-a ajuns de la pneumologie la fiziologie, de la gastroenterologie la hepatologie, de la radiologie la angiologiologie etc. etc.

Ne-a scos deci specializarea, din impasul creat prin proliferarea excesivă a informațiilor medicale, grație progresului și tehnicii? Oarecum. Într-adevăr, specialistul rezolvă cu competență anumite probleme de diagnostic și de terapie dar, în același timp, contribuie la crearea și la menținerea unor pernicioase hiatusuri și discontinuități, în exercițiul medical, cu implicații dintre cele mai defavorabile asupra bolnavului. La urma urmei este normal să fie așa, atita vreme cît prin definiție specialistul este medicul unui singur organ sau sistem și nu al individului luat în ansamblu. Este de presupus deci, și nu fără temei, că medicul unui singur organ sau aparat își va forma mai devreme sau mai târziu o concepție fragmentară, vicioasă, despre om, care într-un fel sau altul își va pune amprenta pe gândirea și, în consecință, pe sănătatea celui care îi se încredințează. Concentrându-se asupra anuntului, el nu va vedea prin, forța împrejurărilor întregul, iar boala, după cum prea bine știm, chiar dacă emană din amănunt, afectează întotdeauna întregul.

Acest fapt a contribuit la vicierea dialogului medic-bolnav, la devalorizarea logosuului tradițional, element de covârșitoare importanță terapeutică. Așa s-a ajuns la transformarea profilului medicului tradițional, — culant, comprehensiv, răbdător, artist al cuvintului și al creării de atmosferă —, într-un simplu distribuitor de rețete, într-un simplu funcționar sanitar. Faptul clamat, de un anume pacient, care a trecut prin cabinetele de consultație ale unor marcante personalități medicale din Europa pentru a-și căuta sănătatea, — „Am fost văzut de nenumărați specialiști, dar, nu m-a consultat nimeni!” — corespunde unei triste realități, de fapt. Este mai mult decît adevărat: bateria de analize nu va putea niciodată substitui cuvântul, folosit ca agent terapeutic. O analiză poate fi eronată sau falsificată de varii circumstanțe, indiferent de buna reputație a specialistului care o execută. Această analiză nu își va căpăta valoarea reală, decît atunci cînd va fi interpretată în contextul biologic și mai ales psihologic individual, familial sau social. Atita vreme cît leziunea depistată nu va fi interpretată în acest context, există posibilitatea evidentă de a greși. Fiecare ființă care suferă, își conferă cu de la sine putere prerogativele unicității. În acest sens, fiecare vorbește despre boala lui. Această nuanță nu este imprimată aîd de boala însăși, cît de răsunele psihologic pe care aceasta l-a declansat. Din acest motiv dacă diagnosticul odată stabilit nu este explicat celui în cauză și comentat în virtutea acestei organice personalități și, mai mult, dacă același diagnostic, nu este plasat și în cadrul familial sau social, deosemeni propriu bolnavului în cauză, riscăm de a cunoaște gustul amar al ineficienței și al eșecului.

Nu este, așadar, totul, să pui un diagnostic corect și tot corect să trazezi o ulcerăție oarecare, dacă nu i-ai dat celui în cauză senzația certă a vindecării. Iar această senzație este practic inabordabilă, în condițiile avarității comunicării de sine.

Consultul colectiv nu s-a dovedit nici el o soluție integrativă și constructivă. Medicii încorporați într-un grup consultativ, fie el oricît de restrîns, nu încearcă sentimentul responsabilității personale, — coordonată fundamentală nu numai a eticii, ci și a practicii medicale. Mai mult încă: într-o asemenea situație, ei au chiar tendința de a se pune la adăpostul imperfecțiunilor muncii de echipă, a responsabilității colective, care, cel puțin în domeniul medicinei, prezintă fisuri și potențialități nocive. Disjuncția pernicioasă dintre cuvînt și tehnică trebuie remediată. Fetșiizarea tehnicii în defavoarea logosuului este tot așa de nocivă, ca și situația exact inversă. Logosuul și tehnica trebuie aduse la același nivel, ele reprezentînd mîna dreaptă și mîna stîngă a exercițiului medical.

VIITORUL ȚĂRII ÎNTR-O VIZIUNE ȘTIINȚIFICĂ

(urmăre din pag. 1)

Pornind de la volumul posibil al investițiilor și de la posibilitățile de sporire a productivității muncii, orientările de perspectivă ale Conferinței Naționale scontează pe un ritm mediu anual de creștere a producției industriale de 9—10 la sută în toată perioada 1976—1990. Acest ritm va permite ca la sfîrșitul intervalului respectiv, producția industrială a României să fie de 6 pînă la 8 ori mai mare față de 1970. Evident, un asemenea rezultat va avea o însemnătate hotărîtoare pentru atingerea nivelului producției industriale pe locuitor caracteristic țărilor dezvoltate din punct de vedere economic.

Dar dezvoltarea industrială a țării este în funcție nu numai de ritmurile creșterii ci și de modernizarea producției industriale. Pornind de la acest fapt, Conferința Națională a partidului a subliniat că țelurile fundamentale spre care se îndreaptă societatea noastră, impun o preocupare perseverentă pentru diversificarea și modernizarea continuă a structurii producției industriale. Această orientare își găsește expresia în promovarea cu precădere a sectoarelor purtătoare de progres tehnic și a fabricării de produse cu un înalt grad de prelucrare a resurselor.

Liniile direcționale ale dezvoltării României în următoarele decenii subliniază că un element esențial al progresului economiei noastre naționale îl constituie dezvoltarea intensivă și multilaterală a agriculturii. În acest sens orientările de perspectivă pun un deosebit accent pe complexul factorilor de care depinde ridicarea acestei ramuri la nivelul industriei și pregătirea premiselor pentru transformarea muncii agricole într-o variantă a muncii industriale sub aspectul tehnicii, tehnologiei și organizării. Printre acești factori amintim: mecanizarea complexă, electrificarea, introducerea automatizării și altor sisteme și metode industriale în domeniul producției agricole, ridicarea fertilității solului prin aplicarea îngrășămintelor chimice și naturale, extinderea lucrărilor de ameliorări funciare, sistematizarea teritoriului, specializarea și concentrarea producției.

Concomitent cu creșterea producției materiale, se va intensifica participarea țării noastre la schimburile economice, la cooperarea internațională. În acest sens Conferința Națională a partidului a subliniat necesitatea ca, în întreaga perioadă pînă în anul 1990, ritmul comerțului exterior să întrecă ritmul de creștere a produsului social. Un accent deosebit se pune pe îmbunătățirea structurii exporturilor prin sporirea în continuare a ponderii produselor industriale. Se estimează, spre exemplu, că pînă în 1990 va fi posibil să se ridice ponderea construcției de mașini în totalul exporturilor românești de la 25 la sută la cca. 45 la sută. Acest fapt va spori desigur într-o măsură însemnată eficiența relațiilor economice externe ale țării noastre.

Utilizarea intensă a posibilităților de dezvoltare rapidă a forțelor de producție în următoarele două decenii deschide perspectiva sporirii de cca. 5—6 ori a venitului național față de 1970.

Schimbările ce au loc pe plan economic atrag după sine schimbări pe plan social, inclusiv în structura de clasă a populației. Într-adevăr, orientările de perspectivă adoptate de Conferința Națională apreciază că numărul celor ocupați în activitatea economico-socială va putea trece de 11 milioane de persoane în 1990, din care 9 milioane și jumătate — 10 milioane salariați. Ponderea populației ocupate în industrie și construcții, din totalul populației ocupate în țara noastră, va crește pînă atunci la cca 50 la sută, în timp ce ponderea populației ocupate în agricultură urmează să se reducă la 10—15 la sută. În aceste condiții se va accentua și mai mult rolul clasei muncitoare ca principala forță a societății noastre socialiste. Pe de altă parte, dezvoltarea și modernizarea bazei tehnice-materiale a societății noastre, puternicul avînd pe care-l va înregistra instrucția publică, vor determina ridicarea nivelului de pregătire al întregii populații. În consecință va fi de așteptat să aibă loc o reducere substanțială a deosebirilor esențiale dintre munca fizică și cea intelectuală, o accentuare a procesului de omogenizare a societății noastre.

Aruncînd o privire de ansamblu asupra orientărilor de perspectivă trasate de Conferința Națională a partidului, putem aprecia că aceste orientări schițează conturul unui program însuflețitor a cărui realizare „va marca, după cum sublinia tovarășul Nicolae Ceaușescu, parcurgerea unei etape istorice de importanță decisivă pentru viitorul poporului nostru, asigurînd crearea societății socialiste multilateral dezvoltate în patria noastră, așezarea temeliiilor trainice pentru edificarea comunismului în România”.

FENOMENUL ORIGINAR AL ROMANULUI

Constantin NOICA

Cind întâlnește faptul libertății, Goethe nu mai poate pune în joc organul său principal, care era ochiul. Căci aci se despart apele; cultura aduce cu ea libertatea, răspunderea și uneori vina — pentru că aduce cuvântul, vorbirea. Goethe însă a subordonat cuvântul la altceva: magiei văzului.

Pentru el, ochiul rămâne prea multă vreme, și în cultură, organul principal, sau în orice caz tinde să aibă prin el însuși validitate spirituală. Cind se ocupă cu „Divanul”, poetul copiază sirguincios manuscrise orientale, fără a cunoaște limba, doar pentru caligrafie și arabescuri, considerând aceasta un efort „geistig-technisch”. Cuvântul este într-atât subordonat ochiului încât e sortit să redea o altă incântare, o altă frumusețe decât cea intrinsecă; iar cind vorbirea nu poate aceasta, ea îi apare un „trist surrogat”.

Ce destin ca tocmai această unică natură poetică să se răzvrătească împotriva poeticului, care e vorbire¹ și ca acest om prin excelență, acest splendid exemplar de umanitate, să înăbușe esențialul omului, cuvântul. El preface cuvântul în instrument, cind ar deține în acesta ceva din esența umană însăși. Căci în timp ce cuvântul nu poate fi pentru ochi, nu poate rămâne doar în slujba ochiului, acesta este din plin pentru cuvânt și înțeles, ba chiar ochiul omului este, pină la urmă, cuvânt, înțeles, rațiune.

Există — așa cum Goethe însuși nu poate să n-o simtă — un văz de dincolo de văz.

