Proletari din toate țările, uniți-vă!

cronica

SĂPTĂMÎNAL POLITIC-SOCIAL-CULTURAL • ANUL V • Nr. 11 (214) • SÎMBĂTĂ 14 III 1970 • 12 PAGINI 1 LEU

NICOLAE CONSTANTIN : „Sărbătoare"

NUMAI TU...

Numai Tu pentru mine acolo, departe
în răspîntia știutelor drumuri întîrziind,
așteptînd, cu stelele și cu fiecare anotimp
să mă desluș esc dinspre bănuitele zări –
de veghe, sub cer, numai Tu.

O, – înaintea mea – frumoasă, și tainică, făptură
care atît m-ai visat încît ochii
ți s-au făcut ferestre și fiecare suspin
un dor ca un vultur rotindu-se ! O mai frumoaso
decît toate iubirile mele !

Numai tu sfințind clipele, înmiresmîndu-le
cu numele meu, luminînd nopților cu lacrima,
numai Tu, singură, m-ai găsit
la marginea întrebărilor, și cearcănele
privirilor mele le-ai luat sub priviri.

O, cum te aduni peste mine cu cerul
și cum întinerești și mă nești
de gînd înalt și mă legeni cu aerul
și adorm și cresc sub inima Ta iar,
și de jur-împrejur cîmpia faptelor Tale...

Numai Tu în fiecare clipă acolo,
așteptînd – statuie în uscata răspîntie –
și pleacă din Tine anotimpurile, păsări
din șoaptele Tale, și eu nu mai sosesc, iar Tu
întîrzii de veghe, rădăcină de dragoste, Mamă...

RADU CARNECI

25 februarie 1970

INVESTIGAȚIA ȘTIINȚIFICĂ ȘI BUNUL SIMȚ

Eseul profesorului Ernest Stere despre *Bunul simț* (Cronica nr. 5 (203), din 31. I. 1970) sugerează și inspiră. Sugerează orientarea obiectivului atenției spre o noțiune uitată, deși cuprinde în intensiunea sa neasemuitele semnificații ale acelui „simț" care nu dispune de un organ anume sau de o localizare strictă pe scoarța cerebrală, dar care luminează, din interior, cugetul, făcîndu-l apt pentru adevăr și cunoaștere; inspiră noi aplicații la domenii particulare ale creației științifice, filozofice, artistice.

Este tentantă pentru epistemologie, de pildă, examinarea participării bunului simț la procesul de creație științifică, pentru a stabili cît de mare este partea meritelor ce-i revin. Datorează omul de știință numai inteligenței, experienței și metodei rezultatele sale? Descoperirile, puse adesea pe seama întîmplărilor fericite sau a norocului, nu se datoresc, oare, în bună parte, acestui simț al măsurii, al armoniei și echilibrului? Nu se datoresc tactului și intuiției, într-un cuvînt, acelui „esprit de finesse", cum îi spunea Pascal? Răspunsul îl vom expune în cele ce urmează.

Bunul simț este premisa minoră (ca poziție, nu ca importanță) care face trecerea de la omul obișnuit la geniu. El se manifestă, în procesul de creație științifică, prin mai multe aspecte: 1) capacitatea de a desprinde din cîmpul ipotezelor formulate asupra unui domeniu de fapte, pe cea mai plauzibilă; 2) puterea de a găsi momentul oportun cînd trebuie să renunți la o ipoteză ce s-a dovedit falsă; 3) „flerul" de a sesiza indiciul favorabil ce deschide o nouă poartă spre tainele naturii; 4) calitatea de a ghici, chiar în spatele eșecurilor și erorilor, fărîma de „divinitate" care să constituie un alt impuls pe orbita în jurul adevărului; 5) imunitatea față de implicațiile nefaste ale gloriei și succesului.

1. Ipotezele, „primele bîjbîieli ale rațiunii în tenebrele necunoscutului", (Ramon y Cajal) oricît de numeroase, trebuie eliminate pe rînd, pentru a rămîne, ca pe fundul unui creuzet, ipoteza cea mai plauzibilă. Metodologia modernă a născocit suficiente procedee pentru săvîrșirea acestei operații. Există, de pildă, așa numita formulă a lui Shannon, care, aplicată la cîmpul ipotezelor posibile, „arată cu degetul" ipoteza cea mai probabilă, așa cum este depistată o monedă bună dintr-o grămadă de monede false. Dar acest procedeu pune condiția ca toate ipotezele asupra domeniului de fapte dat să fie cunoscute, ceea ce, practic, este, de cele mai multe ori, imposibil. Această limită este suplinită de bunul simț și anume înclinarea sa către armonie și echilibru. Încă F. Bacon sugerase tendința minții omenești de a căuta ordine în lucrurile naturii. Iar Emerson va adăuga: „Natura este veșnic consecventă, cu toate că se preface a contraveni propriilor ei legi. Ea le respectă, chiar atunci cînd pare să le încalce". Bunul simț nu uită acest lucru. El vede legături acolo unde alții văd fragmente și făurește axul în jurul căruia se învîrtesc toate faptele. El știe să caute, printre imaginile obiectelor pe care le cercetează, pe acelea care persistă, dar nu rămîn inerte. Întrebat de ce a ales o anume ipoteză, omul de știință nu știe ce să răspundă. Ramon y Cajal face o comparație, care i se pare vulgară, dar deosebit de sugestivă: „se întîmplă același lucru ca și cu persoanele cunoscute care ne apar în cale, în mulțimea trecătorilor, chiar în momentul cînd ne gîndim la ele, datorită motivului foarte simplu că dacă nu ne-am fi gîndit la ele, ar fi trecut pe lîngă noi neobservate". Dar întrebarea este de ce ne gîndim chiar la acea persoană? Dacă omul de știință ar căuta să explice de fiecare dată de ce a ales o anume ipoteză, n-ar mai avea timp să descopere nimic. „Dacă omul ar medita asupra gustului plăcut ce-l simte cînd dumicatul de pîine îi alunecă pe gît, ar muri de foame" (Emerson). F. Gouseth explică foarte bine, cu ajutorul principiului *idoneității optime*, cum s-a oprit Einstein la ipoteza relativității. În afara culturii și inteligenței proverbiale, Einstein era în același timp receptiv la mărturia faptelor, știind totodată că această receptivitate își are și ea pericolul ei: aservirea față de aparențe. Echilibrul cugetului său era realizat tocmai din coordonarea acestor tendințe aparent contrare. Numai așa, a reușit Einstein ca, în opoziție cu ceea ce părea evident, să admită că viteza luminii este aceeași pentru toți observatorii care se mișcă cu o viteză uniformă, oricare ar fi ea. Einstein însuși avea să spună, după aceea: „...în descoperirea acestor legi esențiale, am urmat drumul intuiției, ajutat de sentimentul că există *o ordine* (s. n.) dincolo de aparențe".

2. — Vechiul oracol spunea: „Toate lucrurile au două mînere; feriți-vă de cel greșit". Ipoteza poate uneori să fie apucată de „mînerul greșit". Ea este o unealtă de neînlocuit a intelectului nostru, dar, ca orice unealtă, se poate știrbi sau rugini. De aceea necesită neîncetat reparații, perfecționări și înlocuiri. Acest lucru nu se realizează întotdeauna cu ușurință. Nu rareori cercetătorii îmbrățișează cu atîta dragoste o ipoteză, încît rămîn orbi și față de dovezile cele mai evidente ale falsității ei. Aceștia uită ce spunea Cl. Bernard: „Oamenii care au încredere excesivă în teoriile sau ideile lor nu numai că sînt prea pregătiți pentru a face descoperiri, dar și observațiile lor sînt de mică valoare". Zoologul german Gatke era atît de convins de adevărul vederilor sale asupra vitezelor înalte pe care pot să le dezvolte păsările, încît a comunicat ca reale, observații despre păsări care ar fi realizat 4 mile pe minut. Se presupune că era pe de-a-ntregul sincer, dar că s-a lăsat totuși tîrît de convingerile sale în direcția unor observații false. Bunul simț intervine întotdeauna cu succes aici. El cultivă omului de știință respectul pentru obiectivitatea lucrurilor. Istoria științei a consemnat că atît Darwin cît și Claude Bernard, se caracterizau prin capacitatea de a renunța la ipotezele lor sau de a le modifica de îndată ce nu mai erau confirmate prin fapte de observație. Bunul simț veghează ca omul de știință să nu se pietrifice în eroare, el înlătură amorul propriu și orgoliul, el arată că în procesul de verificare trebuie întîi căutate faptele care se opun ipotezei și apoi faptele care o favorizează, fiindcă „la întrebările noastre natura spune „da" șoptit, dar rostește „nu" cu „glas de tunet". (G. Polya). Nimic nu este mai păgubitor pentru știință decît abandonarea atitudinii critice și înlocuirea ei cu o acceptare prea promptă a ipotezelor prezentate pe baza unor dovezi inconsistente. „Se zice că mai sînt încă și astăzi oameni care afirmă că Pămîntul este plat!" (W. I. Beveridge).

Pe de altă parte, credința fermă și perseverarea într-o ipoteză sînt de multe ori recomandabile. W. I. Beveridge povestește, în cartea sa *Arta cercetării științifice*, că întemeierea chimioterapiei se datorează ideii lui Paul Ehrlich că, de vreme ce anumiți coloranți colorează în mod selectiv bacteriile și protozoarele, ar fi posibil să se descopere anumite substanțe care să fie absorbite selectiv de către paraziți, omorîndu-i fără să dăuneze gazdei. Această convingere i-a insuflat lui Ehrlich energia de a persevera în fața unor eșecuri continue, ca și în fața unor încercări repetate ale prietenilor săi de a-l face să renunțe la proiectul său, în *aparență* irealizabil. Perseverarea trebuie să fie conjugată cu tactul și diplomația, componente de seamă ale bunului simț. Pentru Harvey, marea dificultate în sta-

TEODOR DIMA

(Continuare în pag. 10-a)

jurnal

DESPRE POEZIE ŞI ALTELE

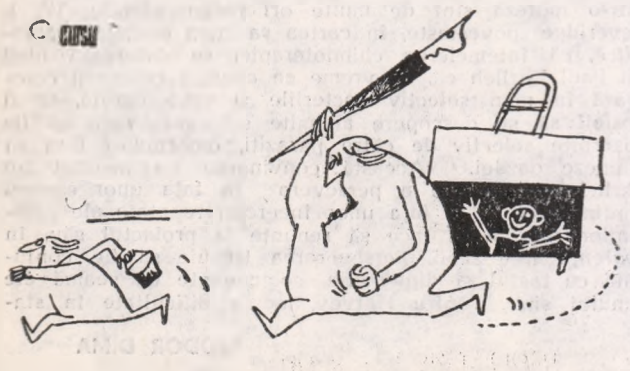
— Cine oare nu dorește ca despre faptele lui, despre responsabilitățile lui (atunci cînd le are), despre competența lui ș.a.m.d. să se știe ? Dar cine este acela care se lasă „deschis" din plăcere, să i se vadă incompetența, amoralitatea acțiunilor lui, sau măcar acele mici pete inerente și firești oricărui om ? De aici alergia unora față de ziariști : primii că n-au fost lăudați de ajuns, ceilalți pentru că au fost criticați, că oamenii aceștia, ziariștii, cam întrec limita. De aici și întrebările : „dar cine sînt ăștia tovarășe, au ei pregătirea necesară să.... de unde acest drept ?" — întrebările cele mai politicoase, pentru că mai ales cei din urmă, cei cărora li s-au arătat petele, au și alte întrebări, mai puțin politicoase. Potrivit opticii lor, raționamentul este : aici este sectorul meu, sfera mea, aici conduc eu, sau ajut la conducere, și nimeni n-are dreptul să-și bage nasul. Mai cu seamă ziariștii. Sigur, ca în orice profesie, se găsesc și printre ziariști oameni care nu-și respectă meseria, dar asta nu justifică absolut de loc întrebările și alergia unora față de ziariști. Mai rău este atunci cînd un scriitor își părăsește cartea și, pentru o zi sau o săptămînă, optează pentru ziaristică. Glasurile celor cu grave întrebări devin și mai violente. Nu o dată am auzit : să-și caute de cărțile lui, să le facă mai bune, nu să ne învețe pe noi să...". Totuși profesia de ziarist, de scriitor este o profesie și va rămîne o profesie de curaj, de înaltă moralitate, de acel altceva, născut în omul care o exersează. Și hotărîtor, pentru cel care scrie, în afară de talent, este respectul adevărului, chiar dacă pronunțarea adevărului provoacă disperarea și alergia celor despre care vorbeam mai înainte. De fapt am amintit o banalitate cunoscută de sute de ani, referitoare la ziariști și scriitori. Pentru cei care fac alergie față de acești oameni ar trebui să știe că poți face din orice om normal un medic, un inginer, un profesor de economie politică sau de științele naturii, dar nu pe oricine îl poți face ziarist excelent, scriitor. Trebuie să se fi născut..

— S-a consumat și ediția '70 a Concursului și Festivalului de muzică ușoară de la Brașov. Aproape o săptămînă am fost blocați cu această manifestare (de altfel plăcută). Mă întreb însă (și cred că nu numai eu), cînd vom avea asemenea manifestări internaționale în care în locul muzicii ușoare să așezăm Poezia. Dacă admitem că Poezia nu este citită, că sînt tot mai rari „consumatorii" de Poezie, și dacă mai știm că putem influența gustul publicului, atunci de ce nu organizăm anual un asemenea festival ? De ce să nu ascultăm, în locul nu știu cărei vedete (mai mult sau mai puțin reușită) care vine să-și etaleze nu numai vocea, ci și vestimentația, pe marii poeți ai Europei, ai lumii ?... Este lăudabil faptul că facem eforturi ca să ne popularizăm, să proliferăm muzica noastră ușoară. Dar Poezia ? Avem acum, după umila mea părere (și spre disperarea unora care zic că n-o înțeleg), o mare Poezie, o nemaipomenită Poezie românească. Merită tot efortul ca Ea să fie cunoscută în întregime.

— Am observat (nu numai eu), că dosarele de activitate științifică se pot completa, se pot umple cu ajutorul aniversărilor și comemorărilor. Eu niciodată n-am reușit și, recunosc, este un defect, un prilej pe care îl pierd mereu, dar nu mă neliniștesc. Mă „calmează" unele articole docte minate de „profund spirit, științific" ce se rezumă la : citate, dicționare, idei mai mult sau mai puțin spuse de unde au fost luate, într-un cuvînt la veșnice reluări, exact pe aceeași spirală. Și curios, autorii lor sînt convinși că realizează ceva cu totul și cu totul original, că fac un lucru foarte științific, foarte serios. Le citesc totuși să mă „calmez"...

— Alte cărți românești traduse peste hotare. Asta este o mare bucurie. Este bucuria ce mă cuprinde la fiecare titlu nou văzut în vitrinele librăriei. Cine spunea ! — mi se pare George Călinescu — că atunci cînd apare o carte, o carte bună, este prilej să arborăm steaguri. Da, nu mă gîndesc la cel care declară că „citește", care se „interesează" și în realitate cărțile de literatură îi sînt indiferente. Scriu despre această bucurie gîndindu-mă la pasionații de cărți de literatură. Pentru că sînt, da, există...

CORNELIU ȘTEFANACHE



Desen de CONST. CIOSU

MOMENT

DUPĂ CERBI...

Mai puțină spectaculozitate (gratuită), mai multă personalitate, o mai certă unanimitate : iată un prim bilanț al Festivalului și concursului de muzică ușoară Brașov 1970, bilanț pe care l-am considera satisfăcător.

Intîi, pentru că nota de sobrietate care a dominat organizarea, desfășurarea și valorificarea telepublicistică a evenimentului a pus, în mod oportun, în lumină valorile lui de conținut, mai greu perceptibile pentru ochiul și urechea întîrziate la etapa stridențelor sau a kitsch-ului muzical, „en vogue".

Apoi, pentru că lipsa unui *demonstrativ* antren a făcut loc altuia, ținînd de o mai reală și angajată sensibilizare a publicului. Și aici e locul să amintim acel excelent public al Brașovului, care a acompaniat cu admirabil tact și discretă, dar pregnantă participare întregul ansamblu al evoluțiilor scenice.

În sfîrșit, pentru că, refuzîndu-se obișnuitelor interjecții fonice (rimate și ritmate), concursul și festivalul au vădit preferința pentru discursul muzical elevat, de o structură melodică complexă,

uneori insolit, dar servind unei mai autentic-artistice comunicări cu publicul. Și ar fi de subliniat, între mai cunoscutele Connie Francis și Joséphine Baker, prezența acelei tulburătoare Eva Demarczyk, care a topit în interpretările sale rezonanțele modalităților melodice cuprinse sub superba arcadă deschisă peste gregorian și preclasic, pînă în modernitatea — subtil cultivată, într-o notă de emoționantă confesie persuasivă.

În ce privește concursul propriuzis, ar fi greu de ridicat obiecțiuni opțiunilor juriului, deși călătoria „Cerbului de aur" spre Țările de Jos era mai greu de prevăzut. Să concedem totuși acel plus de discernămînt care i-a permis juriului să distribuie premiile și mențiunile în baza unei mai ferme, obiective și îndreptățite ierarhizări valorice. Cu toate că, după cum spuneam, a fost vorba de o surpriză — un suspense întreținut pe tot timpul celorlalte premii ; dar o surpriză care, am zice, nu ne-a „contrariat". Și aceasta din cauza paradoxului că omogenitatea (excesivă), care a constituit o caracteristică a acestui minuțios pregătit festival, are calități reversibile. În cuprinsul ei, s-ar fi putut justifica, la fel de bine, și alte ierarhizări. Fără a o anula pe cea oficială care, tocmai prin această calitate, se cuvine a fi tratată ca atare. Confirmarea deplină o va face timpul. Oricum, avem tot dreptul să ne bucurăm de distincțiile acordate Doinei Spătaru și Angelei Similea.

Omagiile aduse orchestrei și dirijorului Sile Dinicu, precum și sextetului *Cantabile*, întregesc un gest de prețuire căreia ne alăturăm. Virtuozitatea a reprezentat, după părerea noastră, un liman către care au navigat toate compartimentele festivalului și concursului, printr-o severă eliminare a poncifului și diletantismului.

Festivalul și concursul „Cerbul de aur" Brașov — România există ! El devine, tot mai mult o tradiție, prilejuind un ciclic dialog muzical tele-intereuropean. Un spectacol în care meritele televiziunii române nu sînt... cele din urmă ! Chiar dacă o anume monotonie părea, cîte o odată, să-și facă loc. Chiar dacă multe gusturi exhibitive vor fi rămas dezolate de absența unor stiluri cvasi-gimnastice și minor estradiste.

Farmecul cîtorva melodii românești, în originală orchestrație, ne-a dovedit, apoi, că dispunem încă de rezerve valorificabile. La viitoarele festivaluri și concursuri.

Cel din acest an a constituit o mărturie a eforturilor depuse de muzica ușoară (nu numai de la noi), de a se revitaliza prin infuzie de folclor și specii culte, într-o sinteză care urmează să-i redea însăși ratiunea de a exista ca artă. Inclinația spre reflexivitate și *stil* o vădește din plin. E meritul Brașovului de a fi prilejuit punerea în valoare, în mod concludent, a acestui foarte important aspect.

SERGIU TEODOROVICI

PRIMIM

Din partea dramaturgului ION OMESCU primim următoarele :

Intr-un articol intitulat „Vodă în patru labe" publicat în revista „Tribuna" din 15 ianuarie a.c., Eugen Barbu denunță batjocura „numită teatrul istoric demistificator", arătînd că „nu ne putem lipsi de științii națiunii" și se întreabă cît o să mai suportăm „această mascaradă cu decor și costum".

„Reamintirea într-o asemenea formă pedestră a cronicelor, continuă eminentul prozator — l-ar fi sculat din morți pe Nicolae Iorga, făcîndu-i să huduie și să dea cu umbrela". Pe autorul articolului, de-ar fi să-l credem, l-a apucat „așa, o lehamite" văzîndu-l pe Basarab Vodă „sub masca lui Richard Burton", pe Vlad Țepeș, făcînd isterie și pe Duca Vodă de-a-bușilea. Inde titulum.

Monstruozitatea, ultima, s-a petrecut în piesa „Săgetătorul" a subsemnatului, prezentată de Teatrul Național din Iași în deschiderea Festivalului din decembrie.