Citeodată, așadar, îi apare și lui Goethe văzul acesta de dinainte — care e sensul, cuvântul neîntrupat încă în formă — văz care-l făcea să spună cum că nu e de mirare că Leonardo a lucrat

16 ani la Cină fără a duce la capăt nici chipul trădătorului nici al dumnezeului-om, „căci amindouă sint concepte ce nu pot fi văzute cu ochii”. Ar exista deci un rest față de văz poate că și Goethe purta dinainte un fel de „natură” cu sine, poate că și el pleca de la cite o idee, de pildă de la planta originară-idee, cum i-o spune Schiller nedumerindu-l, la prima lor întrevedere; poate că nici natura sa nu era simplă natură; sau atunci, ochiul său întrevedea mai adinc decât o credea el, trimite la sensuri. Nu merge el, la un moment dat, pină la a justifica umbrele *in sens contrar* dintr-un peisaj de Rubens, sub cuvânt că artistul are drept la o „supranatură”? (către Eckermann, la 18.IV.1827).

Dar supunerea ochiului la altceva l-ar face, pină la urmă să admită cu-adevărat un rest față de văz, iar restul acela el l-a tăgăduit, în fond. Desprins de sub influența lui Schiller, după moartea acestuia, el vede tot mai mult, și tot mai necruțător pentru celălalt, contrastul dintre ei doi: Schiller, spune el predica libertatea, el, natura și de aceea el, Goethe, proclama avantajii poetice grecești, înțelegă ca natură; sau, cum spune lui Eckermann (la 14.XI.1823), direcția filozofică a dăunat poeziei lui Schiller, căci el a ajuns astfel să pună ideea mai presus de natură, ba chiar să distrugă natura prin ea.

Natura îi rămâne o instanță inatacabilă, chiar sub unghiul culturii. Dacă e adevărat că operele de artă au „die höchste Wahrheit”, dar nici o urmă de „Wirklichkeit”, aceasta înseamnă, la el, că forma de autonomie a artei este încă în consonanță cu natura. Trecerea de la un plan la altul este în fond simplă creștere de la unul la celălalt: eroii isto-

riei sînt, pentru el, un reflex al naturii, iar zeii sînt un reflex al eroilor, la antici. („Tagebuch 1808”, la 16.XI.). Firul unei aceleiași necesități trece de-a lungul celor două naturi, unificându-le. E încredințarea adincă, deși nu întotdeauna lipsită de zvonul libertății umane, încredințare din care izvorăște concepția sa despre om și cultură, concentrată în „Afinități electice”.

În cartea aceasta, scrisă atît de liniștit, de frumos și de înțelept, e ceva adinc dramatic: este dezbaterea lui Goethe cu sine, cu privire la dezbaterea omului cu sine, și anume dezbaterea dintre determinismul naturii și libertatea umană. Goethe s-a hotărît pentru necesitatea naturii; și totuși simte încă o dată că nu totul e necesitate, că există un rest și că în pendularea aceasta încapă destinul omului. Romanul „Afinități electice” dă expresia acestui destin. Dar romanul în general, ca gen literar, ce altă temă are decât destinul omului de a fi natură și altceva?

„Afinități electice” reprezintă, într-un sens, romanul prototip, așa cum Iliada era epopeea prin excelență. Dacă toate epopeile ar dispărea, genul ar rămâne încă, ilustrat fiind printr-o singură operă, Iliada; și, în fond, s-a mai scris vreo epopee valabilă afară de ea? La fel, pină la un punct, și cu „Afinități electice”; opera singură încă ar da socoteală de genul romanului; și dacă s-au scris romane mai mari decât aceasta, nu știm despre nici unul care să fi cucerit o altă zonă de realitate, pentru genul respectiv, decât cea determinată de la început de Goethe.

Pentru orice roman e valabilă, ca motto, noțiua aceea explicativă scrisă de el însuși pentru „Afinități electice”: Așa cum întrebuițăm comparații morale pentru fenomenele fizice, așa folosește aci autorul — spune Goethe, singur despre sine — una de ordin chimic pentru un caz moral, „cu atît mai mult cu cît peste tot nu este decât o natură și prin regatul seninei libertăți a rațiunii se strecoară irezistibil urmele necesității celei tulburi a pasiunii”.

Oricît de multă libertate s-ar acorda naturii umane dincolo de Goethe, romanul rămîne genul literar al acestei interpenetrări între cele două naturi; rămîne explicația și justificarea omului prin fire. Iar dacă romanul e caracteristic lumii moderne, este pentru că reflectă confruntarea naturii umane cu natura, și anume pătrunderea, de la Renaștere, a naturii și a naturalismului în cultură; — așa cum tragedia era caracteristică altui moment, pentru că reflecta o altă confruntare. În măsura în care se ajunge la o concepție diferită despre raporturile dintre natură și cultură (natura e controlată astăzi), genul romanului nu mai dă expresia potrivită, și se poate prevedea că se vor scrie mai puține romane în jurul lui 2000 decât s-au scris în jurul lui 1900; așa cum nu se scriau romane altădată.

Problema lui Goethe, dacă afinitățile dintre oameni sînt la fel de ineluctabile ca acelea dintre elemente, este într-adevăr reflexul confruntării naturii cu cultura. Goethe lasă totuși aci problema deschisă, fără soluție; și de aci, farmecul cărții. Interpretii văd în afirmația unuia dintre eroii secundari ai cărții, Mittler despre instituția căsniciei, cum că este „inceputul și triumful oricărei civilizații”, teza lui Goethe însuși despre această de-a doua natură adusă de om. Cultura și civilizația, cu valorile lor, ar prelungi natura; dar — și aci e gîndul cel mare, care dă tensiunea unică a cărții — ceea ce a obținut cultura trebuie păstrat, chiar dacă nu mai este „natural”, cum se dovedește a fi instituția căsniciei.

Ceva din gîndul lui Goethe de tinerețe, cum că prin cultură se copătește „contrapartea”, ea născîndu-se din eforturile insului de a se păstra împotriva forței distrugătoare a naturii, reapare aci, cind cultura e înțelegă ca o devenire păstrătoare, una întru ființă, față de oarbă devenire întru devenire. Dar cum poți vedea în cultură mai mult decât natura dacă nu invoci cuvîntul?

1) În comentariile sale la „Divanul”, Goethe are o pagină curioasă, dar explicabilă pe linia celor de mai sus, despre poezie, care n-ar fi „Redekunst”, pentru că nu e nici Rede, nici Kunst.



P. LAUBRIET

Mitul Orașului la MICHEL BUTOR, în „La modification” și în „L'emploi du Temps”

Aflat în vizită oficială la Iași, profesorul P. Laubriet, președintele Universității „Paul Valéry” din Montpellier, a ținut în fața cadrelor didactice și studenților de la Facultatea de filologie o expunere privind Mitul orașului la Butor. Profesorul Laubriet a avut amabilitatea de a lăsa în exclusivitate pentru revista „Cronica” textul expunerii pe care îl publicăm ca un preambul al viitoareii colaborări dintre Universitățile din Iași și Montpellier.

Eroul romanului contemporan francez, precum odinioară Descartes, „acel cavaler singuratic ce a pornit într-o zi să cucerească lumea”, cum spune Peguy, pleacă în căutarea nu atît a eului său, cît a locului său în lume, cu această deosebire esențială că departe de a ajunge la o afirmare a sinelui, la acel „exist” cartesian, el nu poate decât să se întrebe „unde există?”, nutrind speranța că răspunsul — dacă vreun răspuns e posibil — îi va da cheia existenței sale. Studiul ființelor se va face deci în chip necesar prin intermediul studiului locurilor: „Dacă încerc să surprind sufletul locurilor, spunea Michel Butor cu ocazia unei convorbiri particulare, este pentru a putea surprinde mai bine sufletul ființelor; căci nu cred că s-ar putea trece direct la studiul ființelor, și aceasta pentru că oamenii sînt puternic legați de locurile și de timpul căruia îi aparțin”. Mai este oare necesar să subliniem că înlocuind prezența ființelor prin prezența și puterea lucrurilor și evenimentul social prin spațiu se produce o răsturnare a sferelor de interes ale romanului, un refuz al tradițiilor romanești anterioare, și, mai ales al tradiției umaniste, în favoarea unei căutări al cărei punct final rămîne necunoscut? Insuși personajul se află într-o stare de căutare, trăiește chiar o aventură înfruntînd locurile, această realitate misterioasă, în același timp atrăgătoare și dezagustătoare, pe care Butor o numește „Geniul locului” și care este, la urma urmei, acea putere pe care o exercită locul asupra spiritului: o exercită atît de tiranic încît, în funcție de locul unde va trăi personajul, el va vedea în chip diferit lucrurile, pentru rațiuni de ordin climateric mai întii, apoi pentru multe altele de ordin istoric și estetic. Printre aceste locuri, Orașul este privilegiat, în primul rînd pentru că omul contemporan este aproape complet condiționat de oraș, apoi fiindcă orașul este, după expresia lui G. Raimond, un „sistem de semne expresive”, un fel de nouă „pădure de simboluri” pe care va trebui să o descifreze pentru a descoperi în ea, dacă va putea, explicația propriei sale existențe: „Orașul, spune Butor, este un moment al Istoriei universale care ne interesează cu atît mai mult cu cît noi trăim acest moment”; ne vom pune prin urmare întrebări pentru a ne situa pe noi înșine în Istorie, și vom medita asupra textelor și întâmplărilor pe care Orașul ni le oferă; sub acest aspect, Orașul este într-adevăr un „mit”, în sensul pe care i-l acordă Butor: „Mitul este un ansamblu de povești ce joacă un rol funcțional într-o structură socială”. Astfel ne justificăm și noi titlul și obiectul cercetării noastre.

Vă amintiți, cred, tema — neînsemnată în ea însăși, de o importanță secundară în cadrul romanului — celor două romane la care ne vom raporta: Delmont, eroul din *La Modification*, este un cvadragenar obsedat de teama că îmbătrînește, căsătorit cu Henriette, parizian și director la Paris a unei sucursale a întreprinderii italiene Scabelli, ce produce mașini de scris; meseria îl obligă să meargă des la Roma unde se întâlnește cu amanta lui, Cecile Darcelleux, mult mai tînără ca el și alături de care ar dori să-și refacă viața. Cît despre Revel, eroul din *L'Emploi du temps*, el este un funcționar de bancă care vine să facă un stagiu de un an într-un centru minier Britanic, Bleston. Să adăugăm că acești oameni sînt spirite deschise, disponibile, cu o solidă cultură clasică la care vor face în chip spontan apel atunci cind vor „descifra” Blestonul, Parisul sau Roma. Mai mult, fiecare se găsește într-o situație favorabilă întrebărilor: „conștiința ia naștere din sentimentul înstrăinării”, spunea Michel Butor; personajele se află în situații ce le trezesc conștiința, le determină spiritul să vorbească și să vadă: trenul în care se va găsi Delmont, de-a lungul întregului roman, violentează cursul existenței sale cotidiene și al obiceiurilor lui, și această fugă către altceva declanșează vizul; și Revel este constrîns, trăind într-un oraș străin, să-și părească anumite obiceiuri și simte cum iau naștere în el, în fața orașului necunoscut unde se află, o mulțime de întrebări, de constrîngereri și de presentimente: „imi amintesc, spune el retrîind momentul sosirii, cum mi-a fost dintr-o dată frică (și presimțisem aceasta: mă teneam tocmai de acest soi de nebunie, de această întunecare a ființei mele), și am fost invadat, timp de o lungă clipă, de absurda dorință de a da înapoi, de a renunța, de a fugi...”. Intrarea în oraș se situează deci de la început sub semnul destinului, Revel presimțind că Blestonul este locul în care se va împotmoli, în care ființa lui se va dizolva; la fel, pentru Delmont, Roma fu-



Dan HATMANU :

„Sincronizare”

Izvorul

(urmare din pag. 5)

E el, deodată, nu mă înșel, îl cunosc bine, e același nas acvilin și risul e cel pe care-l știu și gesturile, numai viteza risului și a gesturilor e alta. Da, viteza. Ne uităm unul la altul bucuroși, sint sigură că el o să se bucure de ideea Elisabetei (mereu repet în gând că ideea a fost a Elisabetei, nu a mea). Mă apropii de el, mă cufund în brațele lui, în cadrul ferestrei, îmbrățișai primă mașinile garate în fața hotelului, troleibuzule aglomerate chiar și la ora asta și e atât de bine. Îl trag spre pat ca să stăm lungiți, să ne simțim mai intimi, să-mi fie mai ușor. Se întinde greoi și nu mă ia pe umărul lui, ca de obicei. Are o spaimă în felul întrebător în care se uită la mine.

— Știi, încep eu, încercând să fiu amuzată, mi s-a întâmplat ceva ciudat...

— Nu ți s-a întâmplat nimic încă. Fii rezonabilă. Chinturile pe care le presupun că le-ai trăit sint cele obișnuite tuturor oamenilor. Oprește orice om de pe stradă și va avea aceeași istorie.

— Nu-i vorba de o istorie, nici de chinuri...

Imi pieri siguranța că e bine ce fac, siguranța cu care mă îndochinase Elisabeta. Respirația lui lângă mine e aceea a unui bătrîn.

— Am îmbătrînit, Maria. Tu ai rămas o copilă. Au îmbătrînit copiii tăi și tu tot copilă ai rămas. Nu înțelege greșit. Nu vreau însă... Cum să-ți explic?

— Nu vreau să-mi explici nimic.

— Ești prea tinără. Sint un bărbat obosit, sufletește și trupește, nu mai sint în stare să te apăr, nu mai sint în stare de nimic.

Știu că minte, mă minte pentru prima dată, pentru că pentru prima dată mă refuză. Cred că e obosit, asta cred. Dar nu cred că nu mai poate apăra, el e făcut să apere.

— Dar n-am spus nimic.

— Nici să nu spui, e mai bine. Ce fac ai tăi?

Are dreptate, eu însemn ai mei, ce vor face ai mei va fi semnul meu, marca mea. Imi lipesc obrazul de al lui și e rece, și acel parfum de bătrîn mă învăluie și parcă și el e al meu, parcă tot ce e pe lume e al meu, copiii și bătrînii, cîștigători și învinși, numai eu sint aceeași de totdeauna, atotcuprinzătoare și foarte tinără, așa cum zice el, o copilă. Ca și cum ar fi fost Sorin în cameră și ar fi zis: „Domnule judecător, e numai o copilă!”

— Ai mei sint bine. Cristina s-a recăsătorit. Cu Dimi. A plecat și Mihai. Am rămas cu Sebastian. Și cu Elisabeta.

Discutam liniștit, sintem plictisiți amîndoi de incercare, de efortul de a fi politicoși. Ceea ce nu s-a întâmplat între noi ne stingherește, rămîne insinuat și amîndoi ne străduim ca prin calm și discuții banale să restabilim ceea ce altădată părea normal. El cedează însă, e într-adevăr obosit.

— Ai nevoie de un bărbat de vîrsta ta nu de un bătrîn pe care să-l îngrijești. Eu mai am cîțiva ani și încep reumatismele și păcatele tinerețelor.

Are dreptate. Mă mir că n-au început încă. Mă mir că anii de închisoare și schingiuirile nu l-au răpus pînă acum, nu i-au adus amînte de ele. E cărunt, are mirosul de om bătrîn în ciuda hainelor curate și a apei de colonie dată discret iar gesturile sint încetinute, sint grijulii cu ele însele. Ce gesturi atente, ce gesturi grijulii!

— N-am nevoie de nimeni, Victor. Nu te mai juca! Sint o femeie bătrînă, cu copii mari. Nu mă mai judeca în fel și chip. Oricum, nu mai e nimic de făcut, mai bine să rămînem prieteni.

— Nu-ți fie teamă, o să rămînem. Nici nu te-am judecat deși ar trebui s-o fac. N-ai fost niciodată în stare să ieși o hotărîre singură. Indiferent în legătură cu ce. Nici azi. N-ai venit, nu m-ai chemat din propria ta convingere, sint sigur. Dar n-are importanță. Ești o copilă!

— Termină odată cu prostia asta!

Mă ridic enervată și el se ridică, ne apropiem din nou de fereastră, primim din nou mașinile și troleibuzule, el mă cuprinde cu ocotire, e un gest de apărare încheiat din ultimele resurse de vlagă și îmi șoptește în păr:

— Maria, o să fiu lângă tine la toate bucuriile. Nu spun și necazurile pentru că nu vreau să

transformăm relația noastră într-o dragoste de bătrînețe. Tu mai ai dreptul la una veritabilă, te asigur.

Imi vine în minte Mili cu hora ei de bătrînețe, „Ce fericiți sint cei ce rid ca pisica!”, deodată nu mai am nevoie de el, de prezența și asigurările lui, mă felicitez că nu i-am spus nimic, că nu i-am cerut nimic, acasă e Sebastian, minunatul meu Sebastian, mă cuprinde nerăbdarea să-l văd, să-l urmăresc mișcîndu-se prin casă, mă retrag pe sub cotul lui Victor.

— Trebuie să plec. Elisabeta e bolnavă. Nu pot s-o las prea mult timp singură.

Lui parcă îi pare rău. Îi pare rău că totul e atât de simplu. Își pune haina, mă însoțește, pe palier e un televizor deschis, pe micul ecran sint țărani tineri care dansează, e o învățată de pe la noi, recunosc melodia, am jucat-o și eu în sat, aveam șaisprezece ani. Victor se oprește, e fascinat de ecran, îmi caută mîna, i-o întînd, îi dătoz asta, imaginea se depărtează și se apropie, apoi e înlocuită de un peisaj. Coborim.

— Știi la ce mă gîndeam cînd vedeam jocul? Mă gîndeam ce frumos ar fi să fim tineri, să fim în mijlocul lor.

Dar nu mai am răbdare de regrete și vise. Nu vreau decît lucruri posibile. Îl sîrut pe obraz, el mă sîrută pe frunte, nu-mi cere să mă conduc și bine face, nu mai am răbdare pentru el. Mă întorc în drum să-i fac semn cu mîna, știu că va rămîne în cadrul ușii, pe trepte, pînă dispar.

În apropierea casei pasul mi se înmoaie, se liniștește, devine somnoros. Imi vine să plîng, așa din senin, îl blestem pe Ioachim cu conștiința împăcată, nu îndrăznesc să blestem pe altcineva. Ca să nu atrag atenția mă opresc în fața unei florării și lacrimile curg peste o imagine galbenă, buchete de trandafiri galbeni. Femeilor, tuturor femeilor le plac florile, așa sint femeile, se opresc să se uite la flori oricît ar fi de obosite, fericele, nenorocite, tinere ori bătrîne. Să-mi cumpăr, să nu-mi cumpăr? Nu-mi cumpăr, dacă îmi cumpăr înseamnă că nu-mi va mai aduce nimeni flori niciodată, poate unul, numai unul pentru Elisabeta, nu, nici unul, înseamnă să schimb suta de lei și dacă schimb suta se duce ca apa...

E plăcut în hol, e plăcut încă de la intrare. Acum, că sint mai pușini, nu mai e atîta dezordine ca înainte. Nu mai sint haine aruncate pe scaune și papuci lăsați prin casă, la întimplare. Ușa camerei lui Sebastian e deschisă. Stă aplecat deasupra mesei și scrie. Imi face semn cu mîna să rămîn unde sint să nu-l tulbur.

— Vin imediat. Îți citesc imediat. Încă un minut.

Mă duc în dormitor. Elisabeta doarme. Mă uit cum doarme. Și ea doarme, tot doarme, prea doarme, are mîinile împreunate pe piept, a avut grijă de asta, are pleoapele lăsate pe ochi, a avut grijă de asta, e îmbrăcată cu una din rochiile ei din alt secol, doarme, de ce dormi Elisabeta?, doarme, doarme mereu, pentru totdeauna și nu i-am adus un trandafir galben din cauza blestematei de sută, draga mea Elisabeta, buna mea Elisabeta, iată-mă liberă, atît de liberă cum nu mi-am dorit niciodată. Mă așez în fotoliul ei preferat s-o privesc mult, în pace, în pace pentru ea și pentru mine. Sebastian vine, e agitat, are sprîncenele împreunate, e emoționat, întunecat — cum zicea Elisabeta despre el, ține în mîini foi albe de hîrtie acoperite de scrisul lui dezordonat. Îi privesc mîinile tremurătoare, nici nu-i pasă de somnul Elisabetei, de pacea lui stranie, de adîncimea și singurătatea lui în camera noastră, sintem amîndoi, mamă și fiu, îi privesc mîinile tremurătoare, paginile cuprinse și ele de vibrație, sint cîteva pagini, poate cinci, poate șase, poate mai multe, poate prea multe pentru un ascultător ca mine, îi privesc ochii ciudați, imenși, deschiși spre paginile scrise de el, tremurătoare sub ochii lui, deschiși pînă la o cuprindere disperată a camerei, cuprindere în care să am și eu un loc, din ochii lui cuvintele au o plecare lunecoasă, sint umede, se tocesc spre mine, „dacă treci de ceea ce se cheamă spaimă sau așteptare, dacă treci de un pod de zăpadă pe care pașii se răsucesc cu cîntec și nasc flori, dacă treci de acea lume închipuită, de păsări albastre, plutitoare, dacă treci de pădurea în care toate sint mai adevărate decît adevărul, ajungi într-o poiană ca un izvor”, sint scrise de el pentru copii, pentru cine știe ce copii, poate va reuși, poate că el va reuși, „și cînd te vei apleca să-i sorbi limpezimea...”