Dacă s-ar fi ostenit să cerceteze litera dramei domnul Barbu ar fi constatat că textul nu impune nicăieri incriminata poziție. Dar, osebit de asta, declarîndu-mă solidar cu regia Soranei Coroamă (care a obținut cu această piesă premiul de regie al amintitului Festival) și cu interpretarea lui Teofil Vâlcu (mențiune pentru interpretare) în a spune — cui nu știe — că Duca Vodă, dăîătorul de moarte, bisericos și lacom, venit cu traista în băț din Rumelia, nu face parte — aidoma principelui — nici din neațiune măcar, necum din științii ei. Zice Neculce : „Pentru-acea vrăjmășie și groază ce-i împlusă inema dilavolul de lăcomia ce avè, urît-au toți pe Duca Vodă. Și să ruga toți lui Dumnedzău să-i mîntulască de mînule lui, și-l blăstăma de la mic pîn' la mare". Și tot pre dinsul, pe Duca, îl apasă înfricoșatul județ al celorlalți cronicari în numele cărora Eugen Barbu vrea să-i facă dreptate.

Cît despre Nicolae Iorga, după ce-l ignorarăm o vreme, începem acum — căzînd în celălalt păcat — al chema și cînd e cazul și unde nu-i. Nu știu dacă „Săgetătorul" l-ar fi prilejuit vreo deslănțuire ilustrului savant. Dar memorabila și uneori nedreapta umbrelă care a lovit și scrierile lui Arghezi, ar fi pocnit fără doar și poate ultima carte a lui Eugen Barbu. Căci Nicolae Iorga ar fi tunat ca Jupiter, da, împotriva pionieratului scatologic din Principele (pp. 140, 188, 226). Dar nu numai Nicolae Iorga s-ar fi zbîrlit.

— Adică de ce ? Din atîția cititori și cărturari și căpitani cu coroană, îl sculărăm din gropnița lui taman pe-acest principe? (pag. 59 și 105). În locul pilduitoarelor jertfe ale trecutului, ne răsfățăm pe zeci de pagini înșirînd umilințe domnești, sărutări de poală și temenele la Stambul, istericale și polte carnale ?

Asta dăm noi pentru 12 lei elevului „cu număr la mîna stîngă și cu lumatul interzis" ? Cam în acest feliu și cu alte grele ocări s-ar fi sculat și domnul Eugen Barbu împotriva „Principelui" dacă, prin ipoteză, prea frumoasa carte ar fi purtat altă semnătură decît a domniei-sale.

Să fie nobila indignare din 15 ianuarie o inconsecvență doar sau o mișcare tactică ? Un fel de „zi-i mamă gușată pînă nu-ți zice ea" ? Oricum, pentru că ajunserăm la ziceri, mi-aș permite să-i reamintesc domnului Barbu una, înțeleaptă între toate : „ori te poartă cum ți-e vorba, ori vorbește cum ți-e portul".

Cam asta. Și, nu știu cum dracu, parcă-mi pare rău gîndind că peste o sută de ani se va zice că ne-am ținut de fleacuri.

ION OMESCU

LA RADIO

Atît presa cît și masa largă de auditori au avut și au, pe bună dreptate, numai cuvinte de laudă la adresa Studioului de poezie al Radiodifuziunii române. Iată că zilele acestea ne-au parvenit ultimele două numere ale Caietului-program al Studioului de poezie. Intitulat modest — „Caiet-program" — el este, de fapt, grație numeroaselor semnături de prestigiu pe care le reunește și a unei ținute grafice remarcabile, — o adevărată revistă de literatură. Cele două numere ale pu-

blicației la care ne referim sînt consacrate lui Eminescu și Baudelaire. Primul conține, pe lîngă articole semnate de Iulius Țundrea, George Macovescu, Victor Crăciun, Ion Dodu-Bălan, Vladimir Streinu, Constantin Săbăreanu, Iorgu Iordan și versuri ale unor poeți mai tineri și mai vîrstnici închinate României socialiste. Emisiunea *„Eminesciana"* inițiată și susținută de redacția literară a Radiodifuziunii, a constituit, fără îndoială, cel mai mare omagiu adus Luceafărului poeziei românești la aniversarea a 120 de ani de la nașterea sa. Timp de mai multe luni în văzduhul de peste meleagurile românești, precum și dincolo de fruntariile acestor pămînturi cutreierate de dor, au răsunat versurile inegalabile, de o stranie frumusețe, mereu mai noi, mereu mai încărcate de sensuri, ale celui mai mare poet „pe care l-a ivit pămîntul românesc". Revista-program dedicată recitalurilor eminesciene, reflectă preocupările, neliniștile, entuziasmul celor chemați să dea strălucire unei asemenea sărbători spirituale — redactori, actori, regizori, tehnicieni.

Al doilea număr al revistei-program are ca subiect recitalul bilingv-Baudelaire. În articolul intitulat „Baudelaire", domnul Louis Truffaut, directorul Bibliotecii franceze din București, își exprimă bucuria pentru inițiativa Radiofuziunii române de a prezenta un recital Baudelaire. Sînt publicate apoi poezii ale marelui poet, în limba franceză și în românește, — tălmăcite excepțional de poetul Alexandru Philippide. Nu ne îndoim că Studioul de poezie al Radiodifuziunii, cît și publicația sa, vor cîștiga un prestigiu din ce în ce mai mare în rîndul iubitorilor de frumos de la noi și de aiurea, încît subscriem la aceste cuvinte ce le-am aflat în articolul semnat de către Iulius Țundrea — redactor șef al redacției emisiunilor literare și teatrale a Radiodifuziunii române : „Este oare nepotrivit să ne gîndim la vremea cînd Studioul va fi un ambasador pe meleagurile lumii al poeziei românești ? Credem din toată ființa că acest moment nu este îndepărtat".

CONST. COROIU

APROPO DE PROGRAMA ANALITICĂ

Un pasionat de adevăruri statistice a stabilit că peste 60 la sută dintre noi, românii, sîntem angajați în diferite cicluri de instruire, adică învățăm organizat, potrivit unor programe analitice (elevi, studenți, doctoranzi, postuniversitari, specializări etc.). Indiferent de vîrstă, aceste milioane de oameni care învață solicită și au nevoie de sprijin în ceea ce privește punerea la dispoziție a materialelor respective. Și dacă, mergînd de sus în jos, candidatul la doctorat sau chiar studentul datorită rutinei, se poate mișca mai lesne în labirintul mijloacelor de informare, cel mai neajutorat rămîne elevul.

Pornind de la manual, profesorul indică, de pildă, o anumită lectură complementară. Procurarea cărții respective îl privește desigur pe elev, dar pînă la urmă ea devine o problemă nerezolvabilă pentru părinți. Cunosc o familie ieșeană care sufere de... „Vlaicu-Vodă". Fiul trebuie să ia în vreun fel cunoștință de drama istorică a lui Al. Davilla, dar ea nu există nici în librării, nici în biblioteci, nu se joacă la nici un teatru, nu sa făcut film etc. — deci nimeni nu știe nimic. Programa analitică însă...

Pornind de la un caz dintre cele multe, ne permitem a reaminti instituțiilor noastre de cultură și artă să mai răsfoiască cele programe analitice, poate le vin unele idei. E vorba de edituri, teatre, film, televiziune, radio, poate și reviste.

Nu știu în ce măsură dramatizarea lui Tita Bobeș după romanul „Adela" al lui Ibrăileanu surprinde esența cărții, dar știu că școlile bucureștene s-au grăbit încă de la premieră să rețină spectacole pentru elevii lor și că piesa e solicitată și în provincie. Mă aflam anul trecut în orașul Gh. Gheorghiu-Dej cînd s-a anunțat un turneu cu „Enigma Otiliei", după romanul lui G. Călinescu. Pînă la urmă, teatrul respectiv, temător că nu va face rețetă, a ocolit orașul de pe Trotus, iar în cele trei licee era o consternare greu de povestit.

Un început promițător ni se pare a fi interesanta inițiativă de la Piatra-Neamț, unde a luat ființă acel „Studio de teatru pentru școlari", cu repertoriu axat pe cerințele programei analitice. De altfel, din consiliul artistic fac parte oameni de artă și profesori. Printre altele, studioul a și angajat cinci spectacole cu „Adela" ale trupei bucureștene, intenționează a solicita teatrul din Botoșani pentru Delavrancea etc.

N. IRIMESCU

ERATĂ

Dintr-o regretabilă neatenție versurile lui Dragoș Vicol din *Tribuna* nr. 51, p. 4, au fost atribuite lui Bazil Gruia. Cerem cuvenitele scuze. (N. Irimescu).

* În articolul „Cultura regizorului" din nr. 9, col. I, un rînd lipsă :

Marele regizor — animator Gaston Baty în colaborarea cu scriitorul Rene Charance.

SPORT DUMINICĂ FURTUNOASĂ

Încă o finală ca cea de la Paris și sparg televizorul ! Altfel nu mai rezist, fac infarct. Socot, după modestele mele cunoștințe, c-a fost cel mai cumplit și entuziasmant și crîncen și sublim spectacol sportiv din ultimii ani. Locuiesc într-un bloc de prefabricate și, la un moment dat, parcă auzeam membranele de beton amplificînd bubuitul tuturor inimilor într-un crescendo paroxistic dus pînă la intensitate de tunet în miez de iulie. Cineva îmi spunea că, în finala de la Paris, românii au jucat **dumnezeește**. Nu-i adevărat : **omenește** au jucat, greșind uneori ca niște țînci (a se vedea pasele oferite de Gruia pe tavă adversarului) și dezlănțuindu-se incredibil (a se vedea ultimul gol, magnificul gol marcat de jucătorul cu nume coborît din baladă, același rupe-plasă Gruia). S-a făcut tot ce-i **omenește** posibil, pînă la ultima limită, pînă la limita-limitelor și cu atît mai mare este stima și recunoștința noastră față de acești băieți minunați, cu cît a existat debutul amar (0 — 3) și evoluția chinuitoare a scorului și cele două prelungiri lungi cît un deceniu (cînd conduceam) și scurte, oh, atît de scurte cînd egalarea apărea ca-ntr-un joc de-a împletitul : un ochi pe față, un ochi pe dos... Da, începînd de duminică 8 martie, iubesc cifra 13. Voi cere la TAROM întotdeauna locul 13. La teatru, o să-mi iau abonament pentru locul 13, rîndul 13. Mă mut pe strada 13 Decembrie, la numărul 13. Păcat că nu pot să-mi schimb și ziua de naștere : ce n-aș da să văd scris cu tuș în buletin un **13** enorm, cît toate zilele ! Fiindcă frumos mai arată, doamne, această hulită cifră pe tabela de marcaj atunci cînd alături oftează, clipind amărîtă și neputincioasă, „duzina de aur". Care aur ? 13 a însemnat aur, nu 12 ! Bravo băieți, bravo Gruia ! Flutural ca pe-o jucărie steagul tricolor, ținîndu-l voinicește cu mîna stîngă, mîna cu care ai adus României al treilea titlu mondial la handbal. De unde se vede că, mereu, **bucurie=putere și tinerețe fără bătrînețe.**

*

Duminică dimineața am fost la sala „Voința" din Iași. Ca să văd marele meci de volei „Penicilina — Dinamo". A fost un meci colosal. Mi-a spus mie cineva. Cineva, un fericit, care a văzut, din locul din care se afla, piciorul stîng al arbitrului secund și un colț al tabelei de marcaj. Subsemnatul, ca și alți 1 000 (!) de ieșeni care n-au avut cum să încapă în sală, în așa zisa „sală", am... **ascultat** meciul. Nu la radio, ci cu urechea lipită de scîndura pereților. Dacă știam din vreme, îmi aduceam un stetoscop. Cînd lemnul vibra la **do** de sus, înțelegeam c-a punctat „Penicilina". Cînd scîndura de brad gemea cu șapte octave mai jos, pricepeam c-a marcat „Dinamo". Totalizînd notă cu notă (m-a cam încurcat, e drept, zgomotul de fond produs de un cariu ce nu-și respecta repausul duminical), mi-a ieșit scorul de 3—1 pentru „Penicilina". Cifra exactă, oricum, o dă „Sportul". Și uite-așa, avînd ureche muzicală, nici nu-i nevoie să încapi în sală. Dacă mă gîndesc bine, poate că nici n-aveam trebuință de-o adevărată sală de sport la Iași. E bună cea care este : a fost durată din lemn de rezonanță, ce mai, adevărat Stradivarius, oferind tuturor bucuria de a trăi gratuit emoțiile oricărui meci. Încă puțin și vom fi fericiți atunci cînd, prin cine știe ce ochi de geam, vom zări un colțișor din zîmbetul lui Căunei. Cum am admirat echipajul lui „Apolo XI" prin sticla adăpostului-carantină de pe „Hornet + 3".

M. R. L.

Erată : În rubrica „Sport" de săptămîna trecută, col. 3, în loc de **problemele** se va citi, evident, **probele.**

convorbirile „cronicii"

* Vreau să pictez adevărat și inteligibil... o istorie sufletească a țărănimii române.
* Dacă aș fi de neînțeles, explicațiile ar fi inutile.
* Demnitatea omului nu este o legendă abstractă.
* Iubesc oamenii tari, care nu s-au lăsat măcinați de ambiții mărunte.
* O conlucrare adevărată înseamnă contradicție, păstrarea personalității.
* Mitologie... încerc nostalgia copilăriei, a obiceiurilor din satul românesc.
* Arta mai poate și azi să o ia înaintea tehnicii.
* Cea mai mare lucrare, „Voronețul".
* Centrul artei este, pentru mine, în creierii Carpaților. Restul sînt confruntări.
* Mă simt minunat la Iași. Aici găsesc atmosfera cea mai apropiată de Voroneț și Humor, și lumina și oamenii deschiși.

...CU PICTORUL DIMITRIE GAVRILEAN

Intr-o seară, tîrziu, l-am găsit pe pictor în atelierul său precizînd amănunte epice la o compoziție amplă „Martiriul celor șase zeci de mii". Pînza era înrămată în aur vechi, un obicei de lucru al artistului, care îl ajută să-și tempereze lumina, să armonizeze totul în tonalitățile propuse de la început. Deasupra fiecărui detaliu Dimitrie Gavrilean se apleacă atent, cu lupa, raționează în desenul precis și simte profund prin intensitatea culorii. Incordarea lui nu desminte seninătatea voevodală din „Autoportretul cu lupă". Eroii iradiază, au o luminozitate irezistibilă, ca și idealul lor de libertate. In fața lor pălesc monștrii și măștile din lumea de apocalips, pe care pictorul a imaginat-o pentru a figura adversitatea față de om a unor împrejurări tragice.

— De cînd ați început lucrul la această compoziție?

— Elogiul celor șase zeci de mii, ai lui Gheorghe Doja, l-am conceput de anul trecut, cînd l-am realizat ca pată de culoare. Mai am de lucru două-trei luni, pînă definitivez elementele separate în cadrul compoziției.

— Ce va comunica publicului acest tablou?

— Vreau să fie foarte adevărat și inteligibil în tot tragismul lui, acest tablou al țărănimii martirizate. Nu m-am gîndit să pictez o frescă epică a răscoalei, mai degrabă un fel de istorie sufletească a țărănimii române, înfrățită cu germanii, maghiarii, cu eroismul celor mulți dintr-un întreg ev-mediu european. Deasupra evenimentelor doresc să realizez o caracterizare psihologică.

— Dați un conținut complex lucrării obiectivînd un aspect istoric al psihologiei sociale. Credeți că toate aceste preocupări ideatice vor trece de la operă la public, vor fi înțelese sensurile filosofice ale imaginii, sau nu vă preocupă problema accesibilității?

— Apelez la limbajul plastic al folclorului nostru, ca să transmit publicului emoția mea, dragostea mea plină de respect pentru dîrzenia înaintașilor, pentru neînfrînta lor sete de dreptate. Demnitatea omului nu este o legendă abstractă. De aceea îmi aleg, pentru a o exprima, limbajul pe care-l simt cel mai concret, cel mai apropiat sufletului meu și sper, al contemporanilor.

— Mi se pare foarte bine adecvat limbajul plastic pe care-l folosiți, cu tematica picturii, cu universul poetic pe care-l exprimați. Desigur nu ați rămas la mijloacele folclorice, nici la modul de a zugrăvi fresca propriu meșterilor de la Voroneț și Humor, dar izvoarele acestea de originalitate dau dominanta compozițiilor din ultimii cinci ani. Am observat că în amănuntul epic, miniatural, nu ignorați experiența marilor maeștri de tipuri și scene țărănești, de la gravura chineză și desenul nipon pînă la evul mediu tîrziu european. Apoi există o predilecție pentru Bruegel, Bosch pe care o asociați cu notațiile miniaturale din manuscrisele românești vechi. Nu contestați această predilecție atunci cînd realizați o imagine personală, și în același timp foarte pregnant națională, a mitologiei noastre sătești. Grija pentru amănunt este de fapt grija țăranului nostru pentru tot ce a fost elaborat cu migală și dăruire de mîna lui. Psihologia miniaturilor pe care le pictați cu lupa, este psihologia unor gospodari harnici care nu uită detaliul semnificativ, chiar atunci cînd se avîntă în fantezie, cînd merg departe cu stilizările. Se pare că publicul a intuit această legătură, înțelege că ornamentul nu este gratuitate și pătrunde emoționat sensul imaginilor pe care le semnați. Ce părere au însă colegii de breaslă despre pictura pe care o realizați?

— Păreri divergente, cum este și firesc. Fiecare are universul său de fantezie și culoare, fiecare crede în modul său de a picta. Altfel nici nu se poate. Ii stimez pe colegii adevărați, cu care mă întîlnesc stilistic sau cu care mă confrunt. Ii iubesc pe acești oameni tari care nu s-au lăsat măcinați de ambiții mărunte. Este o generație care înțelege marile transformări prin care am trecut, înțelege la un mod superior, lucid, își dă seama că idealurile nu se realizează ușor, cît ai bate din palme, că ele cer muncă susținută, dăruire de sine, nu sînt niște mere pe care să le culegi din raft, de pe prima poliță. Profunzime au lucrările lui Zamfirescu, expuse anul trecut la București. Gabrea muncește și el imens, dar expune puțin, cu o exigență fanatică față de sine însuși. Are acum o lucrare foarte frumoasă pentru aeroportul nou de la Otopeni, o tapiserie. Și toți ceilalți colegi din clasa Corneliu Baba au cîte ceva de spus în artă, dar nu au toți forța necesară. Imi sînt dragi, dar trebuie să observ că unii lucrează puțin, se grăbesc în săptămîna din preajma expozițiilor mari.

— Critica v-a remarcat de la început. Se pare că ați fost un răsfățat al publicațiilor de artă și cultură din ultimii ani. Anul 1969 v-a adus și „premiul criticii".

— Dacă aș fi crezut în toate laudele care mi s-au adus, probabil pictura mea ar fi stat pe loc, sau poate m-ar fi cuprins dulcea îngîmfare, lenea. Poate...

— Dar participarea la Jubiliara din vara trecută v-a atras și remarci negative. Intr-un articol, din septembrie, vă reproșam că în lucrarea „Omagiu luptătorului", pe lîngă calitățile compoziției, se făcea simțită o eboșare mai grăbită ca de obicei, valorațiile erau mai puțin elaborate.

— Lucrarea cuprinde foarte multă osteneală. Era o oboseală intenționată în unele trăsături. Nu sînt unul dintre aceia care se complac în a fi cap de coloană la orice expoziție, în orice articol, nu mă simt bine cînd sînt adulat. Am meditat asupra observațiilor pozitive sau negative. Nu le iau ca atare, drept absolute. Unele lucrări mult lăudate îmi trezesc nemulțumiri. Dimpotrivă „Omagiu luptătorului" mi-a rămas drag, tocmai pentru expresia aceea de epuizare, de sfîrșit fizic, de cădere aparentă.

— Așadar nu-i acceptați pe critici, deși v-au premiat?

— Dimpotrivă, am o stimă profundă față de gîndirea activă a exegeților de artă, îi prețuiesc sincer pentru felul cum stimulează arta contemporană, ceea ce nu înseamnă că trebuie să fiu mereu de acord cu critica. Dar o conlucrare adevărată înseamnă contradicție, păstrarea personalității, a opiniei. Nu-mi plac cei care te laudă pentru că i-au auzit pe alții lăudîndu-te. Atmosfera dulceagă, stătută, nu este prielnică progresului artistic.