(urmare din pag. 8)

ISTORI-CITATEA COMEDIILOR LUI CARAGIALE

parent, e camuflat, ca să zic așa, într-o eleganță vestimentară excepțională și în una oratorică franțuzită, nu mai puțin surprinzătoare. Regizorul s-a lăsat prins, așa mi se pare mie, de afirmația personajului în legătură cu ascendența de la '48, care, știm cu toții, că în ciuda caldului și puternicului ei patriotism, probat prin fapte și, ade ea, prin sacrificii, utilizează foarte des franceza în locul românei, și, în consecință, a trecut că trebuie să-l „fratuzească” și pe descendent. A uitat totuși că ramolismul lui Dandanache este decrepit, ajuns la ultima fază, inferioară, aproape, infantilismului și că, prin urmare, grija lui pentru îmbrăcăminte, ca și pentru pronunțarea „à la française” a unor cuvinte sau silabe nu se justifică absolut de loc.

Cum se explică aspectele critice (și nu numai după mine) ale spectacolelor în cauză? Din tendința excesivă de a face altfel, de a fi original și, mai ales,

de a fi modern. (Imi vine în minte sfatul, de o simplitate, dar și de un adevăr cu totul excepțional, dat de Tizian confracților săi mai tineri: „Dacă vrei să te deosebești de alții, fă ca ei!”). Ideea de modernitate se leagă strîns în mintea oamenilor noștri de artă (și nu numai de artă) tineri și mai tineri de ideea de genialitate. Ce-ar fi să renunțăm la genialitate, mai ales că ea nu există? Ce-ar fi să ne mulțumim cu talentul (dacă și cînd îl avem) și să-l punem în slujba unei munci stăruitoare de instruire, de cultivare, de informare și plină de respect pentru predecesorii valoroși, indiferent de natura contribuției lor la dezvoltarea unei ramuri oarecare a artei (și a culturii în general)? Păcatul cel mare al majorității tinerilor și mai tinerilor de la noi și din alte părți constă în ignorarea, uneori voită, de obicei nevoită, a istoriei. E adevărat că indivizii, luați izolat, chiar cînd sint vîrstnici și au realizat ceva sau, poate, mult, nu au istorie. Dar colectivitatea are, și ea nu trebuie desconsiderată.

In românește de Șerban COMNEA



Dan HATMANU

„Peisaj”



file de arhivă

ACTORUL NECULAI LUCHIAN

(80 ani de la moarte)

N. Luchian a fost unul din actorii vîrstei de aur a teatrului românesc, alături de Matei Milo, Costache Bălănescu, Teodor Theodorini, Smaranda Merişescu, care au întemeiat şcoala moldovenească de comedie. „...Semănat pe binecuvîntatul pămînt al Moldovei la zăvera de la 1821”, după cum spune un cronicar al timpului, N. Luchian a făcut primele studii la şcoala Trei Ierarhi, apoi la Academia Mihăileană. Debutul său în teatru are loc, ca „diletant”, în 1838, pe scena Teatrului de Varietăţi din Iaşi.

Pentru a studia pictura, N. Luchian pleacă în Franţa unde, atras de spectacolele pariziene de teatru, intră în climatul artistic al teatrului Palais-Royal luînd lecţii de artă dramatică de la renumiţii comici Pierre Levassor şi Pierre Alfred Ravel de la care va învăţa arta travestiului.

Intors în ţară, în 1842, anul în care C. Caragiale pleca la Bucureşti, N. Luchian va reinvia activitatea teatrului din Iaşi, impulsivînd mai ales trupa de actori români.

Cu toată originea sa boierească şi rangul său de comis, N. Luchian, în tot timpul carierei sale, s-a dovedit un actor patriot, un artist cetăţean. Sfidînd ameninţările ocîrmuirii şi severitatea cenzurii, Luchian declama texte cenzurate ori improviză pe scenă versuri protestatere. Memorabilă a rămas pînă astăzi, în istoria teatrului românesc, premiera piesei „Jîgnicierul Vădră sau Provinţialul la teatrul naţional” de Alecu Russo, din seara zilei de 25 februarie, 1846, cînd au fost rostite cuplete acuzatoare la adresa guvernului de către N. Luchian, împreună cu Neculai Teodoru şi Teodor Theodorini. Infruntînd consecinţele ce nu au întîrziat să se arate, el a lansat versurile demascatoare: „De la Dunăre-n Carpaţi/ Suge ţara gulerăţi/ Din Focşani la Dorohoi/ Ţara-i plină de ciocoi”.

A urmat surghiunirea celor trei actori la mănăstirea Caşinului, iar a autorului la mănăstirea Soveja, sentinţă dată prin oficiul domnesc din 26 februarie 1846: „Unii din actorii Teatrului naţional anume: Neculai Teodoru, Teodor Theodorini şi Neculai Luchian, s-au abătut de la datoriile prescrise însărcinării lor, rostind pe scena teatrului frazuri oprite de cenzură, pricinuitoare de scandaluri şi tulburarea linişte; obşteşti... Noi nu am putut trece cu vederea o asemenea obraznică urmare. Deci, hotărînd a se închide spre pocăire şi înfrinare în mănăstirea Caşinului... poruncim dumitale (postelnicului Nicolae Ruset — n.n.)... ca îndată ce se vor sosi pomenitele feţe însuşi şi întovărăşite de pază la locul însemnat... să pui la cale de a-i ţine



in cea mai aproape priveghere şi strimtorime de post şi rugăciuni în toată vremea cit se vor afla acolo, regularizînd totodată ca nu numai ieşirea lor din cuprinsul mănăstirii să fie cu desăvîrşire oprită, dar nici să fie slobozi a corespondui sau a se întîlni cu nimeni”. (Arh. st. Iaşi, dosar 9856, Departamentul Dinăuntru).

Din stagiunea 1852/53 — anul plecării lui M. Milo la Bucureşti, lui N. Luchian îi revine sarcina de a conduce teatrul ieşean, alături de tragedianul Ioan Poni, iar după moartea prematură a acestuia, în 1854, Luchian va fi conducătorul mişcării teatrale din Iaşi.

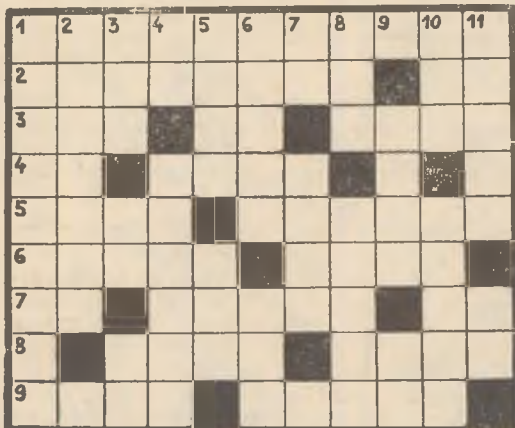
Un rol deosebit a avut N. Luchian în pregătirea Unirii, prin alegerea unui repertoriu adecvat şi ca actor, prin cupletele politice, unioniste, cîntate de el la reprezentările piesei „Cinel-Cinel”, de V. Alecsandri (1858), cînd din nou este arestat, dar graţie intervenţiei poetului, artistul scapă de închisoare.

Iniţierea Societăţii Dramatice din 1879 aduce reglementarea situaţiei actorilor, cei mai buni fiind declaraţi societari cl. I, printre ei numărîndu-se şi N. Luchian, care va juca pe scena ieşeană pînă la sfîrşitul vieţii sale, iulie 1893.

De-a lungul celor 50 de ani ai carierei dramatice, N. Luchian a însufleţit numeroşi eroi din comedia românească şi străină, creînd un stil propriu de interpretare. Incepînd cu rolurile din repertoriul bulevardier francez (Albert de Germany din „Treizeci de ani sau Viaţa unui jucător de cărţi” de Victor Ducange, Rodolf din „Zece ani din viaţa unei femei” de E. Scribe, Ferdinand în „Furiosul”), Luchian se va opri la rolurile din comedile lui Alecsandri şi M. Milo, piese ce vor constitui repertoriul permanent al actorului. El a creat toată galeria eroilor vremii: Guliţă din „Chiriţa în Iaşi” şi „Chiriţa în provincie”, Nicu Tolinescu din „Rămăşagul”, Papă-Lapte din „Kir Zularidi”, Banul Hagi-Flutur din „Doi morţi vii”, Leonil din „Iaşi în carnaval”, comisu Nicu Pilcu din „Piatra din casă”, Birzu, „bătrînul logodnic al Vioricăii” din „Baba Hîrca” ş.a.

Prin bogata sa activitate desfăşurată timp de jumătate de veac ca actor, director de scenă, director de teatru, N. Luchian rămîne în istoria teatrului românesc ca unul din fruntaşii scenei ieşene, iar prin curajul şi perseverenţa cu care a slujit evenimentele epocii (revoluţia de la 1848, Unirea...), un patriot înflăcărat, un artist cetăţean.

GEORGETA ŢURCANU



INSTRUMENTE MUZICALE

ORIZONTAL: 1. Instrumente de suflat, din alamă, în genul unei trompete mari cu piston, cu timbru grav; 2. Instrument muzical portativ cu foale şi cu unul sau mai multe rînduri de clape — In trîmbiţă!; 3. Coardă pentru cîntătoare — La darabană! — Instrument muzical de suflat, în formă de tub, cu ancie dublă, construit din lemn special, cu găuri şi cu clape; 4. Din goarnă! — Compoziţie muzicală executată la două instrumente; 5. Simbolic instrument muzical cu coarde, cu care rapsozii antici îşi acompaniau recităriile — Fluiere mari, ciobăneşti, făcute din lemn de paltin sau alun; 6. Mică lame elastice aşezate la gura instrumentelor de suflat şi servind la producerea sau intensificarea sunetelor — A reproduce întocmai; 7. Scoase din havaiană! — Faţa scrisă a unei foi — Veche notă muzicală; 8. Bat toba — O găsiţi cu... siguranţă la instrumentele electronice; 9. In-

strument muzical format dintr-o ramă mare triunghiulară pe care sînt fixate coarde inegale — Instrumente formate dintr-o cutie mare de rezonanţă şi dintr-o serie de coarde metalice care vibrează la atingerea unor clape.

VERTICAL: 1. Instrument muzical cu trei coarde şi cu cutie de rezonanţă triunghiulară — Instrument muzical de teracotă, de formă ovală, cu găuri, care scoate sunete asemănătoare cu cele ale flautului; 3. Creastă — Fragment de barcarolă! — Barbu Petreanu; 4. La brîncă! — Instrument muzical oriental alcătuit dintr-un cerc lat de lemn împodobit cu clopoţei şi acoperit cu o piele bine întinsă, pe care se bate cu degetele; 5. Dare (od.) — Ite... incurcate!; 6. Vechi instrument muzical cu trei coarde, introdus în Europa de arabi — Canea; 7. Notă muzicală — Dat de tobe şi cinel; 8. Insulă în Oceanul Pacific — Instrument cu coarde acordat cu o cvintă mai jos decît vioara; 9. Mînuieşte arcuşul — Diferenţa dintre violină şi violă!; 10. Localitate în Japonia — Instrumente muzicale cu coarde, asemănătoare cobzei; 11. A produce sunete — Sunet de trompetă.

Dicţionar: ADAU, ONO, NIO.

Viorel VILCEANU



TOP „CRONICA”

Secţia română

1. Balada omului căzut din vis (D. Dubinciuc) — Dionisie Dubinciuc; 2. Inserare (Dan Mindrilă) — Aura Urziceanu; 3. O Maelun (M. Saftiuc) — Marcela Saftiuc şi Tudor Cosma; 4. Ieri şi azi (C. Ionescu) — Grup '73; 5. Florile mele (P. Magdin) — Dida Drăgan; 6. Fabula veche (A. Mandy) — Mihaela Mihai şi Sergiu Mandy; 7. Andrii Popa (M. Baniciu) — Phoenix; 8. Ploaia — Odeon; 9. Pastorală (Nancy Brandes) — Roşu şi Negru; 10. De-aş putea-ntrupa iubirea (M. Dragomir) — Mihaela Mihai.

Secţia străină

1. Daniel — Elton John; 2. Do You Wanna Touch Me? Oh, Yeah! (Vezi dori să mă atingi? O, da!) — Gary Glitter; Heart Of Stone (Inimă de piatră) — Kenny; 4. Sunrise (Răsărit de soare) — Uriah Heep; 5. Piccolo Uomo (Omuleţul) — Mia Martini; 6. Silvia's Mother (Mama Silviei) — Dr. Hook & Medicine Show; 7. 20-th Century Boy (Băiatul secolului XX) — T. Rex; 8. Szép Almok (Visele frumoase) — Zsuzsa Kocz cu Illes; 9. Leacul universal — Jana Kodianova; 10. Wishing Well (Urări de bine) — Free.

Profil: MICHEL POLNAREFF

Născut la 3 iulie 1944, în oraşul Nêrac (Franţa), face încă de mic cunoştinţă cu muzica datorită tatălui său, compozitor. Ca elev obţine frumoase succese la învăţătură, dedicînd o mare parte a timpului său liber lecturii. Dar cu timpul literatura este înlocuită de audiţiile muzicale, de lecţiile de pian şi chitară. Astfel ajunge ca la 11 ani să devină un bun interpret al muzicii scrise pentru cele două instrumente. Incepe să-şi formeze o colecţie de discuri, preferîndu-le pe cele aparţinînd „regelui rock-ului” — Elvis Priesley. Pînă la afirmarea în muzică, face şi pictură, alăturîndu-se pictorilor boemi din cartierul Montmartre. Mai tîrziu va mărturisii: „Nu ştiu să desenez, de acord, dar mi-era foame”. Aceste momente grele din viaţa sa îl fac să viseze la înfiinţarea unei instituţii care să ajute şi să permită afirmarea tinerelor talente. In acest sens Michel afirmă: „evident voi risca dar dacă voi putea să ajut o mină de oameni voi fi mulţumit”.

Michel Polnareff — compozitorul îşi face debutul pe scena muzicii uşoare franceze cu binecunoscutul succes „La poupée qui fait non” (interpretată de Sheila) iniţial în limba engleză („The Doll Who Says No”). Urmează lansarea şi ca interpret al cîntecelor sale. Pentru a-şi menţine popularitatea, oferă publicului mereu noutăţi. „Nu am două discuri care să se asemene”. In acest sens, Polnareff are o tactică mai puţin obişnuită, încercînd mereu ca lansarea unui nou disc să urmeze epuizării succesului precedent, creîndu-şi astfel o continuitate a activităţii. Această strategie a făcut ca, în decurs de cîţiva ani, Michel să aibă un mare număr de compoziţii, „de rezervă”; de pildă, „La Mouche”, compusă în '68, este lansată şi devine hit în '72.

Drînţa sa de a nu plictisi publicul a fost evidentă în ultimile două show-uri susţinute pe scena cunoscutului music-hall „Olympia” prezentînd două spectacole cu totul diferite în decurs de numai 5 luni, ultimul avînd loc în luna martie a acestui an.

Michel Polnareff a compus şi muzica pentru filmele „Ca n'arrive qu'aux autres” şi „La faulie de grandeur” cu Louis de Funes care a rulat şi pe ecranele noastre.

Dar cea mai importantă parte a activităţii sale şi cea mai laborioasă o constituie înregistrarea de discuri. Seria succeselor sale discografice (compoziţie şi interpretare) începe cu „Tous les bateaux tous les oiseaux”, fiind continuată cu melodii ca „Gloria”, „Ca n'arrive qu'aux autres”, „Nos mots d'amour”, „On ira tous au paradis”. „Holidays”, „Comme Juliette et Romeo”.

M. P. este considerat la ora actuală o personalitate marcantă a „noului val” din muzica uşoară franceză, un promotor al noului în toate compartimentele acestui gen muzical: text, muzică, orchestraţie.

Breviar

● Intr-un număr anterior am informat asupra probabilităţii reunirii grupului Beatles. Recent, John Lennon a infirmat zvonurile cu privire la refacerea cvartetului, neexcluzînd însă colaborarea cu unii din foştii membri ai grupului.

● Casa de discuri Electrecord a programat o serie de înregistrări interesante. Dintre acestea amintim un disc single cu muzică folk interpretată de Marcela Saftiuc şi Mircea Florian. Corina Chiriac a înregistrat cîeva slagăre internaţionale. De asemenea, Aura Urziceanu a înregistrat un L.P. cu piese de inspiraţie folclorică şi prelucrări pe teme clasice.

● Ediţia din acest an a Festivalului de Jazz de la Newport va avea o participare impresionantă: peste 1000 de muzicieni, cu aproximativ 400 mai mulţi ca anul trecut. La acest festival participă şi Aura Urziceanu.

Corespondenţă

— Mariana Mocănaş — P. Neamţ. Probabil că în oraşul dv. revista ajunge cu întîrziere. Topul trimis este în general bun, dar atenţie la noutăţile ce se difuzează pe foarte posturile noastre de radio — „20 th Century Boy” lansat în primăvara acestui an este penultimul single de succes al grupului T. Rex.

— Lămăşanu Emil — Botoşani. Lipseşte secţia română. Mai aşteptăm.

— Sorin Zwigner — Tirgovişte. Top competent, vă mulţumim pentru sugestii şi aşteptăm în continuare materialele promise. Intr-adevăr grupul englez Lindisfarne nu s-a desfiinţat, ci dimpotrivă, alături de vechii membri (A. Hull, Ray Jackson), au venit K. Craddock, C. Harcourt, T. Duffy, P. Nichlls, toţi ex-Geordie.

Notă

Aducem la cunoştinţa amatorilor de clasamente că Studioul de Radio Iaşi difuzează selecţiuni din „Top Cronica” o dată la două săptămîni, în cadrul emisiunii Revista melodiilor, de sîmbăta, orele 18, şi reluată luni seara la orele 21,15 — pe 285 m. lungime de undă.

Scrisorile le puteţi trimite pe adresa revistei CRONICA sau a Studioului de Radio Iaşi, însoţite de talonul corespunzător cu specificatia pentru „Top CRONICA”.

Lucian HANGANU ● Eugen GOLGOŢIU

Cindva Mirceștii au fost ai lui Alecsandri, trăind în umbra bardului. Raze din gloria lui luminau și traiul așezării puține din lunca Siretului, adunată ciopior în jurul vechei gospodării a vornicului Vasile. În rest, stejari virtuși, livadă, luncă și lărgime citvezi cu ochii pentru „semănători marnici”. Toate au trecut în pasteluri, rămânând pentru totdeauna proaspete și naive ca în vremea cind, lăsînd pînă la mijloc de stih, bardul schița planuri pentru casa cea nouă durată în dricul satului ori încerca să facă agricultura sistematică.

Cind datoria îl ținea departe de țară, avea nostalgia acestui sat pe care îl descrie în corespondența către Ion Ghica: „așezarea mea de oameni necăjiți, mereu încercată de vitregiile naturii, dar renăscînd de fiecare dată asemenea florilor din luncă”; cînd se afla acasă, transcria plugușoare depănate la fereastră: „Aho-ho, ho, flăcăi, urați / La cei prieteni depărtați / Să fie casa casă, vara vară / Să ne vedem la primăvară” (decembrie 1882). Poetul ținea să rămînă pentru totdeauna legat de acest sat nemurit în opera sa. Tocmai pentru a-l vedea în fiecare primăvară și a-i urmări evoluția a dorit să-și afle liniștea veșnică în grădina cu stejari și privityhitori.

Iar satul îl păstrează cu pioasă mîndrie, ținînd să fie pentru totdeauna Mircești — satul lui Vasile Alecsandri. Și intrucît în pasteluri totul e atît de frumos și de senin, miile de vizitatori ce afluesc din toate plaiurile țării nu pot fi dezamăgiți, dar nici întîmpinați de o rusticitate demodată. Așadar, Mirceștii erau datori să evolueze, renăscînd asemenea florilor din luncă. Au fost ani de zbateri, de încercări, de îndoieli. Dar principiile noi de muncă și de viață au făcut ca vechiul sat, descris cu atîta compasiune de bard cînd nu ținea să facă poezie, să devină o localitate modernă, racordată pe toate coordonatele la civilizație.