— Deci aceasta este părerea pe care o formulați despre critică?

— Critica m-a apreciat uneori ca „neonarativ", alteori ca „realist magic". De fapt, încerc nostalgia copilăriei și o dată cu ea a obiceiurilor din satul românesc. Este o lume de basm, de fantasmă. Nimic nu poate fi mai pitoresc. Mitologia noastră populară este o lume a fanteziei copilărești, o fază prin care au trecut toate popoarele și fiecare om în parte. Oamenii povesteau, imaginau, rosteau și pictau fantasme și credeau că stăpînesc lumea. Noi sîntem altfel, o stăpînim din ce în ce mai mult prin știință, lucid. Dar nu numai prin știință, prin sentiment, prin intuiție, prin imaginație. Arta mai poate și azi să o ia înaintea exactității tehnice.

Asa am conceput lucrarea „Idealuri".

— Fiind un bun cunoscător al operei proprii, nu vreți să vă pronunțați asupra criticii de specialitate, a formulărilor ei?

— O citesc cu interes, îmi dă de gîndit, o consider necesară, atît pentru publicul larg cît și pentru artist. Dar să nu inversăm rolurile...

— Totuși, unii dintre pictori, mai ales, au tendința de a face singuri critica lucrărilor proprii, descriu, explică verbal sau prin scrisori, prin articole și chiar prin cărți.

— Cu atît mai rău pentru pictură. Prefer să pictez, cred că este argumentul hotărîtor. Dacă ceea ce pictez ar fi de neînțeles, degeaba mi-aș bate capul să explic conținutul prin titluri savante, legende, scrisori.

— Nu ar fi timpul să vă prezentați într-o expoziție personală la Iași?

— De mult mă preocupă această datorie, față de mine și față de public. Dar nu sînt convins că tot ce am realizat în ultimii ani mă reprezintă pe deplin. Să mai treacă un an, doi, trei. Apoi voi încerca să adun, să selectez. Vom vedea.

— Sînteți chiar atît de modest, sau...

— Nu-i vorba de modestie, cu atît mai puțin de falsă modestie, dar cred că am simțul realității. Mi-ar fi și foarte greu să-mi adun lucrările, căci nu am un număr suficient în Iași, ca să deschid o expoziție personală.

— Dar unde se află lucrările din ultimii ani?

— O parte la Muzeul din Iași, altele la București, altele în străinătate.

— Mai precis?

— Dacă insistați... în afară de lucrările din Iași, ultimile fiind „Idealuri" și „Orgă", ambele dedicate tineretului, și expuse la noul sediu județean, la **Casa de cultură a tineretului**, am cîteva lucrări la Conservatorul din Londra. Printre ele „Inălțare", „Clown cu bufniță", „Hoții de păsări", „Portretul grădinarului". Apoi la Fundația Guggenheim „Troița", „In noaptea de Crăciun", „Noaptea mirilor", cunoscute de publicul ieșean. Am participat la inaugurarea **Academiei române din Roma** cu o lucrare și cu altele la expoziția de grafică din Padova, „Imagio 70". Cea mai mare lucrare a mea din anul trecut, „Voroneț", a participat la Bienala de la Paris. Ar trebui să le adun pe toate, să mai adaug ceea ce lucrez acum și un „Don Quijotte", „Roata vieții", pe care le-am conceput recent și le-am schițat. Mă tentează iarăși tematica poeziei lui Blaga, viziunea sa plastică. Țin foarte mult la seria începută în ceracolor „Ursitoare", „Mascați", „Cai și generalul „Cocoșul și luna", „Zmeii", expuse la Padova, și continuate prin „Căruța cu măști", „Misterele nopții", și celelalte, expuse la recenta interjudețeană. Este un ciclu, pe care îl doresc cuprinzător, concludent pentru mitologia românească. Dacă voi reuși să adun 20—30 de uleiuri și cam tot pe atîtea lucrări de grafică, voi ruga conducerea U.A.P. să-mi îngăduie a deschide o expoziție personală.

— Pe cît știu, unele din lucrările de la expoziția interjudețeană au fost achiziționate de Președinția Consiliului de Miniștri.

— Este vorba de **„Mireasa din Oaș"** și de trei ceracoloruri.

— Pe cînd veți lua calea Bucureștiului?

— Asta niciodată!

— De ce?

— Mă simt minunat la Iași. Aici găsesc atmosfera cea mai apropiată de Voroneț și Humor, de locurile mele de baștină. Și lumina, și oamenii deschiși, îngăduitori, îmi convin de minune. Mai ales oamenii sînt îngăduitori și plini de idei.

— Pînă acum au călătorit mai ales tablourile pe care le-ați oferit cu generozitate. Unde și cînd plănuiește să călătorească autorul lor?

— Mă voi duce pe urma tablourilor. Mai întîi în Italia. Am o invitație de la Milano, de la o societate de artiști pe care îi interesează modul meu, specific național, de a picta. Poate am să ajung la Paris. In tot cazul voi pleca vara asta la Voroneț, la părinți. Apoi în Ardeal. Asta este sigur. Centrul artei este pentru mine în creierii Carpaților. Restul sînt confruntări.

— Am vorbit în ultima vreme de școala care se formează în jurul personalității dv., de influența fericită asupra celor mai tineri, și asupra generației mijlocii. Sînteți și profesor?

— Sînt profesor la două școli, cu cîte jumătate de normă. Aș prefera să fiu la una singură, la Institutul de Arte Plastice „Nicolae Tonitza" din Iași. Dar, deocamdată, nu se poate...

— Se apropie miezul nopții, să ne retragem...

— Eu mai rămân.

Dialog notat de

RADU NEGRU

D. GAVRILEAN : „Noaptea de Anul Nou"

D. GAVRILEAN : „Muntele"

CURIER

IN GENERAL, DRAMATURGIA CONTEMPORANA, care abordează o tematică istorică, țese în jurul faptului concret, oferit de document sau cronică, un conflict-simbol, integrat, în primul rînd, dimensiunilor etice cu neclintită valabilitate în toate timpurile. Narațiunea istorică, fie ea cît de meșteșugit elaborată, nu mai reprezintă elementul central al dramaturgiei istorice; s-a ajuns astfel la transferul de valori, fapt istoric — dezbatere etică — ancorare în contemporaneitate, cu pulverizarea conștientă a pretextului dramatic inițial. In unele cazuri — de pildă în „Anonimul" lui Ion Omescu — apelul la așa numitele „lacune ale istoriei" este mărturisit cu ostentație, tocmai pentru că ipotezele permit o mai elastică trimitere spre exemplaritate. Ilie Păunescu, în „Maria 1714", a ignorat cu bună știință și certitudinile și lacunele documentului de epocă; sub învelișul unei drame istorice, el a operat, în esență, cu situații, idei și atitudini aplicabile — nimeni nu se îndoiește — și în secolul XVIII, dar și în secolul XXV. Varianta scenică realizată de echipa bîrlădeană aparține însă anilor noștri, și considerăm această decupare precisă de valențe ca fiind cea mai importantă calitate a spectacolului.

Se pare că dintre cele 7 premiere oferite pînă acum publicului spectator la Birlad în stagiunea 1969/1970, „Maria 1714" se situează la cota cea mai ridicată, dînd — în mare măsură — un răspuns edificator în ce privește potențele creatoare ale acestui colectiv. Reținerea și includerea în repertoriu a textului semnat de Ilie Păunescu se justifică integral pe de o parte printr-o distribuție suficient de bine echilibrată, care alătură experienței scenice a unor actori ca Zaharia Volbea, Marina Banu sau Constantin Petrican talentul relevabil și pasiunea unor mai tinere nume — Constantin Doljan sau Virgil Leahu, pe de altă parte, prin existența unui cuplu experimental al „eminențelor cenușii" ale oricărui spectacol — regia artistică și scenografia — în cazul de față Cristian Nacu și Al. Olian. Aceste premize au asigurat premierei cursivitate și logică, patos fără ostentație, frumusețe sobră, un înalt coeficient de comunicabilitate cu sala. Ingrădirea dinamismului dramatic printr-o relativă întoarcere la tripla unitate clasică — timp, loc și acțiune, — este compensată de o generoasă paletă a trăirilor intense, traversînd întreaga suprafață a sensibilității omenești — de la lirism și duioșie pînă la tragedia vecină cu noaptea rațiunii. Ceea ce ni se pare cu deosebire nou și valoros în spectacolul bîrlădean, sînt contururile trimiteri la un nucleu de înțelegere a vieții profund popular și național, profund „al nostru". Există în finisarea acestei „Maria 1714" o seamă de corelări și apropieri de fondul filozofiei solide a unei milenare experiențe de viață care, indiscutabil, merită întreaga noastră atenție. De fapt spectacolul regizorului Cristian Nacu se transformă, începînd cu partea finală a primului act, într-o veritabilă baladă închinată însăși ideii de ființă națională.

Exemplu de contribuție efectivă la reușita spectacolului, decorul semnat de Al. Olian este de o gravă austeritate. Intre pereții cenușii ai turnului închisorii, frînți de o singură ieșire — poarta grea de metal care duce spre moarte — sarica ciobanului valah pare cohorită de-a dreptul din „Miorița", după cum rotundul din scînduri pe care se odihnesc — ofrande roșii aduse fiecărui membru al familiei — merele cu prospețimi de livadă și soare, veșnicate de licărul luminărilor și de plecarea mamei, amintește de „Masa tăcerii" a lui Brâncuși. In acest cadru Cristian Nacu a dirijat cu o mînă sigură evoluția interpreților, realizînd un spectacol sobru, bine echilibrat, cu finalitatea pe care am dori-o tuturor viitoarelor premiere bîrlădene.

CONST. PAIU

PRIMIM LA REDACȚIE O INVITAȚIE FOARTE elegantă (ca text, ca literă tipografică). Pe invitație — trei inițiale, S.P.A., care nu înseamnă altceva decît (deschidem invitația) Școala Populară de Artă. Și nu putem

trece peste deschiderea expoziției de la Victoria.

Ne gîndim, privind cartea de vizită a școlii, la trecutele expoziții ale elevilor celor trei ani de studii, dăruite undeva, într-un hol neprimitor, cam peste mînă pentru public...

Iată acum — o expoziție în plin centrul orașului, la reușita căreia contribuie, mai cu seamă, proaspeții absolvenți ai școlii.

Lucrările de pictură și sculptură, multe cu remarcabile calități compoziționale (atenție însă și la lucrările mărunte, cu iz de gang !), alcătuiesc un ansamblu vivant, și ne lăsăm astfel purtați, parcurgînd panourile, de ingenuitatea și prospețimea sentimentului.

INTRU TOTUL DE ACORD cu Margareta Niculescu („Contemporanul" din 27. II) sîntem și noi de părere că o delimitare tranșantă a teatrului pentru tineret e nu numai imposibilă dar, practic, inoperantă. Avem totuși o rezervă privitoare la revolta autoarei articolului împotriva caracterului de funcțională sinteză al artei spectacolului. Desigur, inovația este necesară, limbajul scenic trebuie să evolueze. Dar de aici și pînă la a dezmembra pur și simplu spectacolul e o cale lungă. De ce scenografia să fie mereu funcțională, se întreabă autoarea, de ce muzica să fie ilustrativă ?

Intîi, să nu ne alarmăm inutil. Sînt destule spectacole, chiar și în actuala stagiune, în care scenografia nu este funcțională (dar ar trebui să fie !), iar muzica este numai ilustrativă (cînd ar trebui să fie și ea funcțională).

Să nu ne alarmăm în privința temerilor autoarei articolului. Dar să ne alarmăm de o asemenea ofensivă, susținută și în rubrici de specialitate ale televiziunii, vizînd dislocarea artei spectacolului în componentele ei: artă plastică, muzicală, poetică, interpretativă etc.

Dar arta teatrală ? Cu ea cum rămîne ? Pentru că, la urma urmelor, ea nu există decît numai prin sinteză *funcțională* a artelor mai sus enumerate !

*

OFERIND ASCULTĂTORILOR săi piesa „Ploaia pe acoperiș" de Sorana Coroamă, studioul de radio Iași a reușit o premieră interesantă din mai multe puncte de vedere. E vorba în primul rînd de valoarea literară a acestui text, desprins dintr-un ciclu dramatic mai amplu, care își propune investigarea psihologică a cuplului bărbat-femeie în societatea modernă. De altfel, una din piesele primului triptic apare chiar în acest număr al revistei noastre.

Apoi, faptul că autoarea e și regizoare și a qirat personal punerea în scenă e un punct cîștigat în fidelitatea redării celor mai subtile nuanțe și a omogenității interpretării asigurate de actorii Violeta Popescu, Virgil Raiciu și Emil Coșeriu de la Teatrul Național din Iași.

Bună cunoscătoare a specificului acestui gen de teatru, Sorana Coroamă a realizat de fapt

o versiune radiofonică a piesei sale. Poate că studioul Iașean va fi ispitit pentru cicluri de diferiți autori, prin care să se profileze personalitatea dramaturgului jucat în studio.

ORCHESTRA SIMFONICĂ A FILARMONICII DIN IAȘI a ajuns în ultima vreme la un nivel tehnic destul de ridicat, la o calitate sonoră pe ansamblu și partide mult îmbunătățite, la o remarcabilă supleț și promptitudine în răspunsurile la solicitările gestului dirijoral. Pe de altă parte, Emanuel Elenescu este un dirijor de mare experiență, muzician matur, stăpîn pe meserie, știind ce și cum să ceară, urmărind linia mare a lucrării interpretate și folosind mișcări simple și eficiente.

Ar fi existat deci toate condițiile pentru realizarea unui concert bun. De fapt a și fost un concert despre care se pot spune... foarte multe lucruri bune, în legătură, în primul rînd, cu calitățile intrinseci ale ansamblului orchestral și ale conducătorului său ocazional, apoi referitor la calitatea muzicală a lucrărilor interpretate (C. Silvestri — Dansuri populare românești, A. Haciaturian — Concert pentru vioară și orchestră, A. Honegger — Pacific 231 și Ceaikovski — Romeo și Julieta) și în sfîrșit în ceea ce privește realizarea propriu-zisă, care a fost mai mult decît onorabilă (un exemplu de expunere clară și inteligentă a unui text muzical dat), fără a fi totuși.. excepțională.

Prezența ca solist a violonistului Rok Klopcic (Iugoslavia) a solicitat în plus atenția orchestrei. Instrumentist cu un sunet uneori aspru și incert, Rok Klopcic a fost depășit de tensiunea ritmică și melodică cu totul specială a muzicii lui Haciaturian. Emanuel Elenescu, acompaniator de înaltă clasă, a dat dovadă cu această ocazie de un sînge rece și o prezență de spirit demne de toată admirația, manevrînd orchestra cu o abilitate de maestru, estompînd la maximum carențele, umplînd golurile printr-un plus de solicitare a orchestrei, fiind prezent clipă de clipă, gata să facă față oricărui neprevăzut. Și e clar că a fost acela care a salvat situația.

LILIANA GHERMAN

Roland Barthes DE DOUĂ ORI

BEETHOVEN

Există două muzici (cel puțin așa am conceput eu dintotdeauna) : cea care se ascultă și cea care se execută. Sînt două arte complet diferite, fiecare avînd propria sa istorie, sociologie, estetică, erotică : un același autor poate fi minor cînd e ascultat, excepțional chiar cînd e prost interpretat : Schumann de exemplu.

Interpretarea muzicii ține mai puțin de activitatea auditivă decît de cea manuală (într-un sens e deci mai senzuală) ; e muzica pe care dumneavoastră sau eu o putem interpreta, singuri sau între prieteni, fără alt auditoriu în afară de participanți (riscul teatralizării sau al tentației isterice fiind bineînțeles îndepărtat) ; e o muzică musculară ; simțul auditiv n-are decît rolul de a sancționa : e ca și cum corpul ar fi acela care aude și nu „sufletul" ; această muzică nu-i destinată interpretării „pe de rost" : în fața claviaturii sau la pupitru, corpul comandă, conduce, coordonează, noi trebuie să transcriem ceea ce citește el ; el fabrică sunet și simț, e **scriptor** și nu receptor, captor.

Această muzică a dispărut ; legată la început de clasa leneșă (aristocratică), ea și-a pierdut savoarea în ritualul monden al ascensiunii democrației burgheze (fata, pianul, salonul, nocturna) ; s-a șters apoi (cine mai cîntă azi la pian?) Pentru a găsi în Occident muzica practică trebuie să ne întoarcem privirea spre un alt public, un alt repertoriu, un alt instrument (tineri, cîntece, ghitară).

Concomitent, muzica pasivă, receptivă, muzica sonoră a devenit **muzica** (cea de concert, de festival, de la radio, discul); **a cînta** nu mai există ; activitatea muzicală nu mai e manuală, musculară, care să frămînte, ci doar una lichidă, efuzivă, „lubrifiantă" ca să reluăm o expresie a lui Balzac.

Executantul s-a schimbat și el. Amatorul, rol definit mai curînd printr-un stil decît printr-o imperfecțiune tehnică, nu mai e de găsit nicăieri ; profesioniști, puri specialiști a căror formație este cu totul esoterică pentru public (care cunoaște oare problemele de pedagogie muzicală ?), nu mai prezintă deloc acel stil de amator perfect, căruia i se putea încă recunoaște înalta valoare la un Lipati, la un Panzera, pentru că el provoca în noi nu **satisfacția**, ci **dorința**, aceea **de a face** această muzică.

Pe scurt, a existat mai întîi actorul de muzică, apoi interpretul (marea voce romantică), în sfîrșit tehnicianul, care scutește pe auditor de orice activitate, chiar procurativă, și abolește în ordinea muzicală gîndul însuși de **a face.**

Opera lui Beethoven mi se pare legată de această problemă istorică nu ca simplă expresie a unui moment (trecerea de la amator la interpret) ci ca germene puternic al unui impas al civilizației căruia Beethoven i-a reunit elementele și i-a schițat soluția în același timp. Această ambiguitate ține de cele două roluri istorice ale lui Beethoven : rolul mitic care i-a fost recunoscut de-a lungul secolului al XIX-lea și rolul modern pe care secolul nostru începe să i-l recunoască (mă refer aici la studiul lui Boucoureșliev).

Pentru secolul al XIX-lea, cu excepția cîtorva imagini imbecile, ca în cazul lui Vincent d' Indy care aproape că făcea din Beethoven un fel de ipocrit reacționar și antisemit, Beethoven a fost primul om **liber** din muzică.

Pentru prima dată se făcea elogiul unui artist pentru faptul că avea mai multe **maniere** succesive; i s-a recunoscut dreptul la metamorfoză ; putea fi nesatisfăcut de el însuși sau, mai exact, de limbajul său, putea să-și schimbe codurile sale de-a lungul vieții (după imaginea naivă și entuziastă pe care a lăsat-o Lenz despre cele trei maniere ale lui Beethoven): și din momentul cînd opera devine vestigiul unei mișcări, al unui itinerar, ea invocă ideea de destin ; artistul își caută „adevărul" său și această investigație devine o ordine în sine, un mesaj global lizibil, în ciuda variațiilor conținutului său, sau cel puțin a cărui lizibilitate se hrănește dintr-un fel de totalitate a artistului : cariera sa, iubirile sale, ideile sale, caracterul său, vorbele sale, devin trăsături ale unui sens : o biografie beethoveniană s-a născut (ar trebui să se spună o bio-mitologie) ; artistul e produs ca un erou complet, dotat cu o vorbire (fapt rar la un muzician), o legendă (vreo zece fapte anecdotice), o iconografie, o rasă (cea a titanilor artei : Michelangelo, Balzac) o maladie fatală (surzirea celui care crea pentru plăcerea urechilor noastre).

Elemente specific structurale s-au integrat acestui sistem de simțuri care este Beethoven — romanticul (trăsături ambigue, muzicale și psihologice în același timp) : dezvoltarea paroxistică a contrastelor de intensitate (opoziția semnificativă **piano-forte**, a cărei importanță istorică e poate rău recunoscută, pentru că de fapt ea marchează doar o infimă parte din muzica universală și corespunde invenției unui instrument al cărui nume e destul de semnificativ : **piano-forte),** izbucnirea melodiei, simbol al neliniștii și al clocotirii creatoare, redondanța energică (imagine naivă a loviturilor destinului), producerea himerelor muzicale (țișnirea vocii Simfoniei) : toate acestea ar putea fi cu ușurință transformate metaforic în valori pseudo-filozofice, receptate muzical totuși, pentru că se desfășoară întotdeauna sub autoritatea codului fundamental al Occidentului : tonalitatea.