Și iată că în acest iulie fierbinte, cînd în jur grîul își plesnește spicul, floarea soarelui se ridică în genunchi și rapia învelește cositorul neliniștit al popilor. Mirceștii primesc cea mai înaltă recunoaștere a vredniciei colective: „Ordinul Muncii clasa I”, ca urmare a obținerii premiului I în întrecerea dintre comune la toți indicii de activitate. Deci, nu e vorba doar de buna gospodărire comună, ci de puterea economică dedusă din activitatea cooperativei agricole, deci de rodnicia peisajului intrat în pasteluri, de nivelul cultural rudă bună cu nivelul de trai al oamenilor, de sensibilitatea artistică a acestor săteni care în să-l interpreteze pe Alecsandri la căminul cultural, dar organizează și discuții pe marginea spectacolului Alecsandri armărit pe micul ecran (Iași în carnaval).

Să mai existe oare vreodată la Mircești fără televizor sau radio? Acum cîtiva ani, primarul Const. Vrabie interpreta un rol în Piatra dinasă. Pensionar azi, îl găsim otuș construiind scena pentru spectacolul festiv de înmînare a înaltei distincții. Noul primar, Grigore Călin, circula la volanul unei Skodife albe, impuls din ce în ce mai prețios.

Stejarul sub care se desfășoară serbarea cîmpenească în prezența organelor județene de partid și de stat are peste trei sute de ani, e sigur deci că urmăriți viața de fiecare zi a familiei Alecsandri. Intrețel sat se află în această dinineată de duminică acasă la yard. Oaspeții din satele vecine, două autobuze cu elevi ai liceului „Ch. Codreanu” din Birlad, alte trei din Craiova, nufafiri de unde nici nu e așteptat. Montajul literar a fost alcătuit de studenții ai Facultății de filologie din Iași aflați în practică la Centrul udețean de îndrumare a creației populare și e interpretat de tineretul satului: profesori, neseriași, agricultori. El cîntă odnicia agriculturii cu adevărat sistematice, frumusețea aselor noi, vile pe care și e-ar dori chiar Alecsandri. Versurile naso ecouri largi în parcul care geme de lume, aungînd pînă în tihna mausoeului retras și pornesc am-

plificate pe albia Siretului.

Mirceștii de azi sînt în postura fericită de a spune că Alecsandri este al acestui sat și a venit vremea ca o rază din mitul de glorie colectivă a comunei să strălucească peste casa în care doarme trecutul de glorie literară.

Aurel LEON

instrumente divine

Foarte frumoasă inițiativa revistei „Ateneu” de a dedica majoritatea paginilor ultimului număr (6, iunie 1973) problemei actorului. Deși element indispensabil oricărui spectacol, actorul este adesea neglijat de critică sau, în cel mai fericit caz, expedit în cite o propoziție scurtă; de aceea gestul revistei băcăuane pare un act de dreptate, pe care actorii — instrumente divine, cum i-a numit cineva — îl vor prețui cum se cuvine.

După cum anunță articolul de fond al revistei („Un om al cetății: actorul”), articolele din acest număr încearcă să abordeze fenomenul din unghiuri diverse și să argumenteze cit de necesară este o dezbateră amplă, competentă, despre condiția actorului de azi. Am zice că articolele publicate nu numai că argumentează necesitatea unei dezbateri competente, ci se înmănușează în chiar o dezbateră de această factură. Avem în vedere, cînd spunem aceasta, eseul lui Valentin Silvestru — „Astrul actorului în galaxia teatrală”, apoi cele semnate de Mihai Nadin — „Actor și cultură”, Margareta Bărbuță — „Sub zodia efemerului și a responsabilității”, N. Carandino — „Joc și stil”, Mircea Mancaș — „Psihologia creației rolului dramatic”. Se adaugă la acestea semnăturile unor critici (Mihail Sabin — „Dintr-un carnet de însemnări”), regizori (Ion Olteanu — „Ce facem pentru actori?”, Const. Dinischiotu — „Față în față cu el însuși”), directori de teatru (Eduard Covali — „Actorul la repetiție”).

Circumscrie unei problemei teatrale mai largi — care dă acestui număr de revistă un profil aparte, original și de marcat interes — paginile despre actor ale revistei „Ateneu” ne oferă o primă și incitantă invitație la dezbateră teoretică a unei probleme de permanentă actualitate în teatrul nostru.

colocviu despre teatru

La Casa Scriitorilor din Iași s-au desfășurat lucrările colocviului „Teatrul și actualitatea”, organizat de Asociația Scriitorilor, în colaborare cu Studiul de radioteleviziune Iași. S-au dezbătut probleme care vizează ancorarea mai strînsă a creației dramatice în actualitate, întărirea legăturilor dintre dramaturgi, teatre, posturi de radio, contribuția scriitorilor din această parte a țării la îmbogățirea tezaurului dramaturgiei naționale. Au participat dramaturgi, directori și secretari literari ai teatrelor din județele Moldovei, critici teatrali, ziaristi. După prezentarea referatelor „Dramaturgia, azi” (N. Barbu, redactor șef adjunct la revista „Cronica”) și „Teatrul și microfonul” (Const. Paui, de la Postul de radioteleviziune Iași) au urmat discuții asupra fenomenului teatral contemporan, la care au participat dramaturgi (Andi Andries, Mircea Radu Iacoban, George Genoiu, Const. Munteanu), directori de teatre și secretari literari (Teofil Vălcu, Eduard Covali, Natalia Dănilă, Vasile Mălinescu) redactori ai posturilor de radio și televiziune (Georgeta Răboj, Grigore Ilisei, Iancu Șerban), cronicari teatrali (George Timcu, Al. I. Friduș).

„artă și industrie”

De curînd, la Casa de cultură a sindicatelor din Birlad s-au desfășurat lucrările simpozionului „Artă și industrie”, organizat de către Comitetul de cultură și educație socialistă al județului Vaslui, în colaborare cu Institutul de arte plastice „N. Grigorescu” și Institutul de creație industrială și estetica producției — București.

Au participat prof. dr. docent Marcel Breazu („Considerații asupra perspectivelor pătrunderii artelor plastice în industrie”), Iulian Crețu, directorul I.C.I.E.P. București, („Estetica industrială — știința umanizării producției”), Alexandra Titu, critic de artă („Considerații asupra intervenției video din hala rectificării a I. R. Birlad”), Corneliu Vasilescu și Lucian Georgescu, pictori („Rolul artistului plastic în societatea noastră”), Cătălin Mamali, psiholog la Centrul de cercetări pentru probleme de tineret („Consecințe psiho-sociale ale unei intervenții plastice în mediul industrial”), dr. Emil Harangea („Culoarea în procesul muncii”). Comunicările prezentate au cuprins o gamă largă de aspecte privitoare la una dintre cele mai dezbătute probleme ale actualității: contactul omului cu arta contemporană chiar la locul său de muncă (aportul artelor decorative în umanizarea muncii, practica colorilor funcționale, crearea mediului ambiant în toate unitățile industriale, efectele introducerii frumosului în uzine asupra eficienței muncii ș.a.).

Remarcabil e faptul că majoritatea comunicărilor au cuprins și referiri la experimentul din hala secției de rectificări a întreprinderii de rulmenți din Birlad — experiment datorat pictorilor Corneliu Vasilescu și Lucian Georgescu — și care constituie o originală și valoroasă contri-

buție la mișcarea de integrare a frumosului în producția bunurilor materiale. Inițiativa celor doi plasticieni constă în folosirea, în cele 20 panouri expuse la nivelul cornișei aeriene din hală, a elementelor decorative desprinse din expresia liniară și volumetrică a produselor întreprinderii birlădene.

Bucurîndu-se de o frumoasă primire din partea publicului din „orașul lui Tonitza”, simpozionul „Artă și industrie” s-a suprapus întregii mișcări, din ultimii ani, de desființare a barierelor dintre sălile de expoziție și lumea creării bunurilor materiale.

N. IRIMESCU

tv.

Un spectacol „Bălcescu”, pe micul ecran, constituie un eveniment. Și încă unul de zile mari, reflectînd cote majore ale ambițiilor televiziunii, a cărei bogată prezență, în cuprinsul manifestărilor legate de aniversarea a 125 de ani de la Revoluția din 1848 în Țările Române, se cerea marcată de o asemenea montare de amploare, sintetică cuprindere, din piscul gândirii și acțiunii celui care prin excelență a reprezentat-o, a momentului istoric evocat. Aceasta a fost, se pare, și intenția lui Horea Popescu, regizorul spectacolului, a cărui semnătură o întîlnim și în distribuție, și ca indicație a celui căruia îi aparține adaptarea. O adaptare după cunoscuta piesă a lui Camil Petrescu și mai puțin cunoscutul scenariu de film realizat de acesta. Evident, a propune o simbioză scenică a celor două texte, gândite și concepute separat de autorul „Falsului tratat pentru uzul autorilor dramatici”, este o temeritate, poate chiar fără precedent în viața noastră teatrală și cinematografică, și sinceră și fîm, e greu de presupus cum ar fi acționat distinsul scriitor la această i-

nițiativă. Noi avem însă destule motive s-o salutăm, gestul avînd, indiscutabil, sensul unui demers constructiv, merit a da, din perspectiva ambelor texte, omagiului adresat marelui pasoptist, dimensiunile pe care personalitatea acestuia le impune. Firește, o soluție o consta montarea piesei, o alta — a scenariului, față de care spectacolul T.V. se apropie simțitor, ca structură și modalitate. Fapt este că acest spectacol tratează cu pietate și vibranță afectivă figura de o sublimă dăruire și omenie a lui Bălcescu, în interpretarea de un patetism interiorizat a lui Alexandru Repan.

Restul distribuției, remarcabilă mobilizare de forțe actoricești, contribuie substanțial la o fidelă și expresivă evocare a epocii, cu sublinieri — unele poate excesive — care, în ansamblu, dau sens angajat, elevat patrotic, mesajului încorporat. Ceea ce s-a urmărit a fost definirea clară a momentului, pe dominantele sale, în atmosfera sa specifică și cu un cadru zugrăvit expresiv, cu ajutorul unei palete interpretative, abordate în special în registrul grav și poetic al nuanțelor. Nu lipsesc elementele de culoare și de anecdotică, unele, poate insuficient distilate, din care cauză sînt și scene care acuză o oarecare teatralitate exterioară: mă gîndesc la farsa jucată de militanții revoluționari celor veniți să-i arestuie și la modalitatea cam retorică în care a fost considerat momentul eliberării guvernului provizoriu. Fapt este însă că distribuția (Alex. Giugariu, Florin Scărlătescu, Octavian Cotescu, Chiril Economu, Florin Piersic, Ilina Tomoroveanu, Const. Rautchi, Andrei Codarcea, Costel Constantin, Const. Dinulescu etc.) a constituit punctul forte, dînd relief unei suite de tablouri care avea funcția manifestă de a sensibiliza cunoscut și mult admirate pagini de istorie, adînc gravitate în ființa noastră. Și vibrînd intens la acest plin de patos apel la memorie, pe care l-a constituit spectacolul „Bălcescu”. Un spectacol care amintește, practic, cinematografiile noastre că mai are încă mari datorii în domeniul filmului nostru istoric, care, practic, ar trebui, în sfîrșit, să continue, după „Mihail Viteazul”, magnifica galerie a acestor personalități pe care se sprijină bolta larg deschisă a istoriei și existenței noastre.