Or, această imagine romantică (al cărei sens însumat este un anume **dezacord)** cauzează o dificultate de execuție : amatorul nu poate stăpîni muzica lui Beethoven, nu atît din pricina dificultăților tehnice, cît mai ales din cauza slăbirii codului însuși al muzicii practice anterioare ; după acest cod, imaginea fantastică (corporală) care-l ghida pe executant era cea a unui motiv (pe care-l „urmărea" din interior); cu Beethoven impulsul mimetic (fantasmul muzical nu constă oare în a se situa ca subiect în scenariul execuției ?) devine orchestral ; el scapă deci fetișismului unui singur element (voce sau ritm); corpul vrea să fie totul ; prin aceasta ideea acelui **a face** intimist și familial e distrusă : **a vrea** să cînți Beethoven înseamnă a te transpune în dirijor (visul cîtor copii ? vis tantologic al cîtor dirijori care se lasă pradă semnelor posesiunii panice !).

Opera beethoveniană abandonează pe amator și pare, într-un prim moment, să reclame noua zeitate romantică, interpretul. Și totuși, o nouă decepție : cine (care solist, care pianist ?) îl interpretează bine pe Beethoven ?

S-ar zice că această muzică nu dă decît posibilitatea alegerii între un „rol" și absența sa, demiurgul iluzoriu și platitudinea cuminte, sublimată sub numele de sărăcie. Asta pentru că există în muzica lui Beethoven ceva **inaudioil** (dar audiția nu-i termenul exact). Il întîlnim aici pe al doilea Beethoven. Nu-i posibil ca un muzician să fie surd printr-o pură contingență sau destin cumplit (e același lucru). Surditatea lui Beethoven desemnează privarea în care s-a instalat orice semnificație : ea invocă o muzică nu obstractă sau interioară, ci dotată, dacă ne putem exprima așa, cu o inteligibilitate sensibilă, un inteligibil cvasi-sensibil. Această categorie e specific revoluționară, n-o putem concepe în termenii vechii estetici ; opera care i se supune nu poate fi receptată prin simpla senzualitate, de altfel întotdeauna culturală, nici prin ordinea rigidă a dezvoltării (retorice, tematice) ; fără ea, nici textul modern, nici muzica contemporană nu pot fi acceptate. Se știe, după analizele lui Boucoureșliev, acest Beethoven e în mod exemplar cel din **Variațiuni Diabelli.** Operația care permite sesizarea acestui Beethoven (și a categoriei pe care o inaugurează) nu mai poate fi nici execuția nici audiția, ci lectura. Asta nu înseamnă a te așeza în fața unei partituri de Beethoven și a obține de la ea o audiție interioară (rămasă și ea tributară vechiului fantasm animist) : asta înseamnă că, percepută abstract sau senzual, trebuie să te situezi față de această muzică în starea sau mai bine zis în activitatea unui performator care știe să deplaseze, să grupeze, să combine, să îmbine, într-un cuvînt (dacă acesta nu-i prea uzat) să structureze (ceea ce înseamnă cu totul altceva decît a construi sau a reconstitui în sensul clasic). La fel cum lectura textului modern (cel puțin așa cum poate fi postulată) nu constă în a primi, a cunoaște sau a resimți acest text, ci a-i scrie din nou, a transversa scrierea cu o nouă inscripție, așa și a-l citi pe acest Beethoven înseamnă a **opera** muzica sa, a o atrage (pentru că e posibil) spre un **praxis** necunoscut.

Astfel am putea regăsi, modificată conform mișcării dialecticii istorice, o anume **musica practica.** La ce servește să compui dacă produsul e destinat incintei concertului sau singurătății recepției radiofonice ? A compune înseamnă, tendențios cel puțin, a **da de făcut,** nu a da de înțeles ci a da scris : locul modern al muzicii nu-i sala ci scena pe care muzicienii transmigrează, într-un joc adesea strălucit, de la o sursă sonoră la alta : noi sîntem cei care căutăm, e adevărat, prin procură mandat ; dar se poate imagina că — mai tîrziu ? — concertul va fi exclusiv un atelier din care nu se vor valorifica nici un vis, nici un imaginar, într-un cuvînt, nici un „suflet", și în care întreaga activitate muzicală va fi absorbită într-un praxis fără pierderi.

Aceasta este utopia pe care un anume Beethoven, neinterpretat încă, ne învață s-o formulăm și aceasta ne face să presimțim în el un muzician al viitorului ? (Din revista „l'Arc", ianuarie 1970).

traducere de M. UNGUREAN

T. V.

Pînă la urmă, s-a ajuns la concluzia că antropomorfizăm. Ne proiectăm, cu alte cuvinte, în universul inconjurător, vorbind despre străzi singuratice, munți cărunți, iarnă blîndă și an male inteligente. Este, firește, o vorbire figurată, cu care ne-am deprins atît de mult, încît i-am permis accesul pînă și în domeniul auster al științei. De altfel, austeritatea *științei este tot un fel de antropomorfizare...*

Și-atunci, cum să ne mai înțelegem ? Cînd la o emisiune de știință intitulată „Mai aveți o întrebare ? fiecărei întrebări i se pot da mai multe răspunsuri ? Adevărul nu poate fi decît unul singur, și pe acela îl revendică telespectatorul care a format binecunoscutul număr de telefon. Iată însă că, încă de la bun început, tema de bază a emisiunii, la care urmează să se alinieze întrebările, ne aruncă într-o imensă mare de incertitudini. Incep controversele, primei opinii fiindu-i opusă o alta mai maleabilă, ambele fiind tranșant negate de o a treia, după care urmează a patra, în măsură să pună în cu totul altă lumină întreaga problemă. Și-atunci, intervine telefonul, un telespectator sau mai mulți afirmă că n-au înțeles, introducînd o foarte valabilă îndoială, în lumina căreia trebuie reconsiderat totul. Pentru a o lua de la început.

Dar emisiunea nu dispune de timp suficient, prima întrebare — esențială — este abandonată, pentru a se trece la a doua. Care depinde de prima. Dar, făcînd abstracție de cîteva necunoscute, putem afirma că știm și că e foarte interesant un dresaj de șoareci, care nu se tem de pisici, și de pisici care nu mănîncă șoareci. Sau o tele-hipnoză, urmată de candida neliniște a unui invitat al emisiunii, privitor la posibilitatea ca vreun tele-spectator să fi rămas în transă și după terminarea programului !

Dar cu asta unde am ajuns ? Mai sîntem oare pe teritoriul științei ? Mă îndoiesc.

Au rămas totuși în urmă cîteva interesante repere, care ar fi putut orienta fructuos discuția. Dacă sîntem în mod consecvent evoluționiști, spunea cineva — și n-avem motiv să ne îndoim de aceasta — atunci trebuie să concepem existența unei preistorii a inteligenței, cu rădăcini în lumea animală neevoluată...

Dar antropomorfizată. In amintita emisiune, care a ținut să descifreze mesaje erotice în cîntecele păsărelelor, s-a renunțat să mai înainteze pe teritoriul cunoașterii, atîta vreme cît busolele folosite aveau nordul pierdut în cu totul alte direcții.

Alteori, confruntarea de opinii este strivită în fașă : a fost sau nu reperată epava „Titanicului" ? In ce măsură a ajutat știința la acest lucru ? O părere sceptică, alta optimistă, au fulgerat pe cerul emisiunii, părăsindu-ne în cea mai cumplită nedumerire.

Drept urmare, cu fiecare emisiune, întrebările sporesc. Prin scîzîparitate și cu concursul generos al invitaților emisiunii. Inaintăm deci din nedumerire în nedumerire, simțind cum tot mai mult amintita emisiune se relativizează ca sens și finalitate. Mai ales atunci cînd, mai intervin și redactorii tv, care-i corectează fără jenă (dar și fără avizare !) pe invitați, atunci cînd li se pare că părerea lor (a redactorilor) trebuie neapărat validată. Și iată că, după ce un reputat om de știință a emis opinia că mașinile electronice de calcul sînt instrumente auxiliare ale gîndirii umane, redactorul intervine prompt și cu tele-superioritate :

— EU aș zice mai degrabă că sînt amplificatoare ale gîndirii !

Punct !

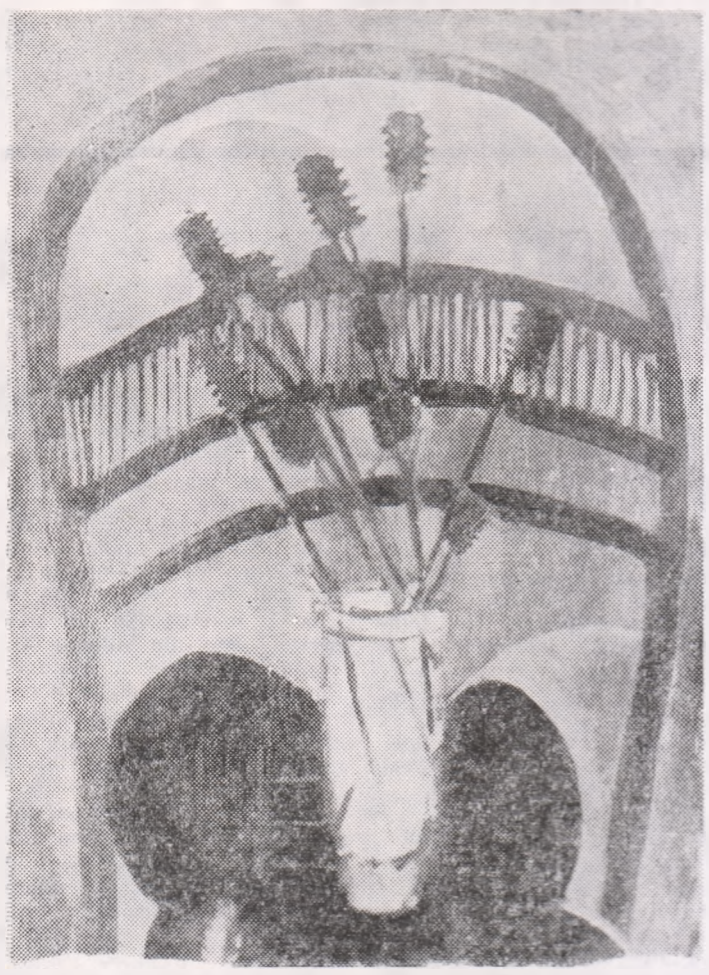
Concluzie insolită, (ce se amplifică în definitiv ?) care — ca să antropomorfizăm și noi — despersonalizează emisiunea, răpindu-i caracterul, profilul și, pînă la urmă, însăși raațiunea de a exista.

Incît te întrebi : în definitiv ce știm și ce nu știm despre om ? Dar sincer.

Mai ales cînd acest om este inclus în programul unei emisiuni de tele-știință !

SERGIU TEODOROVICI

N. CONSTANTIN : „Miri"



N. CONSTANTIN „Spini"

MUZICA POP
ŞI INHIBAREA RECEPTIVITĂŢII

De un deceniu şi jumătate, muzica pop încearcă să propună şi să impună o anumită concepţie de artă şi de viaţă. Milioane de tineri au răspuns, în lumea întreagă, la apelurile ei, comportîndu-se faţă de ele ca o sugativă pusă în contact cu cerneala. În felul acesta a luat naştere, într-un scurt interval, fanatismul ritualizat al adepţilor, al „fanilor" muzicii pop, imunizaţi cu desăvîrşire criticii şi contradicţiilor. Procesul — nu în legătură cu muzica pop, ci cu alte mituri ale societăţii industriale avansate — a fost descris de Herbert Marcuse (*One-Dimensional Man*, Boston, 1964). Orice interpretare în acest stil, ce-şi spune pop, produce fără rezistenţă o satisfacţiune neconditionată, indiferent de calitatea muzicanţilor şi a repertoriului, fiindcă efectul ei, o dată amprenta proprie identificată, este magic şi hipnotic. Inocenta dispoziţie vindicativă a vîrstei tinere şi-a creat astfel un univers sonor cu dimensiuni proprii, în care se complace şi din care elimină tot ceea ce nu se adecvează total conceptului pop, excitaţiei senzoriale produse de tonurile şi ritmurile muzicii.

Să lămurim însă ce se înţelege prin muzică pop, prin „stil" pop în arta sunetelor. Prescurtare a adjectivului „popular", în sens de popularitate, *pop* este un mod specific de a interpreta cîntecele, cu violenţe de ritm, cu stridenţe de intonaţie vocală şi instrumentală, pe un fundal *(background)* simplu sau chiar simplist de chitare calde şi alte instrumente amplificate electric, muzica uşoară, şansoneta, romanţa şi anumite cîntece folclorice. Jazzul propriu-zis, cu perioadele istorice şi cu categoriile lui stilistice variate, se exclude din sfera pop, fiind socotit prea sofisticat, prea elevat. Popul este un limbaj caracteristic, cu sintaxă şi cu un vocabular muzical, în care diferenţierile, nuanţele, investigaţiile artistice mai profunde nu numai că sînt dificile, dar sînt şi imposibile. El se impune printr-o concreteţă absolută, printr-o totală libertate a prozodiei muzicale şi poetice, printr-o melodie inconfundabilă (aproape orice cîntec poate fi convertit însă în stil pop!), în care silabele textului sînt prelungite pe mai multe valori de note, cu nesocotirea totală a vorbirii uzuale, încît silabele accentuate cad îndeosebi pe timpii neaccentuaţi, şi invers, creînd astfel imagini specifice, constante, într-o manieră de execuţie identică cu ea însăşi. Maniera aceasta — remarca un glosator francez al fenomenului *(Jacelyn de Noblet, ORTF*, 1968) — ar putea să împiedice dezvoltarea expresiei, fiindcă duce la o exprimare imediată şi univocă, care anulează orice reflecţie critică, orice diferenţiere conceptuală, reducînd şi inhibînd receptivitatea adepţilor la bogăţia şi varietatea, infinită aproape, a artei muzicale în genere.

Mărturisirile dintr-o corespondenţă, provocată de articolul pe care l-am publicat în săptămînalul *Magazin*, nr. 614 din 1970 *(De ce refuză beatleşii să mai apară în public)*, sînt demonstrative în acest sens: „Cînd ascult muzică de operă, îmi apare în faţă spectrul hidos al nefericirii. Îmi vine să plîng, fiindcă îmi amintesc de scene groaznice, din realitate şi de peste tot. Îmi plac şi interpreţii lirici, de şansonete, dar sînt nefericită şi tristă cînd îi ascult. E o mare imprudenţă din partea autorului (articolului) să se ridice împotriva unui public atît de numeros, adept al muzicii pop, pe motivul că nu consumă ce i se impune *(sic)*. Tinerii nu se pot înşela cînd e vorba de valori. Ei ştiu întotdeauna să aprecieze just, pentru că o fac fără rezerve şi mai ales din impulsuri, fără să-şi pună întrebarea dacă trebuie să le placă sau nu ceva!" *(M. T. Zorani, jud. Timiş)*.

Cum articolul citat avea un caracter de relatare a unuia dintre aspectele fenomenului pop, cu cîteva reproduceri de opinii din surse străine autorizate, autorul rezervîndu-şi dreptul de a trage concluziile sale abia după ce serialul său va lua sfîrşit, corespondenţa, cu un violent caracter polemic, vădeşte exclusivismul şi intoleranţa, cu nuanţă de fanatism, spre care înclină unii dintre amatorii muzicii pop. Ei nu admit nici o discuţie pe marginea indolatriei lor, afirmînd (şi dezvăluind spontan) convingerea lor în infailibilitatea tinerilor „care nu se pot înşela", fiindcă ei judecă „mai ales prin impulsuri, *fără să-şi pună întrebarea dacă trebuie să le placă sau nu ceva"! (s. n.)*.

O astfel de atitudine atrage însă numaidecît ruina întregului edificiu critic pe care se construieşte o cultură şi o sensibilitate complexă. A nu-ţi pune întrebarea dacă trebuie să-ţi placă sau să nu-ţi placă un lucru, înseamnă a reduce relaţiile dintre om şi lume la simple „impulsuri" necontrolate, alungînd consecvent din cîmpul percepţiei orice ar putea să amintească de gîndire, de viaţă, de amploarea trăirii. Consecinţa este imediată şi este dintre cele mai îngrijorătoare: mulţi dintre cei ce „consumă" (după termenul corespondentului citat) muzică pop şi se complac în convulsiile ritmurilor ei, sînt incapabili să guste altă muzică, de exemplu muzica de operă, care le invocă „spectrul hidos al nefericirii"! Rămînem oarecum amuzaţi de constatarea umoristică, după care şansoneta ar produce stări de nefericire şi întristare acută, o dată ce şansonetiştii, cu gama lor variată şi colorată intens, sugerează orice, în afara unor astfel de stări negative.

Toate acestea acuză limitarea şi ideea artificială pe care unii amatori fără discernămînt ai pop-ului o dobîndesc despre muzică.

Fenomenul pop, redus la imagini precis fixate, la formule stereotipe în interpretare, identificate cu interpreţii înşişi, poate să suprime cu timpul, prin proliferarea şi cantitatea lui, dimensiunea varietăţii în arta muzicii, ducînd la ritualizarea autoritară a manifestărilor pop. Ele sînt controlate şi manipulate, cu scopuri pur comerciale, de regimul autoritar al industriei discului din ţările cu orînduire capitalistă, în care s-a afirmat recent de către purtătorul de cuvînt al unei mari case producătoare de discuri (*RCA Victor*) *că* „popul este pop, şi nu se poate confunda cu nimic altceva".

Prin sfera închisă, cu pretenţii de ezoterism, care nu permite nici o breşă critică sau obligă la transformare tot ce îşi însuşeşte, popul blochează dezvoltarea muzicii distractive, blochează însuşi gustul, orientarea, percepţia estetică spontană a diversităţii, a nuanţei, a complexităţii artei. Adepţii sînt înclinaţi de multe ori să-şi formeze o concepţie anticritică şi antidialectică, pe care înşişi membrii formaţiei Beatles au încriminat-o, atunci cînd au renunţat un timp de a mai apare în concerte publice, spre a scăpa de idolatria covîrşitoare a adepţilor şi de manifestările lor exagerate.

Fenomenul pop, aflat la punctul său de culminaţie, atrage în lumea întreagă necesitatea tot mai frecventă a judecării lui obiective, din perspectivă critică, cu tot ceea ce are bun, mai puţin bun sau de-a dreptul nociv, încît merită să ne ocupăm şi noi mai pe larg de el, bazaţi pe experienţa înmagazinată şi pe bogăţia activităţii pop, care cuprinde, fireşte, şi forme superioare de manifestare artistică

GEORGE SBÂRCEA

crochiu

PAN

PAN cîntă la vioară.

Vioara lui s-a uscat de mult şi nu mai este din lemn. Arţarul şi bradul sînt foi de metal cîntător, iar arcuşul este vechi cît biciuşca muscalului de la Spiridonie.

Printre picioare grăbite şi printre claxoane, PAN îşi face loc, dumnezeu ştie cum, şi cîntă la vioară. Dă-te, omule, şi nu ne încurca; acum ţi-a venit să cînţi la vioară; noi nu ne vedem capul de treburi, iar tu o faci pe greierul.

Printre tonomate şi printre trompete, PAN îşi face loc. Dă la o parte baterii de triplu sec şi de pepsi, ca să ajungă la bufetul acela nenorocit, să-şi cumpere caramele. Daţi-mi, vă rog, de douăzecişicinci de lei caramele cu lapte. Caramele cu lapte, ce vîrstă aveţi, domnule?!, se miră bufetiera.

PAN bagă toate caramelele cu lapte în vioară şi se duce la **Casa tineretului**, să cînte. Aici, la **Casa tineretului**, pe scena mare, se joacă **Coana Chiriţa**, cu conu Miluţă, sus, la **Clubul artelor**, **En attendant Godot**, cu Pruteanu, iar în hol se lucrează o frescă, un sgraffito (genre de peinture à fresque, consistant à appliquer sur un fond noir de stuc un enduit blanc, qu'on enlève ensuite par hachures pour former les ombres, Petit Larousse, 1965).

PAN nu se duce pe scenă, pentru că lui nu-i place să cînte pe scenă, ci se duce la băieţii care pregătesc fresca.

Dă-te, omule, şi nu ne încurca; noi avem de făcut un sgraffito, şi pentru a face un sgraffito trebuie să te concentrezi, PAN îşi ia vioara, scoate din ea caramelele cu lapte; serviţi, băieţi, apoi începe să cînte ceva foarte vechi, probabil Paganini. Băieţii sînt aşa de preocupaţi de ale lor, că nici nu-l aud. Ei se agită, îşi pregătesc mortare, culori, vorbesc tare, se supără, rîd, trag dintr-o damigeană roşie, foarfecă bucăţi mari de hîrtie, schiţează cu cărbune, înjură, se supără, se sărută, trag dintr-o damigeană roşie, vorbesc tare, rîd...

PAN cîntă la vioară. Cîntă o melodie foarte veche, iar băieţii trebuie să termine fresca pînă dimineaţă. Mai luaţi caramele, zice PAN, şi cîntă iarăşi melodia lui, de Paganini.

Dă-te, omule, şi băieţii rîd şi se mişcă pe jos şi pe schele, într-o foială superbă.

PAN cîntă pentru ei; dumnezeu ştie cum îşi face loc printre picioare şi cutii cu vopsele.

Băieţii rîd şi trag din damigeană şi totul e vesel şi trist şi frumos.

PAN cîntă la vioară.

VAL GHEORGHIU

Opera de stat Iaşi

„CELE ŞAPTE PĂCATE..."

Renumele unui teatru, fie muzical sau de proză, este strîns legat de repertoriu şi interpreţi, ca primi factori ce atrag atenţia publicului. Cum trebuie captată această atenţie, cum trebuie „încărcată" nu numai cu elementul surpriză, ci şi cu cel al adeziunii — ca să nu spunem chiar al afecţiunii — aceasta este permanenta problemă la care încearcă să răspundă practic fiecare ridicare de cortină. Şi fără îndoială, locul principal îl ocupă premierele, prin care repertoriul îşi încearcă de fiecare dată şansele de a-şi păstra sau cuceri, „tinereţea fără bătrîneţe" atît de necesară. Am spus aceste lucruri, pentru că ultimile stagiuni ale Operei ieşene reflectă cu deosebită intensitate lupta pentru nivel, calitate şi actualitate, adică lupta pentru un maxim de relaţii bune cu spectatorii săi. După „Mariana Pineda" şi „Stejarul din Borzeşti", „My fair lady" şi „Mireasa vîndută", noua montare a unei lucrări contemporane ce poartă semnătura lui Bertolt Brecht şi Kurt Weill îndreptăţeşte încrederea într-un colectiv ce nu se vrea despărţit de timpul său.

Ce este actual în teatrul Brecht-Weill? În primul rînd concepţia de spectacol, care cuprinde, în sinteză, coordonate pe care tradiţia le folosea ca elemente separate. Suprapunerea cîntecului, muzicii, cu mişcarea plastică şi dansul, mixajul cu proza, decuparea aproape cinematografică a secvenţelor, deci şi ritmica ca imagini, ne apar retopite într-o nouă formă, specifică sintezei artistice poezie-muzică-dans în care spectacolul este tragedie şi music-hall. Cu ce scop? Brecht mărturisea credinţa într-o formă de exprimare nu numai sensibilă, ilustrativă pentru anumite sentimente şi trăiri, ci şi profund educativă. Accentuînd prin aceasta rolul social, Brecht nu ezită să caute forme care să nu îndepărteze spectatorul, şi uneşte didacticul cu accesibilitatea. Aici se întîlneşte cu spiritul lui Kurt Weill, ardent partizan al unei muzici directe, cu pronunţat caracter de popularizare contemporană. Rezultatul, ca să nu amintim decît maximele reuşite, va fi crearea unor piese cu muzică (cu cîntece şi dans) ca „Grandoarea şi decăderea oraşului Mahagonny", „Opera de trei parale" sau „Cele şapte păcate de moarte ale micilor burghezi".

A monta aceste „şapte păcate" este o îndrăzneală, poate chiar un act de curaj. Căci chiar dacă Brecht şi Weill contează pe un efect de largă accesibilitate, acesta este conceput într-un spirit atît de deosebit, încît la prima vedere poate avea un efect inhibitoriu pentru spectator, prin aparentul ermetism şi de marea concizie în comunicarea ideilor. Deci realizatorii trebuiau să înfrunte convenienţele tradiţiei, să îndrăznească a şoca publicul, bazîndu-se pe o viitoare familiarizare, treptată, cu modul de expresie abordat. Pornind de la aceste premize, regizorul George Zaharescu şi maestra de balet Mihaela Atanasiu, au ales drumul experienţei limită, care momentan este destul de departe de ceea ce s-a obişnuit să vadă publicul operei. Să remarcăm însă că această distanţare nu este atît de mare, încît să rămînă străină receptivităţii generale. Este doar o problemă de timp şi de înfrîngere a unor prejudecăţi, care sperăm că în ultimă instanţă va avea un rezultat salutar pentru sfîrşitul actului artistic destinat diluzării. Căci, să recunoaştem, nu putem rămîne legaţi pentru totdeauna, doar de opera clasică şi romantică — aşa cum nu se poate concepe o renunţare deliberată la marele repertoriu. „Cele şapte păcate..." reprezintă aici un moment de cotitură şi, în mod cert, o încercare reuşită.

Am amintit regia şi coregrafia, ca un mic punct de plecare, căci este greu de delimitat unde se împart atribuţiile. Şi este apreciabil rezultatul, la fel de unitar, între atmosfera creată şi mişcarea coregrafică. O ambianţă lipsită de crispare, deşi elementele de expresie au un pronunţat aspect inovator, lasă vibraţia spectacolului să crească, să tensioneze uman simbolurile. Poate şi pentru că nu numai personajele principale — Ana I, Maria Toma Ioaniţescu, Ana II, Natalia Vronschi-Gaşler, Păcatele, Liana Nicolau-Comşa — se impun atenţiei, ci şi fiecare dansator, care evoluează ca o componentă individuală a colectivităţii. Ritmul dansului şi pantomimei, dublat de cel muzical — vocea soliştilor, cvartetul vocal şi orchestra — şi cel scenografic (semnat de Hristofenia Cazacu) converg către efectul simbolului unic, într-o gradare bine condusă. Meritul aparţine şi dirijorului Ion Baciu, care a ştiut să dea muzicii lui Weill caracteristicele cerute de dramaturgia brechtiană, filtrînd sonorităţile, dozînd proporţiile contribuţiei sonore.

Dacă notele prezentate au o nuanţă atît de accentuat entuziastă, credem că impresia generală nu va fi prea depărtată: nici a realizatorilor, care cred în creaţia lor, nici a publicului care primeşte fără rezerve noutatea şi, poate, nici a unora care se vor fi simţit şocaţi, recunoscîndu-se pe scenă.

GR. CONSTANTINESCU

ŞTEFAN AUG. DOINAŞ

PAHARUL CU OTRAVĂ

Prieteni, eu ridic acest pahar
pentru tăcere şi singurătate.
Il voi sorbi adinc, cu voluptate,
şi voi zîmbi la gustul lui amar.
Sînt tînăr, dar în suflet am hrănit
o perlă cu văpăi de suferinţă.
Dispreţ, iubire, ură şi credinţă,
– în lumea asta toate m-au rănit.
Lasaţi-mă să mor ca un bărbat.
Fugind de mine, umbra mea să cadă
pe straturi uriaşe de zăpadă
pe care ca o rază le străbat.
E gol paharul ! Totul s-a sfîrşit.
Acum vă-mbrăţişez întîia dată.
Ah ! simt trecînd prin mine o săgeată
spre-o ţintă nevăzută-n infinit.
Am să vă uit, prieteni, în mormînt...
Pe treapta asta de fărîmiţare
cînd mă despart de tot, fără cruţare,
cumplit e numai ultimul cuvînt.

TIGRUL

In mine însumi te găsesc : acolo
unde atingerea cu lumea-i rană
şi har. Se-nalţă timpul, ca un tigru,
pe labele din spate ; în ochii lui
îmbrăţişarea noastră e sfidare.

Rămii aşa, cutremurată, pînă
ce soarele va respira din nou.
Ascultă cum s-apropie cuvinte
ca valurile mării, spumegate
de tîlcuri vechi care păreau pustii.

Există unele insecte care,
după aceea, se devoră. Poate
pe noi ne va salva, îngreunată,
pleoapa tigrului, rostogolirea
săruturilor într-un golf de somn.

ALESUL

Sunet cu care arama răspunde
cînd e lovită, întîmplător,
de o săgeată căruntă. De unde ?
Timpul uitase că-i este dator.
Nu bătălia cumplită, ci ceasul
cînd luptătorul se crede salvat.
O, peste plaiuri pluteşte doar glasul
stelelor, singurul glas vinovat.
Umbra-ntîmplărilor, slujnica morţii
mătură încă peisajul, de scrum.
Zîmbetul ei a stîrnit oare sorţii ?
Nuntă de cîrtiţe, cancer la drum.
Cel hărăzit nu se-ntoarce să vadă :
poartă pe frunte un alfa citeţ.
Dangătul serii, oprit în livadă,
apără lacrima lui – de îngheţ.

INVOCAŢIE

Avidă de forme e viaţa,
de forme ciudate ce-o neagă.
Ah, nu mă lăsaţi, ceasuri şi zile,
prizonier al extazului meu !
Cuvintele fie-mi doar frunze.
Septembrie de-aur, această
cîntare, căzută în parcuri,
foşnească sub îngeri desculţi...

AL. HUSAR

YRAIDA

Era toamna-n zări. La Cotroceni
Parcă azi, Yraida, răzbat
Prin oraşul lovit, bombardat,
Sub al veacului crug blestemat,
In mansarda ta, la Cotroceni.

Surîzînd, nu ştiai de ce vin.
Yraida, veneam ca să uit,
Prăbuşirea din timpuri s-o uit,
Lîngă tine iar om să devin.

La piept caldă-mi cădeai. Ca un val –
Uitam tot ce voiam, ce gîndeam –
Frînt în braţele tale cădeam,
Mîngîiam părul tău de santal.

Al vieţii copil adorat,
Yraida, pe lume erai.
Da, şi cît de aproape-mi erai
In mansarda cu cer fermecat.

Alinate-n zbor din cartier
Lunecau spre noi umbrele mari,
Nevăzuţi fluierau plopii mari
Sub balconul cu aripi în cer.

Şi-n lucarna adormitei odăi,
Depărtaţi, în oraşul înfrînt,
Tu un lujer erai, eu un vînt
Legănînd în crepusculul sfînt
Orhideele ochilor tăi.

RESSOUVENIR

Sălcii pletoase aleargă spre tren,
Se-nclină în glasul, în iureşul lui.
In zare lanţul de Munţi Apuseni
Şi apele adînci ale Mureşului.

Melancolia stinsei iubiri
Ca o negură-mi vine din asfinţit.
Pe aici a trecut cîndva şi Ea,
Pe aici a trăit...

Din verzi draperii privirile ei
Ca-ntr-un joc de rotite oglinzi mă-nfăşoară
Şi-i luminează prin peisaj
Involburarea interioară.

La fereastra vagonului-restaurant
Parcă azi întîia oară o-nţeleg.
Cum creşte nimbul făpturii ei
Din ceruri şi ape ce trec...

SORANA COROAMĂ – DOMUL DIN MILANO FOTOGRAFIAT DE...

Un panou uriaş — fotografia Domului din Milano, El, Ea Celălalt. Intră în scenă, dispar, reapar.

EA E o fotografie uluitoare.

EL (neatent) Absolut uluitoare.

EA Fotografii din astea pe străzi... Curios.

EL De ce ? Amintiri dintr-o călătorie. Unde ai putea să-ţi aminteşti mai bine decît pe stradă ?

EA Crezi ?

EL Da. Mergi, mergi... vezi o fotografie... alta... Amintiri.

EA Tu ai văzut vreodată Domul din Milano ?

EL Il văd, nu ?

EA Iţi aminteşte ceva ?

EL Pe tine. Ne-am oprit împreună, aici. E o certitudine.

EA Cert este că **m-am** oprit. Tu ai mai făcut cîţiva paşi.

EL Prea puţini.

EA Da, dar nu **împreună**. Impreună înseamnă altceva.

EL (vrînd să încheie discuţia, silabiseşte) „Domul din Milano fotografiat de..." Ce mic e scris...

EA (nerăbdătoare) Nu are importanţă cine l-a fotografiat.

EL (repede) Fireşte. Citeam aşa, ca să treacă timpul.

EA Puţin îmi pasă de timp şi de cine l-a fotografiat şi în fond puţin îmi pasă dacă sîntem sau nu împreună şi pentru cît timp anume.

El : Pentru exactitate. Mi-a făcut impresia că ţii mult la exactitate, (amuzat) La certitudine (silabiseşte) Cer-ti-tu-di-ne.

Ea : (nervoasă) Nu e nevoie să silabiseşti mereu. Nu avem nici o amintire comună. Silabiseşti caraghios un cuvînt care nu are nici o importanţă anume.

EL : (pilctisit) Atunci ce are vreo importanţă anume pentru tine ? (arată fotografia) Asta ?

EA : Există.

El : Există. Dar tu l-ai văzut vreodată ?

EA : Puţin îmi pasă dacă nu l-am văzut, puţin îmi pasă dacă nu avem nici o amintire comună. Puţin îmi pasă dacă există sau nu Domul din Milano. Fotografia există şi este pur şi simplu uluitoare.

EL : (după o scurtă pauză) Să mergem. Incurcăm circulaţia. S-au adunat sute de gură-cască. Nu vezi ?

EA : Fotografia este uluitoare.

EL : Fireşte ,fireşte. Haidem (o ia de braţ).

EA : Doamne, aşa ceva există.

EL : Există şi luna şi stelele, mărite mult la telescop, fotografiate. Există sau putem presupune că există acolo o viaţă superioară, vreau să spun fiinţe conştiente, fiinţe cu o gîndire superioară, înzestrate cu tehnică pur şi simplu uluitoare, dacă, de exemplu... (se încurcă), la dracu... (reia) ...pe miliarde de alte planete... De exemplu, televiziunea, care nu mai este o noutate nici pentru noi, chiar şi cea în culori...

EA : Nu poţi să taci două secunde ?

EL : (resemnat) Ba da. (tace).

EA : (pleacă încet, singură).

CELĂLALT : E o fotografie uluitoare.

EA : (distrată). Ninge.

CELĂLALT : Poftim ?

EA : Nimic. Nimic. E frig. Mergem ?

CELĂLALT : Foarte departe... există asta.

EA : Există şi piramidele, şi metroul, şi grefele de inimă, (rîde) E firesc, nu ?

CELĂLALT : Sigur...

EA : (nervoasă) Oamenii fac fotografii. Publicitate... amintiri... sau e poate felul lor de-a învăţa... memoria planetei... (uşor patetică) Circulăm prin arterele şi venele unui uriaş ! Ai văzut filmul ?... L-ai văzut?

CELĂLALT : (absorbit) Care film ?

EA : Submarinul acela microscopic care circulă în cavitatea noastră pulmonară. Vreau să spun „a omului" (rîde) ceva a la Wells... oarecare adevăr, oarecare anticipaţie, farmec, plastic şi celelalte... reţetă sigură... (rîde).

CELĂLALT : Atîtea trepte... un urcuş fără de sfîrşit...

EA : (repede, prinzînd un fir) Săgeata gotică. In sus... Ogiva...

CELĂLALT Tot în sus.

EA : E o ironie ?

CELĂLALT : E frig. Să mergem.

Ea : (supărată) Nu-mi pasă dacă e frig sau nu. Ai chef să stăm, stăm. Pot foarte bine să stau şi să privesc... şi chiar să visez... la minus... atîtea grade, nu ?

CELĂLALT : Eşti o intelectuală.

EA : Ne certăm ?

CELĂLALT : Dumnezeule, nu poţi să taci doar două minute ?

EA : (ofensată) Ba da. (reia). Dealtminteri şi eu cînd am văzut-o pentru prima oară... Cred că am avut un şoc, numi amintesc exact... Un an... doi... poate trei... de cînd fotografia a fost aşezată la toate încrucişările de drumuri... centrale... periferice.... la toate (rîde). S-a banalizat, nu e vina mea.

CELĂLALT : Nu vorbeam despre fotografie...

EA : Ah, nu ? Foarte bine. Să mergem. Am îngheţat. Şi apoi s-au adunat atîţia gură-cască !

CELĂLALT : Fotografiază-i !

EA : De ce ţipi ?

CELĂLALT : Poţi cîştiga cinstit o bucată de pîine albă. Expresia, amănuntul semnificativ, privirea de ansamblu. Atît de emoţionant, de autentic. Viaţa multiplă, diversă ... încremenită într-o unică imagine revelatorie ! (pleacă repede, singur).

EA : (strigă în urma lui) Tu ce-ai construit, mă rog ? Domul din Milano ? (plînge) E stupid să ne certăm pentru ceva făcut de alţii... Poate nici nu există... Nici măcar nu eşti arhitect... Nu ţi se cere să construieşti nimic .. Vezi-ţi de meseria ta... (printre suspine, aleargă în urma lui).

EL : E o fotografie uluitoare.

CELĂLALT : (întorcîndu-se fulgerător). Părere de specialist ? De amator ?...

EL : (nedumerit) Treceam...

CELĂLALT Aha ! Fără nici o treabă.

EL : Ba nu. De fapt ieşisem după cumpărături. Azi e ziua mea liberă. A nevestii mîine.

CELĂLALT : Nu-ţi pierde, omule, ziua liberă. Dacă mîine neavsta o să facă la fel ?

EL : N-am prejudecăţi. (rîde) E liberă, nu ? Poate si ca să se oprească, să privească, să admire, să respire,

CELĂLALT : Ce ?

EL : (îl îngînă copilăreşte) Ce ? Ce ? (vesel) Orice. De exemplu (arată fotografia) Uluitoare. Nu pot să spun că am aşteptat-o, dar odată şi o-odată tot trebuia să-mi iasă în cale. Am auzit că a fost aşezată cam pe la toate răspîntiile. Mi s-a spus că e uluitoare. Mai ales cînd o vezi pentru prima oară.

CELĂLALT : Fals !

EL : (alarmat) E falsă ? (se apropie, examinează fotografia centimetru cu centimetru pătrat) Copie ?

CELĂLALT : Originalul e fals. S-a născut dintr-o eroare. De înţeles, dar regretabilă. Nimeni pe atunci n-a putut calcula gravitatea consecinţelor.

EL : Adică ce înţelegi dumneata prin consecinţe ? Faptul că ea există ?

CELĂLALT : Fotografia ?

EL :Voiam să spun — construcţia. Mă refeream la... (citeşte) Domul din Milano fotografiat de... (examinează fotografia, se dă îndărăt, înaintează, pendulează lateral) O construcţie impunătoare ! (citeşte) Construit între anii... (încîntat) Mîndrie a creierului uman (grav) Şi a mîinilor, a mîinilor ,domnule !

CELĂLALT : Poate dacă îi s-ar fi tăiat...

EL : (sufocat) Mîinile ?!!

CELĂLALT : Cheful. Pofta de urcuş.

EL : Aha ! (rîde) Inteleg. N-am fi ajuns azi în Cosmos. Ar fi fost păcat, nu-i aşa ?

CELĂLALT : Da.

EL : Dumneata ce eşti ?

CELĂLALT : Scafandru.

EL : Aha ! (rîde) Ce coincidenţă ! Ciudat te gîndeşti că puteam să nu ne naştem oameni... Şoareci, gîndaci .. (liric)... sau iarbă... Ah, iarba !

CELĂLALT : Ce e verde s-a uscat ,ce-am iubit s-a scuturat !

EL : (fericit) Exact. Din cînd în cînd... amintirile...