AL. I. FRIDUȘ

SPORT

SCRISOAREA UNUI ARBITRU

Înțirziata promovare a „Politehnicii” a smuls Iașului un enorm și apăsător oftat de ușurare. Aflîndu-ne cu toții în stare de șoc post-operator, vom amina pentru săptămîna viitoare discuția despre destinele fotbalului ieșean. Pînă atunci, vom da citire unei scrisori primite de la arbitru Nicolae Pîntea (Cluj, str. Aurel Vlaicu nr. 182). Ni s-a părut normal să respectăm nu numai argumentația, ci și ortografia preopinului nostru. În consecință, transcrierea va fi absolut fidelă:

„Stimate M.R.I., consider că războiul rece pe care-l purtați cu arbitrii de ani de zile (păstrez toate cronicile unde vorbiți numai de arbitrii) nu-și are sens, este o manie bolnavicioasă care ar trebui tratată. (Intr-adevăr, mi s-a diagnosticat „complexul frustrării Cursaru-Niculescu”: am ameteți cînd îl văd pe X cu mina în buzunarul lui Y. Remediu prescriu — ceai de sunătoare și frecții cu lavandă ambrată întîrzie să-și facă efectul. Continui să sper). Credeți că arbitrii vă persecută echipa? Considerați că tot răul îl aduce cu ei numai arbitrii (nu „il aduce” numai ei, ci și ei), greșesc și ei, că sînt oameni, dar nu admit maniera să fie ponegriți și tracasati la nesfîrșit. Acum vreo 14 ani, într-un joc de Cupă am anulat un gol înscris cu mina de un jucător de la Bistrița (...). Țapul ispășitor am fost eu, arbitru. Pentru a-i plăti polița ziaristului, cînd l-am prins pe coridorul unei instituții locale, și l-am luat nițel de guler, să mă credeți că omul de cite ori mă vede pe stradă, mă ocolește, altă cale n-are. (De, stimate Pîntea, fiecaro cu metodele sale). Iată de ce v-am istorisit acest caz, nu ca o amenințare la adresa Dvs. (nici nu vă sfătuesc: am pușcă de vînătoare calibrul 12), dar dacă aș fi în situația lui Cursaru, Birăescu și Niculescu, teribili Dvs. inamici, care și noaptea vă dau coșmare, zău că astfel aș proceda, poate așa v-ați schimba nițel năravul fiindcă om de caracter am auzit că sînteți. (Nu dați crezare oricărui zvon.

Năravul din născare...). Este timpul, MRI, să lăsați arbitrii în pace, care își sacrifică tot timpul lor liber, au necazuri cu familiile lor, fiindcă nu-i plăcut pentru 2—300 de lei să plece de la un colț al țării și să ajungă în altă parte, încă n-am văzut arbitru îmbogățit peste noapte (fiindcă n-ați asistat la dezbaterile care au dus la spectaculoasele suspendări de acum 15 ani) și să-i suridă un fabulos ciștig, ca la loto de 10.000 lei, puși pe tavă de o echipă, care chipurile a onorat arbitru pentru felul cum acesta a condus. (Unde am scris eu așa ceva, tovarășe Pîntea? Nu-mi amintesc. Vi s-ar fi părut normal să scriu? De ce? Știți mai multe decît mine?) Din păcate, acești oameni pe care îi împroscați cu noroi sînt medici, ingineri, profesori, maeștrii în uzine, oameni cu munci de răspundere în aparatul de stat — deci dacă au și acest păcat capital — arbitrajul — atunci nu le mai amărîți viața, fiindcă este și mai mare păcatul. (Prea multe păcate într-o poziție, nu credeți?) Nu considerați că ziaristul sportiv trebuie să aibă ceva aparte față de spectatorul pătimaș? (Ba da. Cu precizarea că etica profesională îl obligă să dea în vileag scamatoriile gen Niculescu. Trăim într-o țară în care etica și echitatea guvernează întreaga viață socială. Sîntem, în consecință, datori să-i arătăm cu degetul pe cei care contravin brutal unor norme fundamentale de conduită cetățenească).

În încheiere, tovarășe Pîntea, aș vrea să vă atrag atenția că Dvs. cădeți în păcatul apărării unei bresle în bloc. Subsemnatul n-a condamnat niciodată pe toți arbitrii din România. Ar fi absurd. Arbitrii sînt oameni. Buni și răi, cinstiți și necinstiți. Depinde în mare măsură de noi plivirea stralucii și smulgerea buruienilor. Plantele adevărate și necesare nu vor avea decît de ciștigat.

M. R. I.

ANDI ANDRIEȘ

MĂRTURISIRI SCANDINAVE

(III)

Prefață la Stockholm

La primul contact cu un oraș străin, intră în funcțiune un anume instinct al călătorului, un simț de mare precizie prin care cea dintâi impresie este în măsură să atingă marea claritate a definiției absolute.

Totul se petrece, desigur, pe un plan neapărat individual, totul rămâne în cele din urmă pură impresie. Așa și trebuie, așa e perfect, căci călătoria e mai întâi lumea prin noi și numai uneori noi prin lume.

La primul contact, Stockholmul se recomandă drept metropolă. Asta înseamnă enorm. În competiția pe care memoria și experiența ți-o pun la un moment dat la dispoziție, a rezista unor asociații cu Parisul sau Londra sau Roma este, fără îndoială, cel mai autentic certificat de mare putere urbană.

La foarte puțin timp după ce am coborât în gara centrală, am trăit într-un **Ford Taunus** senzația limitei de acțiune, a imposibilității de a te desprinde de o forță care te ține prins, anulându-ți intenția mișcării libere.

La acea oră, automobilele de pe străzile principale din Stockholm nu se mai individualizau. Erau un întreg compact care se deplasa încet, înnebunitor de încet, obsedant de încet, cu opriri din cițiiva în cițiiva metri, cu apropieri amenințătoare a caroseriilor una de alta, cu fețe congestionate, străine, ostile, la o distanță de un braț — fiecare la volanul lui, în spațiul sufocant al mașinii lui, izolat și totuși atât de amestecat cu ceilalți, undeva în mijlocul acestei lave multicolore, eruptă de nu se știe unde, undeva, nescumificativ și neputincios, undeva în mijlocul lumii.

Cred că am mai trăit senzația aceasta și în alte mari capitale, mai ales la Paris, nu uit o seară când scurgerea lentă și compactă a mașinilor în jurul obeliscului din Piața Concordiei părea că nu mai oferă nici o șansă, nimănu.

Dar orele acestea trec, cetățenii metropolelor închid ușa casei după ei, străzile se lărgesc parcă, oferindu-se abia acum, oarecum mai calme, evident mai pustii după tot ceea ce astenia zilei le-a obligat să suporte.

Dacă marele oraș a putut fi interpretat astfel numai din cauza circulației, a ritmului, atunci tihna nopții îl dezbracă inevitabil de strălucire. Dacă nu, atunci calibrul urban îi rămâne neschimbat, pentru că impune în continuare prin monumentalitate.

În miezul lui civic, Stockholmul e monumental fără nici un dubiu.

Odinioară, într-un odinioară cu vânturi și pustietăți, acum vreo opt sute de ani, butuci de lemn masiv nuniți de localnici stock dădeau soliditate unei așezări întărite care, la rindul ei, era numită de aceiași localnici **holm**.

De atunci pînă azi, orașul a crescut pe insule.

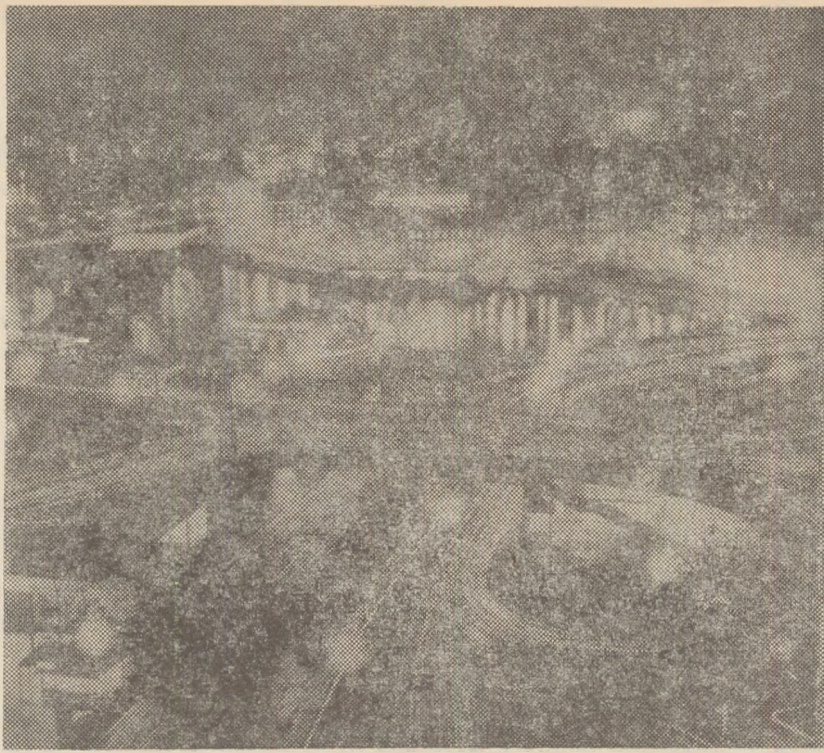
Strategic, cu abundență de negoțuri, ferit geografic de cuțitele reci de aer ale nordului, locul s-a ridicat spre civilizație cu seriozitatea efortului neîntrerupt, cu capacitatea inițiativei, cîștigînd veac după veac în frumusețe și în întindere.