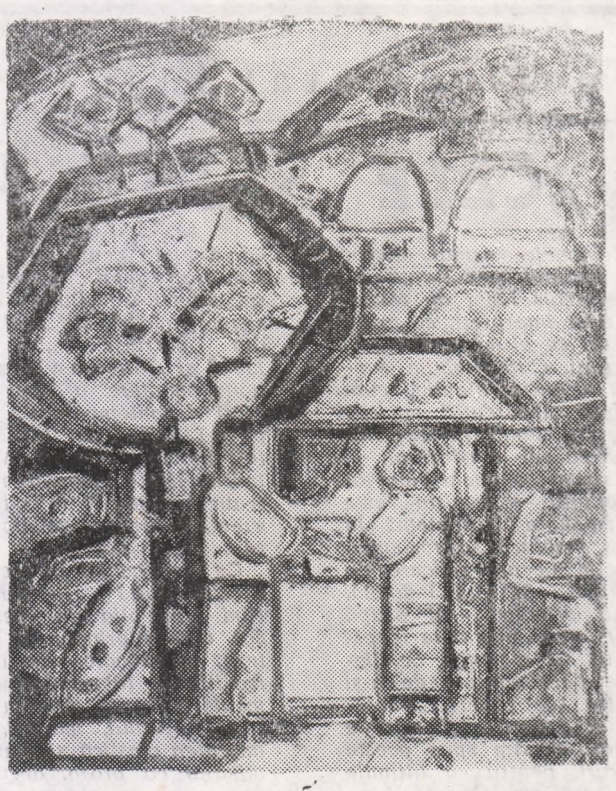
CELALALT : ... ancestrale...

EL : Cîte nu se întîmplă... Unele însă recente... destul de recente...

CELĂLALT : Se întîmplă...

EL : (uimit) Ca să vezi... (o arată discret cu bărbia pe Ea, care tocmai a apărut, traversează gînditoare scena) Ne-am cunoscut pe vremuri... (repede) Un simplu flirt. Domnule, atîta intransigenţă ! (fluieră admirativ) Tinereţea. Puritate, naivitate, absolutul ! (pufneşte) Ne-am despărţit... (rîde în hohote)... de necrezut, nu ?!! din pricina unei fotografii, un capriciu... Şi nici măcar nu era o fotografie din alea... una din alea... (Ea a dispărut în spatele panoului). Poate asta m-a impresionat cel mai tare. Să te despărţi stupid, din pricina unei fotografii banale. Intransigenţă! E cea mai frumoasă amintire a mea. Cea mai curată. La vîrsta aceea, o fotografie... îţi închipui !... ce proporţie poate căpăta un fleac... Cea mai frumoasă şi mai gingaşă amintire... Ei ! Unde te duci ? Stai să vezi. Nu pe acolo ! Nu e nimic acolo, nici un drum... (rîde) doar spatele panoului cu fotografia... (citeşte silabisind mulţumit) Domu-lui - din Mi-la-no - fo-to-gra-fiat - de... (ridică ochii, constată că a rămas singur, respiră, se încruntă, apoi enervat exclamă) S-o ia dracu de fotografie... nu mai ştiu cum arăta exact... Ce fel de fotografie era ?! (silabiseşte) Ce - gen - de fo-to-gra-fie... cea mai frumoasă amintire a mea... (pauză). Se întoarce înspre Domul din Milano) Ceva în genul ăsta... poate... Da... s-ar putea să fie.. ceva... care... (se îndepărtează)... niciodată... nu... mai... poate... fi... la... fel... (dispare).

(Domul din Milano străluceşte singuratic în penumbră, devine transparent, dispare la rîndul lui. Se vede peretele alb din fundul scenei).



ION PETROVICI : „La fîntînă"

CURIER

POSIBILITATEA ESEULUI

Desigur, pentru mulţi dintre noi, faptul că Marin Sorescu este — pe lîngă un apreciat autor de poezie şi teatru — şi un încercat eseist, nu a rămas necunoscut. Şi, spre confirmarea acestei păreri, de curînd a intrat în librării cartea sa intitulată „Teoria sferelor de influenţă". Volumul reuneşte o serie de articole şi eseuri publicate (şi nepublicate) în diverse reviste. De fapt, eseuri în sensul „academic" al noţiunii, cuprinde numai prima parte a cărţii („Poezia") deci vom întîlni şi aici . . . scăpări ale autorului înspre stilul ricoşant care-l caracterizează. „Nu e rostul meu să caut în ziduri oasele Anei. S-o facă arheologii" sau, în legătură cu „Metamorfozele" lui Ovidiu : „Dacă vreun institut de lingvistică şi-ar pune urechea la pămînt ar putea auzi şi descifra, din vuietul vremii, măcar două-trei fenomene" sau : „Nu sîntem în stare să acumulăm în suflet o presiune mortală, pînă în pînzele albe — rămînem mereu cuminţi, răsuflaţi pe la toate încheieturile şi în rînd cu lumea. De-aia nici nu merităm nişte scriitori mai mari decît semănătoriştii, păşuniştii, doinaşii" — despre Hurmuz). Dar ideile, actuale şi pline de miez, se reţin mai ales prin originalitatea lor. „Fiecare avem o Ană în noi, sacrificată ca să ne ţină fiinţa: mama" — iată sensul pe care M. Sorescu îl desprinde din cunoscuta baladă populară.

Soresciana (hai să folosim termenul care a început să circule) prin excelenţă este eseul intitulat „Filmul. Cinematograful şi desfiinţarea lui". Spunem asta, referindu-ne mai ales la verva şi la ironia abundentă care irupe printre rînduri. Se pare că aici poate fi aplicat cel mai bine înţelesul pe care francezii l-au dat termenului („Essai (. . .) Titre d'ouvrages regroupaint des réflexions diverses ou tratant un sujet qu'ils ne prétendent pas épuiser" — *Petit Larousse*, 1969). Pentru că cinematograful, ca orice artă la pubertate, este o sursă de continue afirmaţii şi negaţii. Şi chiar dacă nu e tocmai o „contribuţie la o estetică a filmului" (subtitlul este, evident, ironic), eseul lui M. Sorescu pune în circulaţie nişte adevăruri pe care, cu toţii (cunoscîndu-le foarte bine), le şoptim în întuneric, mirîndu-ne în continuare de ce „filmele noastre par mai slabe decît cele străine (chiar cînd, într-adevăr, sînt aşa") sau de ce „pretenţia cinematografului de a filma viaţa reală e tot atît de absurdă ca şi a unei perechi de ochelari care ar vrea să-şi vadă dioptriile". În consecinţă, cu toţii „tremurăm pentru Hollywood".

EMIL NICOLAE

CORESPONDENŢĂ LITERARĂ

Bolon Petru — *„Ciripiţi" mai departe la „giamul iubirii" dar, să ştiţi, e pe propriul dv. risc. Noi nu ne dăm avizul pentru întreprinderea temerară de a vă exprima în versuri.*

Gabureac Irina — *Deocamdată versurile trimise sînt simple căutări ale modalităţilor de exprimare. Ceea ce vă recomandă e o sensibilitate aparte, sufocată însă adesea de imagini cunoscute („vălul înscinteiat al nopţii" etc.). Mai aproape de realizare — Întîlnire cu cerul.*

Liana Mihai — *„Poate că n-ai fost tu ea (şi nici ea tu) poate că n-au fost nici celelalte, n-ati fost nici una". După ce clarificaţi cazul, mai gîndiţi-vă dacă merită să-l poetizaţi.*

Anton Stanciu — *Uzînd de o recuzită caducă, încercaţi să ne convingeţi cît de copleşitoare sînt forţele misterioase ale destinului. Versurile dv. despre amintirea violată de timp" şi „iubirea de veci" au însă aerul inscripţiilor de pe pietrele funerare.*

Maftei Elena — *De acord cu dv.*

Petru Almăşanu — *Vă preţuim sentimentele inspirate de actul Unirii principatelor, dar simpla versificare a unui capitol de istorie vă depărtează de poezie.*

A.R. Deleanu — *Sînteţi ulutor de contradictoriu: aci vă lăsati „bronzat de al iubirii soare", aci vă plîngeţi dragostea pierdută, aci vă extaziaţi de dulcile sărutări ale iubitei miraculos înviată.*

Vasile Dumitru — *„Scrîţi măcar ca Eminescu (Cosbuc ori Alecsandri) Goga, Traian Dumitrescu (?) (şi poeţi vă veţi numi"). Încercaţi în primul rînd să atingeţi performanţa unor versuri care să vă exprime numai pe dv., apoi daţi-ne de veste.*

C. Boşcu — *Prea repede vă lăudaţi cu victoria.*

Hemi Bucurescu — *Rău vă mai chinuie spiritul „maximei". Vă înţelegem. Însă în cazul dv. „perseverenţa" e într-adevăr „egală cu absurditatea".*

Danu Ioan — *Pagini inegale, adesea simple ciorne destinate sertarului ori dominate de stridenţă. Ici colo însă, semne clare de talent". („Dintre zăbrele". „Sacul lumătăţilor de tăcere"). Mai trimiteţi.*

Mucean Viorel — *Formula prozodică nu poate fi echivalată cu modernitatea versurilor. Însă într-adevăr „poezii în versificaţie de stil alb" sînt mai greu de scris deoarece această categorie trebuie mai întîi inventată. Versurile dv. sînt perimate datorită imagisticii de album intim.*

I. M. Vasiui — *Versificări convenţionale şi inconsistente pe ideea că viaţa e necruţătoare : Păsările ce veneau din zare / s-au pierdut de mult în depărtare".*

I. C.

SCRISOARE

În nr. 4 din ian. 1970 al săptămînalului *Tribuna* din Cluj a apărut articolul „Metamorfozele lui Uxè-Nime" sub semnătura lui Mircea Vaida. Din acest material aflăm că Eminescu a semnat trei manuscrise cu trei anagrame diferite şi anume : „Uxe-Nime", „Ugo Xenius Melegru" şi „Ugo Xenius Melas". De-a lungul expunerii autorul încearcă diferite chei pentru a desfăşura misterul acestor anagrame dar pînă la urmă ajunge la concluzia : „Aceste puţin cunoscute pseudonime-anagramă pot fi uşor clasate de către pedanţi în rîndul jocurilor de forme bizare. Toate cele trei nume, judecate simplist, înseamnă fonetic *Eminexu*".

Este lucru ştiut că o anagramă se face pornind de la cuvinte clare şi bine definite. A amesteca diferite litere fără nici un rost este un non sens. Anagramarea se face cu un scop, fie pentru simpla distracţie, fie pentru a ascunde provizoriu un gînd oarecare. În cele ce urmează vom expune rezultatul încercărilor noastre privind dezlegarea celor trei anagrame.

1. „Uxè-Nime" este anagrama numelui *Eminescu* şi la „Eminexu" deoarece litera „X" este compusă din c+s şi prin anagramare devine s+c.

2. „Ugo Xenius Melegru" ascunde cuvintele : *surgo gelu Eminescu*. A rezultat o propoziţie latină din două cuvinte, urmată de semnătura poetului. Verbul *surgo* în propoziţia de mai sus se află la timpul prezent, pers. I sing., indicativ şi înseamnă în româneşte : 1. a ridica în sus ; 2. a se ridica, a se înălţa ; 3. a se arăta, a se ivi. *Gelu (gelus)* este substantiv, neutru, de decl. IV şi se foloseşte numai la ablativ singular ; înseamnă în limba română : gheaţă, îngheţ, ger, frig, fiori. Deci *surgo gelu Eminescu* se traduce în româneşte : *mă înalţ prin fiori, Eminescu.*

3. Anagrama lui „Ugo Xenius Melas" are cuvintele de origine : *logus as Eminescu*, deci tot o propoziţie latină, urmată de semnătura autorului ei. *Logus* înseamnă în româneşte : 1. cuvînt ; 2. totalitate ; 3 monedă ; 4. unitate de greutate ; 5. picior, măsură de lungime. *Logus* şi *as* sînt substantive de genul masculin şi ambele se află la cazul nominativ singular. Lipseşte verbul copulativ, care în limba latină se subînţelege mai ales în maxime, zicători sau în expresii concise, ex: *dura lex, sed lex*=legea (e) aspră dar (e) lege ; *vox populi, vox dei*=vocea poporului (este) vocea lui dumnezeu etc. Prin urmare forma propoziţiei ar fi : *logus (est) as, Eminescu.* Tradus în româneşte înseamnă : *cuvîntul este unitatea, Eminescu.* Această propoziţie mai poate lua şi forma : *as (est) logus Eminescu* care înseamnă : *unitatea este cuvîntul, Eminescu*, deoarece din anagramă nu se poate stabili ordinea cuvintelor în propoziţie.

Din complexul de combinări au rezultat şi alte cuvinte, din care însă nu se pot forma propoziţii cu înţeles, respectînd gramatica. Considerînd problema celor trei anagrame rezolvată, discuţia privind interpretarea traducerilor rămîne deschisă.

VASILE COLIBABA

ERATĂ

În „Cronica" nr. 8, în articolul „Istoriile literare", se va citi : ACELA NUMAI în loc de ACELA NU MAI (coloana a II-a rînd 13 de sus ; RECONSIDERAREA în loc de NECONSIDERAREA (col. a II-a rînd 3 de jos) ; TEHNICILOR în loc de TEHNICIENILOR (col. a III-a rînd 4 de sus).

AFECTIVITATEA—O DESUETUDINE ÎN POEZIE?

Se spune — şi pe drept cuvînt — despre poezie că tinde tot mai mult să devină *act de cunoaştere*, instrument de explorare a diverselor zone ale conştiinţei, fireşte, nu în sensul îmbogăţirii sau revoluţionării tratatelor de ştiinţă cu date noi despre fiinţa umană sau univers, ci în sensul descoperirii de raporturi cu adevărat inedite între eul poetic şi lumea obiectivă. Ca orice act de cunoaştere, indiferent de mijloacele de care face uz, poezia presupune şi ea necesitatea unei confruntări, a unui dialog cu spiritul contemporan — mai avizat sau mai puţin avizat — ceea ce traduce în esenţă *nevoia de comunicare*, atribut fundamental al omului, în genere (şi cu atît mai mult al poetului), cu lumea din afară.

Această nevoie capitală resimţită cu atîta acuitate de spiritul modern capătă la unii poeţi actuali şi cu deosebire la începători, întorsătura, factura unei drame *sui generis*, cu totul diferită de ceea ce se înţelege în gîndirea şi arta contemporană prin „drama incomunicabilităţii". Şi anume, această categorie de mînuitori ai versului nu pot realiza comunicarea (în sensul ei banal) cu contemporanii, nu din motive metafizice, ci pur şi simplu, pentru că lipseşte obiectul însuşi al comunicării, sărăcia sau vidul emoţional în planul artei, neputînd fi bune conducătoare decît... tot de sărăcie şi vid. Sau — existînd un crîmpei emoţional şi o intenţie de a-l transmite, acestea sînt efectiv strangulate de o expresie contorsionată, în reprezentări căutate, confecţionate.

Să fie oare vorba de o inexplicabilă pudoare a sentimentelor ce se învăluie pînă la asfixie, cam în acest gen : „Revenite-n ape printre putrezii cîini / trei lemne îmi dau cucută ! peste vrăjitoarea *lută* — / jar cules de mîna slută — / mă cobor sub clopot iarbă / fără margini rădăcini ; / vînt o vînt pe necuvînt" (Ion Iuga : *Vox clamantis*) ?

Să fie de vină excesul de intelectualism al poeziei moderne care ar necesita o asemenea siluire a gîndirii (evident poetice) şi a limbajului : „Horă gigantică, nepersonală, / ca nişte flori artificiale, suava horă, / ... / Ca iarba crudă cum cad lirismul / cum merge cu copitele pe mori / cum ridică un candelabru al pămîntului / reîntorşi de care te înfiori" (Florica Mitroi : *Horă gigantică*) ?

Şi într-un caz şi-n celălalt (fără ca exemplele de mai sus să-i definească pe cei doi poeţi), fiorul liric este absent total (chiar dacă în cea de a doua compoziţie apar termeni ca *suav, lirism, a se înfiora*), absenţă pe care nu o poate masca nici tehnica poetică, nici reprezentările şocante cu orice preţ şi nici sacrificarea gratuită a limbajului poetic.

S-ar părea că unii poeţi reţin numai parţial ceea ce spunea G. Călinescu în 1939, în *Principii de estetică* : „Ca să se facă înţeleşi, poeţii se joacă, făcînd ca şi nebunii gestul comunicării fără să comunice în fond nimic decît nevoia fundamentală a sufletului uman de a prinde sensul lumii", păstrînd de aici doar ideea gratuităţii, dar de fapt, în sens de inutilitate.

Există o prejudecată încetăţenită de asemenea printre începători, după care prezenţa în poezie a afectivităţii este o desuetudine, un criteriu valoric depreciativ ca şi cum oamenii din zilele noastre au încetat să mai plîngă, să mai rîdă, să mai sufere, ca şi cum poezia — spre orice modalităţi ar evolua — ar putea să existe şi să fie apreciată ca atare în afara substratului de trăire omenească ce a unit din totdeauna şi de pretutindeni epoci şi generaţii.

Luceafărul eminescian, psalmii arghezieni, *Poemele luminii* ale lui Blaga, de pildă, au găsit un ecou atît de adînc şi de durabil în conştiinţele atîtor rînduri de cititori (de la noi şi de pe alte meridiane) pentru că poezia înseamnă pentru aceşti scriitori raţiunea însăşi de a exista, rezolvare unică a propriilor arderi interioare (fără de care arta se tîrăşte în gol), pentru că gîndirea şi setea lor de cunoaştere se consumau la flacăra vitală a durerii, a răzvrătirii, uneori şi a resemnării, pentru că în adîncul operei lor circulă un curent mereu proaspăt şi grav de pură umanitate.

Fireşte, în planul poeziei — şi cu atît mai mult al artei moderne — termenul de *afectivitate* nu poate fi înţeles decît ca un climat favorabil germinaţiei ideii poetice fără de care nu poate fi concepută marea lirică — şi N. Manolescu avea perfectă dreptate atunci cînd accentua această realitate în interviul acordat lui Adrian Păunescu în *România literară*, spunînd că „arta este o ideologie de un tip particular, ea conţine idei, propune idei, combate idei". Dar nu ideea *în sine* determină valoarea unei producţii — (de altfel, mai puţini sînt cei care au fost realmente şi poeţi şi filozofi), ci unghiul propriu de comunicare a ei, prin prisma propriei condiţii afective şi sensibilităţi. Mai mult decît atît, poezia poate să rămînă poezie chiar şi atunci cînd răstoarnă adevărurile obiective, unanim recunoscute ale ştiinţei, cu condiţia să existe o legitimare lirică, un suport în substratul sentimentelor. De aceea, nu-i facem un cap de acuzare lui Nichita Stănescu care pur şi simplu ignoră datele ştiinţei despre Pămînt, atunci cînd în *Laus Ptolemaei* spune : „Eu cred că pămîntul e plat (asemeni unei scînduri groase / că rădăcinile arborilor îl străbat / atîrnînd de ele-n gol, cranii şi oase / că soarele nu răsare mereu în acelaşi loc / şi nici nu răsare acelaşi soare / Eu cred că atunci cînd sînt nori / nu răsare nimic, şi mă tem / că s-a sfîrşit definitiv cu şirul de sori / lunecînd dinspre iad spre eden".

Starea de halucinantă spaimă în faţa imensităţii universului, reprezentarea înfiorată a extincţiei generale salvează în mod cert poezia de la gratuitate şi absurd.

În schimb, prin ce se poate salva de la uscăciune acest *Poem de imaginat* de Ion Ghiur care ar vrea să sugereze ideea subminării permanente a existenţei de către morbul distrucţiei : „Zbaterea şi mai tîrziu vînătăile / spovedind o uitare, / Pentru că zeii se joacă ducînd în / Guri sînii Evei, dacă se pot numi / Guri ţevile armelor automate — / Mereu aşa nişte bătrîne trupuri / Devin din cadavre ucigaşi şi viceversa / Şi arborii strigă mereu de ce n-au / Păsări şi vulpi / Şi va veni poimîine frumosul vircolac / Fără piciorul stîng şi fără ochiul drept / Fără ochiul stîng..."?

Că poezia actuală este o chestiune mai ales de limbaj este un lucru prea bine cunoscut. Temele majore ale liricii rămînînd etern aceleaşi, înnoirile se produc cu deosebire în cîmpul expresiei — adică pe terenul limbajului poetic explorat de înaintaşii străluciţi, poeţii contemporani fiind oarecum obligaţi la o luptă şi mai dificilă cu lumea îndărătnică şi vicleană a cuvîntului, pentru a-i smulge noi semnificaţii, pentru a-l face să scapere noi sensuri posibile în asociaţii cu totul inedite, în aparenţă stranii. Fireşte, de la acest mod de înţelegere a ideii de originalitate poetică şi pînă la exagerări, la cultivarea verbiajului pur gratuit, nu era decît un pas. Limitînd poezia numai la acest prag strict formal, unii poeţi socotesc că premisele originalităţii stau numai în stranietatea îmbinării cuvintelor şi că absenţa suflului liric ar putea fi suplinită de o echilibristică lexicală, de genul spectacolului oferit de Gh. Anca din *Ne aplecăm*, a cărui ambiguitate nu poate fi raportată nici într-un fel la noţiunea de sens — nici *plurivoc* nici *echivoc*, cum le distingea Ion Pascadi într-un articol din *România literară*. „Ne aplecarăm, fraţii, surorile, dimpreună cu mama. / „Să vă aduceţi aminte şi la o masă şi la o foame, căci / toate ne ies înainte / Fraţii îşi umplu mîini cu legume ude / surorile călcînd pe spinările lor, nemişcate, / apucă viţe cu struguri, / ... / Ca lingurarii bătrîni / zeama plină de pui lunecaţi peste cuiburi, / într-un căuş, liniştiţi încărcăm, / ... / încingem în jurul gleznei ape ce vor fi ploi citite de mult / încă privim la rugi să ne înţepe, la trăznete / ochii frecaţi ni-i scăldăm în lumînări nevăzute..."

Ce funcţie îndeplineşte în acest caz limbajul, dacă nu cumva una contrară însăşi raţiunii sale de a fi — întrucît nici logic, nici afectiv nu comunică nimic ?

E un adevărat sacrilegiu pe care îl săvîrşesc faţă de această limbă unii practicieni ai versului care n-au încercat chinuitoarea întrebare „Unde vei găsi cuvîntul / Ce exprimă adevărul ?" sau cred că au găsit şi răspunsul în simulacre de genul „zeamă plină de pui lunecaţi peste cuiburi". Dacă uneori se vorbeşte în prezent de o criză a limbajului poetic, cred că mai adecvat ar fi să se pună în discuţie *criza de lirism* din unele poezii actuale.

Oricîte strădanii, oricîte artificii, oricîte teoretizări — nimic nu poate disimula în poezie absenţa trăirilor profund omeneşti.

AURA PANĂ

CONTRA-PUNCT

ILEANA VULPESCU

Ş. A. M. D. - PROZĂ

Ş.A.M.D.-ul Ilenei Vulpescu este proza unei intelectuale gen „la-chair-est-triste-hélas et-j'ai-lu-tous-les-livres". Vădind disponibilităţi variate, autoarea îşi trădează preferinţa pentru subiectele eroticotriunghiulare (Sagan e pe aproape), de ambianţă citadină, automobil, telefon, garsonieră. Personajele predilecte ale unei asemenea proze sînt fireşte: 1. femeia cerebrală, puţin bovarică, teribil de complexă, uluitor de sensibilă, filozoafă, pe scurt femeia-caz· 2. bărbatul scriitor, absent dar înţelegător şi învăluitor ş.a.m.d. Conflictele sînt şi ele în două variante: 1. ea îl întîlneşte pe el; 2. el o întîlneşte pe ea. Acţiunea: ei conversează şi fac sau nu fac dragoste. Deznodămîntul : . . . (puncte-puncte, adică deschis).

Ileana Vulpescu excelează în povestirile de genul celor sugerate mai sus. Naraţia se desfăşoară cu remarcabilă naturaleţe, dialogul mai ales fiind dezinvolt, spontan, credibil şi foarte *curat* stilisticeşte (un „dialogue-vérité"). De altfel, dialogul şi povestirile dramatizate de la urmă dovedesc o indiscutabilă vocaţie pentru dramaturgie, şi sînt convins că Ileana Vulpescu va scrie teatru, de n-a şi făcut-o.

Volumul ei (debut tardiv) denotă *profesionalitate*, virtute rară la grosul tinerilor autori. Ileana Vulpescu (ferte-ni-se truismul) ştie să scrie, ştie să construiască o schiţă de real interes pe două pagini. Scriitura sa e necîutată, e „gradul zero al stilului". Parte din proze (şi în special piesa care dă titlul culegerii) au o încărcătură acut socială, constituindu-se în jurul unor parabole de savuroasă ambiguitate, dar niciodată lipsite de adresă. Un tragism bine temperat, de loc retoric, respiră bucăţile care deschid volumul. Melodramaticul este abil evitat.

Ileana Vulpescu se înscrie în familia de spirit a prozatorilor intelectualizanţi (citadini, cum ar spune Petru Poneşcul, fiind o natură lucidă, analitică pînă la cinism fără cinism, totuşi, feminin), capabilă de sarcasme par-bolice percutante şi de desfăşurări epice cu pronunţat caracter sceaic sau filmic.

Nu vreau să încheie aceste însemnări înainte de a-mi exprima nedumerirea şi parţiala revoltă în legătură cu „conspiraţia tăcerii" din jurul acestei cărţi. Este regretabil şi lipsit de echitate ca, atunci cînd sînt recenzate cărţi de valoare nulă sau neglijabilă, o asemenea prozatoare de certă ţinută să fie ignorată de revistele literare. Pînă la ora actuală nici o revistă literară nu s-a ocupat de volumul S a m.d.; nu poate fi o pură întîmplare, şi dacă e — cu atît mai rău.

G. PRUTEANU

CORNELIU BUZINSCHI

NUMIŢI-MĂ VARAHIL

În ultima sa carte, „Numiţi-mă Varahil", subintitulată „roman", C. Buzinschi a revenit la universul preferat, cel infantil, încercînd să-l „înscrie" în coordonate psiho-sociale şi spirituale moderne, actuale. „Numiţi-mă Varahil") este, într-un fel, într-adevăr un roman, pentru că autorul şi-a propus şi, în mare parte, a reuşit să „realizeze" estetic evoluţia spre spiritualitatea preadolescentină a şcolarului mic. „Programul" autorului poate fi suspectat de didacticism. Interesantă este, însă, în această carte, integrarea în dinamica sufletească infantilă a achiziţiilor intelectuale şi literar-artistice, surprinderea „participării" acestora la dialectica interioară a micilor eroi. De unde şi originalitatea cărţii.

Secondat de Hani, „subaltern" credincios, Varahil iniţiază şi organizează electiv experienţe exemplare ale eroilor din cărţile citite. Gama acestor tentative eroice este extrem de diversă, de la jocul „de-a călătorii" şi „reprezentaţia de circ" pînă la „expediţia" lui Hateras la Polul Nord, acţiunile detective ale celebrului Sherlock Holmes, cele pirateresti ale lui „Sarcul, Tigrul mărilor", cele patriotice ale lui Mircea cel Bătrîn şi „lansarea racheteior în spaţiul . . . terestru — o suită de secvenţe ordonate conform legilor lumii interioare a Copilului, „zeul" diurn, o mulţitudine de aplicaţii ale unor experienţe abstracte, toate dezvăluind vitalitate, expansivitate, inventivitate în „cucerirea" realităţii.

Şi, totuşi, romanul nu satisface pe deplin. Abuzul de intenţionalitate artistică, stilul insuficient de adecvat (uneori de-a dreptul hibrid) nu permit atragerea cititorului în presupusul „cîmp magnetic" al vieţii copilului. Varahil şi Hani îşi propun jocuri, deliberează meticulos şi asupra detaliilor şi asupra scopului lor, realizîndu-le, de obicei, ireproşabil Scriitor „realist", care refuză „mistificarea" artistică. C. Buzinschi nu acceptă nici sinuozităţile, nici neprevăzutul. Desigur, nu ilustrează, în „termeni" infantili, experienţe abstracte dar le construieşte. Realitatea nu e trăită „ireproşabil" şi inedit, în firea ei, ci e utilizată raţional ca material lipsit de miraje şi mai ales ca decor. Fantezia desăşurîndu-se lucid, aventura nu se proliferează ca în „Secvenţe dintr-o margine de lume", nici nu argumentează disponibilităţi, ci epuizează reminiscenţele candorii naturale. Finalul acţiunilor e, de obicei, „necontlictual", nu prilejuieşte revelaţii ale cunoaşterii. Pentru că copiii nu prea visează (cînd autorul îi lasă să viseze, realizează pagini de un lirism autentic, ca acelea în care Varahil şi Han, răsturnaţi în iarbă, contemplînd absorbiţi cerul, trăiesc „mitic" cîteva momente). Astfel, ei sînt înzestrati mai mult cu disponibilitatea de a imita decît de a-şi imagina.

Şi „jocurile", destul de artificiale, nu rareori copiii intră şi ies din ele indiferenţi, ceea ce ne face să considerăm că avem de-a face cu o pretimpurie dezabuzare prin luciditate, se repetă, parcă pentru a demonstra procesul „introducerii" micilor eroi în social. (Pînă şi predispoziţiile erotice sînt . . . raţionale). De aceea şi umorul — intenţionat şi cam căutat în „prelucrarea" din exterior a faptelor lor — rămîne sărac.

„Numiţi-mă Varahil", carte mai mult de „inteligenţă" decît de „ficţiune", pare, astfel, un fel de culegere de „exerciţii de joc", care, însă, fundamentate pe o viziune modernă, constituie o premiză a unui bun roman despre Copilul de azi.

C. BLANARU

fragmentarium

CRITICA ASOCIATIVĂ: OCTAV BOTEZ

Apropiat de G. Ibrăileanu, Octav Botez e unul din cei patru Botez (aparţinînd la două familii deosebite), care participă la activitatea **Vieţii româneşti.** Criticul (n. la Iaşi, la 15 mai 1884) era cu doisprezece ani mai mic decît Eugeniu P. Botez (Jean Bart). După absolvirea Facultăţii de litere (1901–1906), profesor de română, franceză şi filozofie în oraşul natal, Octav Botez publică la **Viaţa românească, Insemnări literare,** ulterior la **Adevărul literar.** Debutase la **Arhiva** lui A. D. Xenopol, profesorul său, de a cărui prestigioasă personalitate fusese cucerit. Stima pentru renumitul istoric o confirmă teza de doctorat **A. D. Xenopol, teoretician şi filozof al istoriei,** susţinută în 1925, după laborioase cercetări în Germania şi Franţa.

Interiorizat, reticent, contemplativ, criticul de la **Viaţa românească** (fizionomic semănînd cu Taine) apare, nu o dată, în ipostaza unui sceptic. Introducea în discuţiile de redacţie, notează G. Topîrceanu, „dacă-l întrebai ceva, mimica expresivă a unui permanent dubiu filozofic" **(Cum am devenit moldovean).** Octav Botez e un intelectual fin, cercetător de cabinet, degustător de poezie, un sentimental disimulat, dar şi un sociolog informat, atent la frămîntările contemporane, vibrînd sufleteşte lîngă ofensaţi şi apăsaţi, ceea ce explică prezenţa sa consecventă la **Viaţa românească.** Raţionamentele criticului denotă contacte cu ideologia socialistă şi concepţia dialectică. În orice caz, prin umanism şi realism, Octav Botez se situează în cercul lui Ibrăileanu, a cărui activitate critică a secondat-o modest, dar perseverent, împreună cu Izabela Sadoveanu. Din articolele şi cronicile despre scriitori români şi străini contemporani, a selectat pagini puţine, reunite în volum sub titlul **Pe marginea cărţilor** (1924). Un alt volum, **Figuri şi note istorico-literare,** e postum, (1944).

Pe urmele lui Ibrăileanu, criticul priveşte cu solicitudine creaţiile scriitorilor **Vieţii româneşti.** Cel dintîi articol de sinteză despre Calistrat Hogaş, datat 1915, poartă semnătura lui Octav Botez. Comentariul la **Pe drumuri de munte** frapează mai puţin prin formule memorabile, cît prin capacitate asociativă. De exemplu, „ca toţi cei din generaţia lui Eminescu, d. Hogaş nu a fost influenţat de dînsul"... „Senzaţiile acestui scriitor au o agerime, o freschete de primitiv". Hogaş e cu deosebire înzestrat „în zugrăvirea femeilor" etc. Însuşirile de „poet liric" şi „epic" combinate cu „romantismul" explică predilecţia lui Mihail Sadoveanu pentru genul istoric. **Neamul Şoimăreştilor** e un „frumos poem epic", în care, exagerat, criticul vede egalul operei lui Sienkiewicz. C. Stere e comparat cu N. Iorga : „Dacă d. Iorga, fire intuitivă, spontană, pătimaşă, ne înflăcărează adesea imaginaţia şi ne pune în vibraţie nervii, d. Stere – temperament mai reflexiv şi mai intelectual – ne face să gîndim şi uneori să ne examinăm conştiinţa". Sonetistul Mihai Codreanu („poetul Iaşilor") cultivă o filozofie în care se regăsesc, amalgamate, idei din filozofia budhistă, din Schopenhauer şi Eminescu, în consonanţă cu „temperamentul de un pesimism pasiv şi resemnat al poetului". Ca efect al armoniei lor reci, sonetele din ciclul **Statui** au analogii cu nişte „flori delicate de seră". Ion Minulescu, colaborator temporar al „Vieţii româneşti", nu e menajat. Primele lui romanţe „iritau", dar compensau, prin „farmecul noutăţii". Cu timpul, poetul se repetă, în teme şi în procedee „cu o monotonie dezasperantă, care nu mai putea masca îndeajuns sterilitatea interioară, poza şi artificiul".

Tehnica asociativă formează, cum se observă, suportul judecăţilor de valoare, criticul dispunînd de o cultură solidă, care-i oferă elemente pentru comparaţii. **Ion** al lui Rebreanu nu e un **roman** biografic, în felul lui **Dan,** ci „mai degrabă unul dramatic". Prozatorul transilvănean dispune prin excelenţă de o „imaginaţie psihologică şi sintetică" ; acţionează ca „observator minuţios şi pătrunzător care, asemeni unui om de ştiinţă, se supune cu totul obiectului". Natura, cîtă apare, „serveşte totdeauna la încadrarea unei stări sufleteşti sau la explicarea acţiunii". Deosebindu-se („prin factura, ca şi prin stilul său, fără strălucire") de romanul francez al lui Flaubert sau Maupassant ,opera scriitorului român „pare mai degrabă din aceeaşi familie cu unele romane germane, cum ar fi cunoscutul **Soll und Haben** de Freytag". Astăzi, aprecieri ca acestea nu impresionează prin inedit. Făcute însă la apariţia romanului, din perspectivă imediată, semnificaţia e alta. La autorul **Arhanghelilor** sînt vizibile stîngăcii artistice, ca în vechile „tablouri ale pictorilor primitivi ai Renaşterii italiene". Ca prozator (în **Pirin-Planina),** G. Topîrceanu ştie să selecteze „elementele caracteristice care dau viaţă şi individualizează un personaj sau o situaţie". Notă proprie : valorificarea contrastelor „care degajează în noi ironia". Prin concentrare şi sobrietate, arta lui aminteşte de Mérimée şi Maupassant.

În esenţă, echilibrul e specific lui Octav Botez, adesea inhibit şi excesiv de prudent. Excepţional e studiul **Naturalismul în opera lui Delavrancea** (1936) inclus în **Figuri şi note istorico-literare.** Din acest volum, reţin interesul, în alte direcţii, pagini despre Eminescu **(În jurul „Sărmanului Dionis", Cîteva note asupra lui C. Stere, Ibrăileanu romancier, Jean Bart romancier, A. D. Xenopol şi problemele culturii române).** În revista **Insemnări ieşene** au rămas subtile caracterizări de sinteză despre Mihail Sadoveanu şi G. Topîrceanu.

Refractar oricărui „îngust dogmatism estetic", – metoda şi intenţiile şi le-a definit criticul însuşi, într-o notă la volumul **Pe marginea cărţilor.** „Îndărătul operei", a încercat „să lămurească" un scriitor ; „să-i definească în trăsături generale fizionomia personală, ca şi atitudinea pe care el o are în faţa vieţii". La scriitorii străini comentaţi (H. Ibsen, Romain Rolland, Rabindranath Tagore şi alţii) caracterizarea devine portret. Impresionistul Faguet n-a excelat în postura de „cugetător literar". Nu o dată „atacă Faguet chestii în care incompetenta e vizibilă" ; „monografiile, portretele, iată domeniul lui propriu".

Din 1927, titular al conferinţei de critică şi estetică la Facultatea de litere, Octav Botez succede ulterior lui G. Ibrăileanu la catedra de istoria literaturii române, întregind cu capitole importante cursurile predecesorului. Diferenţiat de Ibrăileanu, recurge, în periodizarea istoriei literaturii, nu la criteriul **personalităţilor,** ci la acela al **revistelor,** fermenţi de grupări literare. La 25 septembrie 1943, Octav Botez s-a stins, înainte de vreme.

CONST. CIOPRAGA

POFTA DE A DISTRUGE LITERATURA

Oricît s-ar pleda împotriva polemicii, adepţii acestui mod de exprimare literară sînt mai numeroşi decît am bănui. După o modă, polemiştii s-ar împărţi în autori de note, *destructivii,* cum ar putea fi numiţi cu un cuvînt, autorii de recenzii negative în care lipsa de spaţiu tipografic nu ar permite argumentarea şi, în sfîrşit, răii în credinţă, adică cei ce injură deliberat, prefăcîndu-se a servi celor criticaţi unele argumente cu totul îndoielnice. Mi-aş permite ca la această clasificare, şi ea discutabilă, să-i adaug pe *spontani,* pe cei ce ies la drumul mare numai la ocazii rare, cînd polemicii i se mai spune şi *luptă de idei.*

Nu am de gînd să teoretizez, vreau să semnalez numai cititorului două cazuri mai bătătoare la ochi din ultimele săptămîni, cînd pofta de distrugere literară a apărut pe neaşteptate şi s-a manifestat cu o virulenţă care m-a pus pe gînduri, chiar pe mine care, orice s-ar spune, sînt obişnuit cu canonadele...

Desigur, nu ne mai aflăm în faţa unor porniri de genul celor ce au declanşat desfiinţarea lui Arghezi ca poet sau a lui Barbu, nu, în zilele noastre atacurile sînt disimulate, au îmbrăcat o armură mai mătăsoasă şi principială. La ce mă refer ?

Mai de multă vreme au fost puse în vînzare în librării două romane : *„Cearta"* de Al. Piru şi *„Araistora"* de Radu Theodoru care au devenit subit ţinta tuturor atacurilor recenzenţilor. Este cunoscut faptul că *a critica tare* este metoda care se ia cel mai repede la publicistul nostru, amator de execuţii, de puneri la punct şi aşa mai departe.

Ce se impută celor două cărţi, pentru că ele au amîndouă aceeaşi sorginte de nemulţumire : aşa-zisă vulgaritate a tratării subiectului şi în cazul celei de a doua şi un apendice care priveşte neglijenţa stilistică şi chiar greşeli de exprimare.

Romanul lui Radu Theodoru tratează ca şi cartea lui Al. Piru fenomene contemporane, ceea ce ar explica într-un fel *atenţia* de care se bucură din partea amicilor celor vizaţi. Şi cu asta mi se pare că am şi pus degetul pe rană. În timp ce aceiaşi oameni reclamă în gura mare naşterea unei literaturi inspirate din actualitate, în momentul în care această literatură este tipărită şi mai e pe deasupra şi curajoasă, începe să deranjeze, să nască *controverse.* Controversele vizează de fapt numai pe autor şi nu realitatea înfăţişată în cărţile puse în discuţie. Cu mijloace subtile sau mai puţin subtile, lentila *observatorilor* este mutată în domenii periferice şi discuţia este denaturată iniţial. În cazurile desbătute, la Al. Piru se vorbeşte despre moralitate, iar în cazul lui Radu Theodoru despre lipsa de gramatică, despre construcţia şubredă şi aşa mai departe.

Vreau să spun de la început că nu aici mă voi încumeta să fac vreo judecată de valoare asupra celor două romane contestate. şi pentru că spaţiul nu-mi îngăduie, şi pentru că nu mi-am propus aşa ceva în puţinele rînduri pe care vreau să le scriu. Ca unul care a simţit pe pielea lui *focurile* celor de rea credinţă, şi asta nu o dată, nu pot decît să mă împotrivesc metodei neloiale de a judeca volumele citate.