Cîștigînd, așa cum am spus, în monumentalitate. O monumentalitate care nu se referă neapărat numai la edificiile, ci respiră și prin altceva, poate prin revenirea periodică a nervurilor de apă, poate prin amploarea navigației care nu se sfiește să pătrundă în urbe, poate prin spațiile vaste, intermediare și fermecător armonizate cu alcătuirea uneori ponderată, alteori explozivă a construcțiilor.

Arhipelagul pe care Stockholmul îl omogenizează, are o dublă fizionomie. Pe de o parte limitează riguros un specific uman și edilitar. Pe de altă parte, deschide perspectiva comunicației, întretăierea de ape conducîndu-ne la ideea de imensitate și la conștiința unui mapamond ospitalier.

Înaintînd în Stockholm, urci în cele din urmă treptele către sufletul lui.

Una cite una.



Miraculosul geam al vagonului

Din Oslo spre Göteborg, să mergi cu marea alături, într-un fermecător sfîrșit de zi, e o priveliște de tihnă și de sentimentalism tonic.

Nu știu în ce măsură fișia aceasta de pămînt norvegian reprezintă sau nu întregul peisaj al țării. Dar e o fișie de pămînt încărcat de verde și piatră, lovit de ape, masiv și dens, ceva care lasă impresia de maximă concentrare.

O atmosferă primară, elementară, în locurile acestea.

Stîncile, desigur, mai întii stîncile stîrnesc prioritatea aparentă a sălbătăciei. Stîncile apar cu violență, ca niște strigăte de vikingi înfierbîntați de luptă. Apar și dispar, roșcate și aspre, asimetrizînd solul și furnizînd șocul de care fiecare spectacol are atîta nevoie.

Stîncile izbucnind dintre brazi, apoi făcîndu-se uitate, pentru ca peste cîteva minute să izbucnească din nou, e un fel de dans în toată povestea asta, dans al pămîntului cu sine.

Să mergi cu marea alături...

Marea sparge țărml și intră adînc în el, rotunjindu-și așezările cu răbdare și valoare estetică. Îmi vin în minte contururile europene pe care geografia școlară le-a încrustat undeva, în memorie. Recapituliez țărml norvegian, cu sumedenia lui de golfuri mici, cu surprinzătoare decupaje la scara cartografică de odinioară. Iată-l acum acest țărml, ceva din el, concret și aproape neașteptat printre stînci și conifere, poate ca o aluzie la fiordurile reci de departe sau de nu prea departe, din nordul care rămîne din ce în ce mai în urmă.

O atmosferă primară în locurile acestea, dar casele armonizează cadrul, dîndu-i încă un suflet. Sînt case de lemn, sănătoase, curate și vesele, au fațadele acoperite cu solzi de scîndură, sînt o relație nemijlocită cu natura care le guvernează. E frumos aproape ca prin Bucovina Dornelor noastre.

Să mergi cu marea alături...

De ce rețin numele acestei gări, Halden? O gară mică, provincială, cu fete și bătrîni care se uită la tren așteptînd sau nu, cu mame tinere care își aduc aici căruciorul și pruncul la promenada de seară.

De ce rețin numele acestei gări, Halden? O oprire de un minut sau două, într-un orașel unde, fără îndoială, există o domnișoară Cucu și un profesor Miroiu, chiar dacă și unul și celălalt vin aici cu automobilele pe care le parchează alături, disciplinat, în stînga gării.

Bine înțeles, iată și nelipsitul **Grand Hotel**. Cu el, perimetrul provincial e aproape întreg.

Dar nu de asta rețin numele acestei gări, Halden. Mai degrabă pentru că are un fundal formidabil, un munte abrupt cu metereze de piatră cioplită, o fortăreață sau un castel, n-am să încerc să aflu nici o dată.

De ce aș afla-o? Parcă e mai frumos să-mi rămîie acest Halden necunoscut ca și pînă acum, o întrebare cu două silabe, cu metereze enigmatice într-o natură de amploare.

Să mergi cu marea alături...

S-a făcut mai frig, pe aici — imediat ce soarele dispăre — temperatura ține parcă de altă climă. Acum cîteva clipe soarele a dispărut cu modestie între brazi sau în stînci, trenul merge pe buza unei prăpăstii.

Miraculosul geam al vagonului se opacizează treptat.

În ultima lumină, jos, un braț al mării sau poate un lac prelung, insinuant. Alături — șoseaua cu asfaltul vinețiu. Mașinile se întretaie cu nervii lor multicolori. Disting pentru o fracțiune de secundă o mîină mică arătînd în sus, spre trenul nostru care îi depășește.

globe

Secvențe iugoslave

În familia țărilor socialiste, R.S.F. Iugoslavia, prin succesele sale obținute în construcția socialistă, este stimată și apreciată. În cei aproape 30 de ani de putere populară, în Iugoslavia s-au înfăptuit profunde transformări social-politice, s-au obținut mari succese în opera de edificare socialistă. Capacitățile creatoare, hărnicia și talentul popoarelor Iugoslaviei se ogîndesc în remarcabilele realizări dobîndite în toate domeniile. În anii puterii populare au fost create noi ramuri de bază ale economiei naționale, regiuni întregi, menținute odinioară în inapoiere, și-au înnoit înfățișarea, înaintînd în pas cu progresul întregii țări.

De-a lungul ultimului sfert de secol, ritmul mediu de dezvoltare a economiei a fost de 7,3 la sută anual, volumul producției industriale sporind în 1972 de 11 ori față de 1939. Ritmul impetuos de creștere a producției demonstrează cu pregnanță la ce nivel înalt de dezvoltare a ajuns economia iugoslavă. Producția anuală de oțel este acum de aproape 10 ori, iar cea de energie electrică de 25 de ori mai mare decît în 1939. În întreprinderile din întreaga țară continuă să se desfășoare un amplu proces de modernizare. Numai în ultimii cinci ani utilajele uzinelor și fabricilor au fost înnoite în proporție de peste 40 la sută, măturie elocventă a eforturilor statului iugoslav pentru ridicarea nivelului tehnic al industriei.

Venitul național anual — un indicator concludent care exprimă sintetic sporierea potențialului economic al țării — a crescut în medie de aproape 4 ori în acești ani față de 1939. Paralel cu venitul național a crescut și nivelul de trai al populației, fapt concretizat atît în sporirea puterii ei de cumpărare cît și în diversitatea produselor pe care le poate achiziționa. Aproape în toate localitățile țării s-au construit numeroase locuințe noi, școli, așezăminte de artă și sociale. Numai în anul 1970, în Iugoslavia s-au dat în folosință peste 120.000 de locuințe. Pe harta țării au apărut noi orașe, în timp ce multe din cele vechi s-au dezvoltat într-un ritm rapid. Belgradul, de pildă, s-a mărit de peste patru ori.

Obiective însuflețitoare stau în fața popoarelor iugoslave și în acest an. Sarcinile planului economic pe 1973 prevăd menținerea unui ritm susținut al dezvoltării industriei socialiste a Iugoslaviei, a cărei producție va crește în acest an cu 7 pînă la 8 la sută, 1973 va marca un important pas înainte în producția de utilaj, destinat în primul rînd întreprinderilor iugoslave și exporturilor. În sectorul socialist al economiei productivitatea muncii va spori cu 4 la sută, în timp ce investițiile în domeniul mijloacelor de bază vor crește în aceeași perioadă cu 6,5 la sută. Realizările obținute în prima jumătate a acestui an evidențiază, prin puterea faptelor, hotărîrea popoarelor iugoslave de a îndeplini și depăși indicatorii prevăzuți în planul economic, pentru înflorirea și prosperitatea Iugoslaviei socialiste.

Urmărind cu adînc interes și caldă simpatie drumul parcurs de Iugoslavia în anii puterii populare, poporul român se bucură sincer de succesele reputeate de popoarele iugoslave în edificarea noii orînduiri. Intemeiate pe tradițiile unor îndelungate legături de bună vecinătate, al unui trecut de luptă pentru aceleași aspirații și idealuri, relațiile româno-iugoslave au cunoscut, în condițiile construcției socialismului în ambele țări, o înflorire continuă, multilaterală, o amploare și trîncie pe care le-o conferă țelurile comune în opera de creare a societății socialiste, în lupta pentru pace în lume.

Un puternic simbol al prieteniei îl constituie Complexul hidroenergetic și de navigație Porțile de Fier — operă comună a constructorilor români și iugoslavi. Cu veacuri în urmă, malurile bătrînului fluviu își dădeau mina prin opera fără precedent a arhitectului Apolodor. Ruinele străvechului pod stau măturie peste veac genului uman. În timpurile noastre socialiste, munca de zi cu zi a popoarelor române și iugoslave, dedicată edificării noii orînduiri, lasă măturie generațiilor viitoare un nou monument — un monument al prieteniei și colaborării strînse între două state vecine, unite prin aceleași idealuri și aspirații.

Clădite pe principiile independenței și suveranității naționale, egalității depline în drepturi, neamestecului în treburile interne, avantajului și respectului reciproc, colaborării și întrajutorării tovarășești, legăturile frățesti dintre România și Iugoslavia, dintre Partidul Comunist Român și Uniunea Comunistilor din Iugoslavia își găsesc o strălucită expresie în cooperarea, pe multiple planuri, dintre țările noastre.

O contribuție de seamă la dezvoltarea continuă a prieteniei și colaborării româno-iugoslave au adus și aduc întîlnirile, contactele și schimburile de vederi la nivelul cel mai înalt. Vizitele reciproce, consultările între conducătorii de partid și de stat ai României și Iugoslaviei au devenit acte politice curente, expresia unei practici statornice și fructuoase între cele două state socialiste vecine. Aceste rodnice întîlniri ale președinților Nicolae Ceaușescu și Iosip Broz Tito au constituit, de fiecare dată, un aport esențial la consolidarea legăturilor multilaterale între România și Iugoslavia, între partidele și popoarele celor două țări.

RADU SIMIONESCU

CRONICA

săptămînal politic, social, cultural

Redactor șef: LIVIU LEONTE
Redactori șefi adjuncți: ANDI ANDRIEȘ, N. BARBU
Secretar general de redacție: ȘTEFAN OPREA

în colegiul de redacție:

AL. ANDRIEȘCU, CONST. CIOPRAGA, ION CREANGĂ,
AL. DIMA, ILIE GRĂMADĂ, DAN HATMANU, MIRCEA
RADU IACOBAN, GAVRIL ISTRATE, GEORGE LESNEA,
P. MILCOMETE, CR. SIMIONESCU, CORNELIU STURZU,
CORNELIU ȘTEFANACHE, NICOLAE TAȘOMIR.

Prezentarea grafică: VALER MITRU