După noi, în ce priveşte „Cearta" lui Al. Piru, ar trebui să se pună o întrebare iniţială ? Această realitate cam trivială, cam joasă a unei anumite lumi înfăţişate există în realitate în societatea noastră sau este pur şi simplu o invenţie, cum lasă să se înţeleagă detractorii ? După ce acest aspect ar fi elucidat s-ar putea trece şi la consemnarea meriteior şi scăderilor literare ale autorului. Din nefericire pentru Al. Piru, metoda literară abordată, cea a enumerării obsedante de fapte şi nuditatea relatării l-au pus în faţa unor proteste ce aparent par a fi obiective. Mai precis : viaţa este făcută numai dintr-o obsesie sexuală presantă, din acuplări infinite sau eroii răi numai invenţii ? Aici se săvîrşeşte o eroare intenţionată şi anume aceea că scriitorul cu bună ştiinţă a vrut să demitizeze în felul său nespectaculos, o lume despre care se presupune că este însufleţită numai de ideal şi de cultură. Că gustul după o asemenea lectură este din cele mai amare este cu totul o altă chestiune. În cazul lui Radu Theodoru spaima că realitatea înfăţişată *ar bate* la persoane reale a dus la un sistem care aminteşte de campaniile militare. Cartea a fost salutată cu salve teribile de artilerie în revista „Astra", bătîndu-se bineînţeles şaua pe chestiune gramaticală şi nu pe autenticitatea mediului corupt, descris, despre care nu se suflă nici o vorbă. În definitiv eroii negativi ai acestei cărţi nu meritau şi ei o analiză ? Există într-adevăr în lumea noastră, sînt măcar posibili sau toate cele nu ştiu cîte pagini sînt o încercare de calomniere a unor îngeraşi sociali ? Dar primul articol se pare că nu a ajuns şi atunci, fapt unic, revista „Astra" a simţit nevoia unei a doua recenzii, şi ea plină de invective, cu un iz desfiinţatoriu ce nu scapă nimănui. A arăta că o carte este sublimă, în mai multe rînduri, cunoaştem cazuri, dar a arăta că una este nocivă în rafale repetate, asta se întîmplă mai rar. Pe noi tare ne bate gîndul că autorul, locuind în Braşov, a sgîndărit nişte susceptibilităţi locale, de unde tot sgomotul şi pofta de *a-l termina.* În cazul lui Piru au fost deraniate, atît cît ştim, prestigii universitare şi-atunci afacerea seamănă în mod flagrant cu prima.

Ce trebuie învăţat : a nu se scrie despre contemporani care mai trăiesc şi mai pot influenţa condeie literare. A sta în banca ta, cum spune Mihai Popescu la „Contemporanul". Dar mai putem face literatură — aşa numită de actualitate dacă nu ne permitem să descriem şi pe cei răi, nu numai pe cei buni ? Vrea cineva să scrie sau să afirme undeva că societatea noastră este sau va fi vreodată făcută numai din oameni perfecţi ?

Să poftească să-l vedem şi noi cum arată pe un astfel de scriitor ! Pînă atunci nu putem decît să deplîngem pe cei ce s-au aruncat cu o poftă demnă de o cauză mai bună asupra celor două cărţi.

EUGEN BARBU

ANA BLANDIANA: A TREIA TAINĂ

Voluptatea integrală a unei existenţe poetice de esenţă transcendentală nu se identifică cu estetismul pur, nu neutralizează numai sentimente, declanşări de idei ci se deschide limbajului, adică se stabileşte o fuziune, o sincronizare la dimensiunile sensibilităţii şi percepţiei moderne. Ana Blandiana îşi ridică existenţa lirică, voluptatea ei pe o suprafaţă a dramaticului cu conştiinţa participării la destinul ei. Poezia e de o tulburătoare ingeniozitate, iar ca expresie e cu totul accesibilă modernă şi reuşeşte să polarizeze un conţinut pînă la starea de sens, de semnificaţie şi ton muzical. În limbajul poeziei Anei Blandiana înţelesul, emoţia, excepţionala viziune tragică se sincronizează, comunică şi evadează în registre unde impulsul realităţii cheamă meditaţia. Poeta se contemplă pe sine descoperindu-şi nu numai o imagine a neliniştei, ci propria-i condiţie umană. Confesiunea, traducerea acestei condiţii într-un limbaj modern, redeschide o posibilitate de a fi, de a înţelege o semnificaţie profundă a istoriei, a universalului. Tragica, cuprinzătoarea şi limpedea privire a poetei pune la îndoială chiar existenţa, din moment ce pentru sensibilitatea ei, orice fenomen, orice mişcare cosmică, orice deplasare şi înlocuire de sensuri e un contact cu o realitate ce trebuie creată, trecută în alte forme, dimensiuni, într-o existenţă nouă, a esteticului. Procesul e deosebit de fascinant dacă acceptăm că poezia este şi o restituire a sensibilităţii printr-un impuls al gîndirii, al sentimentului de melancolie estetică. Ana Blandiana se restituie semnificaţiei de la nivelul unei totalităţi şi a unei diferenţieri, metamorfoze sensibile, dar mai ales de la o viziune tragică a lumii : „Totul este eu însămi. / Daţi-mi o frunză care să nu-mi semene, / Ajutaţi-mă să găsesc un animal / Care să nu geamă cu glasul meu. / Pe unde calc pămîntul se despică / Şi morţii care poartă chipul meu / Îi văd îmbrăţişaţi şi procreind alţi morţi. / De ce atîtea legături cu lumea, / Părinţi atîţia şi urmaşi siliţi / Şi toată această nelumească asemănare ? / Mă hăituieşte universul cu mii de feţe ale mele / Şi nu pot să mă apăr decît lovind în mine" (Legături). *Dramaticul poetic nu converteşte realul în convenţional şi nici productivitatea expresiei nu abuzează de lexic, ci totul este supus unei restructurări de esenţă, unei intelectualizări artistice superioare. Experienţa primordială a creatului şi a necreatului devine o meditaţie existenţială. Numirea ei ascultă de un limbaj care destramă banalul, îl nelinişteşte de neputinţa lui de a semnifica, de a fi util ca lirism şi se fixează într-o formulă unde sensurile nu deformează simbolurile. Cunoaşterea realului şi experienţa poeziei se condiţionează reciproc. Noutatea care trebuie să facă explozie din această fuziune dialectică interioară este gîndită în sensul unei modernităţi care nu exclude valoarea participării, dinamismul reintegrării în circuitul moral, problematic şi social. Modernitatea evoluează nu spre un conţinut absolut nou, ceea ce ar fi de-a dreptul o imposibilitate, ci spre o realitate tipică, accesibilă ei şi care o reprezintă, dinamizînd pentru aceasta vechiul, perimatul, falsele şuvoaie lexicale care, dintr-o excesivă întrebuinţare, sînt golite de sens şi nu mai spun nimic. Trecută în ideea de noutate, ca principiu fundamental, modernitatea poetică este, de fapt, reluarea unor teme eterne privite de la alte înălţimi. O poezie ca Hotarul defineşte liric o dramă a răului şi binelui, dă o concepţie morală tradusă într-un limbaj poetic şi, raportată la natură, repune printr-un sistem de relaţii semantice realul uman într-o inedită înfăţişare.*

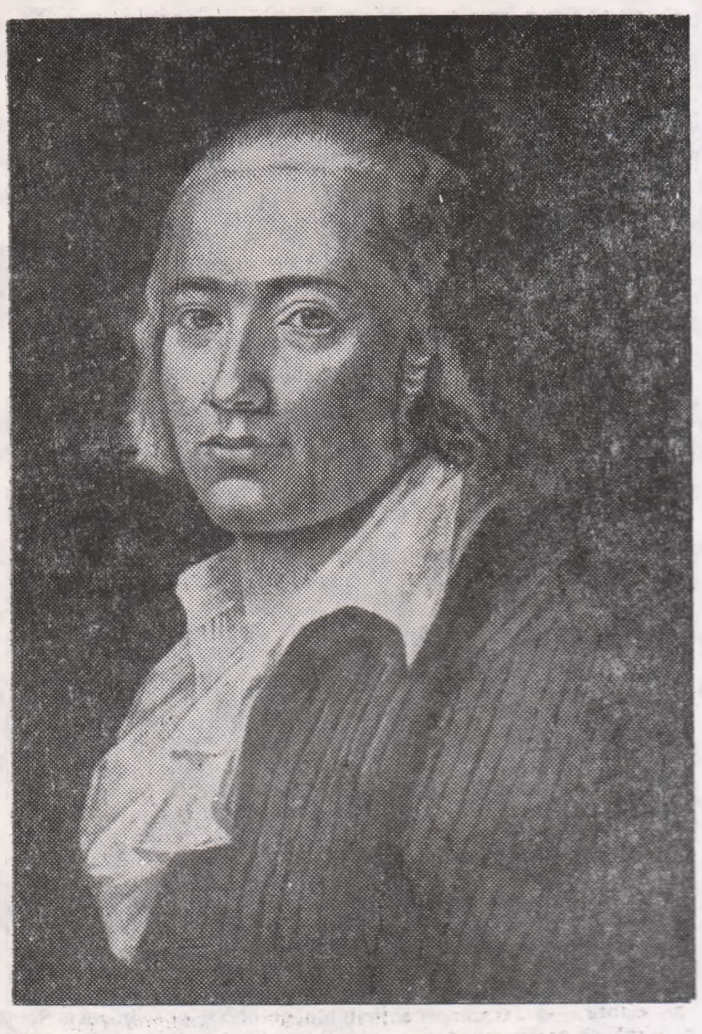
Spectacolul poetic al Anei Blandiana nu se consumă în evaziuni teribiliste, la marginile realului, ci în suprafeţele

CRONICA LITERARA

dramaticului : „Ne salvăm, ne cunoaştem, ne-nălţăm, ne numim / Doar rîzînd şi plîngînd, şi plîngînd şi plîngînd". Experienţa tragică e străină de „cuminţenie" dar nu şi de vină, de teamă („De bună voie, de bună voie..."). Ana Blandiana nu sărăceşte tema lirică de sens, nu o îndepărtează de o dispoziţie nouă. Textul liric primeşte o uşoară şi distinsă respiraţie de melancolie. De fapt, poeta e torturată de cunoscut,de ceea ce a fost şi nu se mai reîntoarce în formele ştiute. Dialogul acesta dintre conştiinţă şi realitate cunoscută defineşte condiţia poetului modern care nu are altă raţiune esenţială decît în coordonatele noutăţii. Explozia cunoscutului în necunoscut se desfăşoară brutal, căci în interiorul limbajului realitatea se sedimentează într-o semnificaţie nouă, eruptivă şi de o inegalabilă expresivitate. Ca să se ajungă la acest stadiu de recuperare a cunoscutului, poetul autentic redescoperă valoarea cuvintelor, a limbajului şi chiar cultivă o întreagă „filozofie" pe această temă: „Se iau cuvintele proaspete şi se vorbesc / Pînă cînd rămîn lustruite, egale / Şi nimeni nu-şi mai aminteşte ce formă aveau şi ce sens / Cînd se vor sfîrşi toate cuvintele vii / Se va sta la pîndă să nu se nască vreunul / Şi dacă totuşi un nou cuvînt va apare / Va fi repetat pînă cînd / Nimeni nu şi-l va mai aminti. / Apoi / Vor fi chemaţi savanţi / Specializaţi în descoperirea înţelesurilor pierdute, Şi / cîte un bătrîn va fi adus în laboratoare / Şi întrebat de-şi mai aduce aminte / Sensul vreunui cuvînt, / răguşit şi nesigur el va bolborosi / „Bunicul meu, cine ştie poate ..." Salvarea de la falsificare este un act de perenitate a poeziei. Cuvîntul este cheia în lirică. E existenţa vie sub acoperişul aproximaţiilor, impreciziilor, imaginilor de orice natură. Păstrarea cuvîntului ca realitate a unei fenomenologii a esteticului contribuie efectiv la prelungirea sentimentului de integrală participare : „Cît mai e timp ascunde-ţi cuvintele vii / Cuvintele rămase încă salvaţi-le, / Voi, cei siliţi să ascultaţi, / Voi, ce de secole sînteţi / Cuvintele public al crimei..." (Cît mai e timp). *Timpul cuvintelor se poate urmări într-o evoluţie care refuză cronologia fixă, căci orice text liric se foloseşte de o imensă vîrstă a cuvintelor şi care, într-un caleidoscop lingvistic, măresc sau reduc valorile. Vechimea cuvîntului poate să anuleze un înţeles actual şi invers. Asociaţiile şi raporturile pe care poetul le stabileşte corespund unei necesităţi absolute de noutate, de efervescenţă. Alfabetul valorii (timp al limbajului poetic) nu se destramă numai atunci cînd erupţiile necunoscutului învîng ştiutul, îl determină să ia o altă înfăţişare. Relaţia cuvînt-viaţă nu comunică decît în sensul dramaticului uman, al alegerii, dar şi al nehotărîrii de a rămîne la o existenţă care să ni se potrivească, să ne reprezinte în întregime : „Fiecare trăim, două, trei sau chiar patru vieţi deodată / Ne naştem, doamne, atît de tineri încît / Din miile de vieţi posibile / Nu ni se poate pretinde / Să ştim alege doar una. // Animalele unei vieţi vînează animalele celorlalte, / Peştii vieţii mai mari înghit peştii vieţii mai mici, / Crengile arborilor îşi sînt duşmane şi se usucă-n hotare, // Soarele vieţii a patra întunecă / Soarele-al treilea, soarele-al doilea, / Soarele prim. / Contrare, vieţile se anulează una pe alta — / Şi neholărîţi încă, şi nematuri, murim"* (Neholărîre).

Erotica Anei Blandiana este a unei confesiuni încărcate de reflecţii. Spunerea nu e sentimentală, ci directă, reală, cu fluxuri de înţelesuri blagiene. Erosul e singurătate, o evaziune din moarte, o regăsire şi un straniu şi seducător sentiment de melancolie, de extaz pur, e voluptate şi iluzie eternă că am oprit timpul în loc. La Ana Blandiana erosul destrunzeşte, printr-o fascinaţie de nuntă a privirii sentimentul pînă la bătaia inimii care întîlneşte sufletul, călător spre o Meccă necunoscută, irezistibilă ca miraj al chemării. E, poate unica şansă de a salva experienţa, voluptatea vieţii într-o poezie excepţională : „Nu-ndrăznesc să-nchid o clipă ochii / de teamă / să nu zdrobesc între pleoape lumea, / să n-o aud sfărîmîndu-se cu zgomot / ca o alună între dinţi. / Cît timp voi mai putea fura din somn ? / Cît timp o voi mai ţine în viaţă ? Privesc cu disperare / şi mi-e cîineşte milă / de universuri fără apărare / ce va pieri în ochiul meu închis" (Ochiul închis).

ZAHARIA SANGEORZAN



Bicentenar

HÖLDERLIN: „INSTITUIREA ADEVĂRULUI"

Inaugurîndu-şi vasta meditaţie asupra esenţei artei, care ni s-a transmis sub forma unor „Prelegeri de estetică", Hegel formulează încă din introducere această judecată surprinzătoare, care capătă înţeles numai privită la lumina istoriei firii: „Arta este şi rămîne pentru noi, în privinţa celei mai înalte destinaţii ale sale, ceva ce aparţine trecutului..."

Atunci cînd erau rostite aceste cuvinte se împlineau treizeci de ani de cînd ele fuseseră deja infirmate; treizeci de ani de cînd prietenul cel mai bun al anilor tinereţii lui Hegel, Friedrich Hölderlin, îşi începuse lungul somn de patruzeci de ani care a precedat călătoriei sale mari către neant. Prin opera şi viaţa sa, Friedrich Hölderlin se situează în opoziţie perfectă cu marele său prieten, fără a-i contesta vreodată acestuia justeţea aprecierilor sale. Aceasta pentru că „aflaţi amîndoi sub puternicul şi fecundul imperiu al lui Heraclit" (Heidegger, *Einführung in die Metaphysik*), Hegel desăvîrşeşte şi încheie un drum: cel al metafizicii — pe cînd Hölderlin vesteşte şi deschide unul nou. Un drum al cărui nume nu a fost încă dat, dar a cărui esenţă este sesizabilă într-o ciudată şi secretă corelaţie între frumuseţe şi adevăr; un drum care duce către o artă în care frumuseţea să fie actul instituirii adevărului.

Este bizară nostalgia hegeliană după o artă care să reprezinte *modul suprem în care îşi procură existenţă adevărul*. Ciudăţenia ei nu constă, cum s-ar părea mai întîi, în faptul că adevărul, şi nu frumosul, formează obiectul dorinţelor sale, ci în faptul, pentru ochiul omului modern e aproape indecelabil, că adevărul şi frumosul înseamnă aici *acelaşi* lucru; şi că, pentru a putea fi astfel, însăşi esenţa adevărului se modifică, pe un plan ultim, şi încetînd de a mai fi *adaequatio intellectus et rei* se relevă, într-o întruchipare heraclitiană, ca *aletheia*.

In înţelegerea acestor cuvinte stă cheia ce deschide întreaga enigmă a creaţiei lui Hölderlin: *Esenţa adevărului este aletheia. Poezia reprezintă actul instituirii adevărului.*

Ceea ce se află aici în joc este esenţa însăşi a poeziei. Poezia lui Hölderlin vorbeşte despre poezie, ea spune ce este poezia. Dacă esenţa clasicismului este exemplaritatea, atunci Hölderlin întruchipează pentru poeţi *clasicul*, unic şi excelent, care fixează în opera sa esenţa poeziei şi o oferă artiştilor ca pe un dat exemplar.

De unde îşi primeşte gîndirea poetică autentică direcţia? Ce garantează că ceea ce noi considerăm la un moment dat poezie se menţine cu adevărat în domeniul artei? Dacă metoda reflexiei comparative nu ne poate oferi decît *universalul* abstras din opere asupra cărora *s-a prejudecat* deja că sînt poetice, care este drumul care ne duce în faţa poeziei însăşi şi care este esenţa pe care, la capătul acestui drum, poezia, înfăţişîndu-se, ne-o arată?

Poezia lui Hölderlin răspunde la toate aceste întrebări. Ea este actul sesizării pure a imanenţei operei de artă. In ultimă instanţă, gîndirea lui neliniştită caută şi găseşte un răspuns la întrebarea unică, tulburătoare şi inevitabilă: pentru ce arta este ceva necesar?

In schiţele unui poem tîrziu, vorbind despre felul cum omul există ca om pe pămînt, Hölderlin a lăsat scris acest vers aproape de nepătruns: *„dichterisch wohnt der Mensch"* (Ed. Norbert von Hellingrath, VI, 32). Omul locuieşte poetic. Fiecare dintre cele trei cuvinte numeşte o enigmă. Cine este omul la care poetul se gîndeşte? Ce conferă unui act caracterul de a fi poetic? In ce constă esenţa locuirii? Este însă limpede, din apropierea lor în vers, că ceea ce cuvintele exprimă se află într-o insesizabilă proximitate esenţială. Bănuim din spusele lui Hölderlin că dacă vom înţelege esenţa locuirii şi a poeziei vom şti cine este omul. Că dacă vom şti cine este omul care locuieşte autentic vom înţelege ce este poezia.

Pămînt — sau, cum întîlnim cel mai adesea, sol natal *(heimatlicher Grund)* — este la Hölderlin un concept ontologic. Nu avem de-a face aici cu pămîntul care se înfăţişează conştiinţei naturale în viaţa de toate zilele a oamenilor, nici conştiinţei ştiinţifice, a geologului sau astronomului de pildă.

Pămîntul este gîndit aici plecînd de la cuvîntul fundamental al întregii gîndiri helene: *physis*, ale cărui ultime ecouri se mai fac auzite gîndirii ascultătoare a poetului. *Physis*-ul este la Hölderlin *die mächtige, die göttlichschöne Natur* (Wie wenn am Feiertage): puternica, dumnezeiesc de frumoasa natură. *Natura* este cuvîntul prin care Latinii au tradus — deci au interpretat — atotputernicul cuvînt grec *physis*. Ea însemna naştere; cea care naşte şi *este* actul naşterii ca atare. *Natura, rerum omnium mater* (Lucreţiu): natura, mama tuturor lucrurilor. Natura nu există decît ca ceea ce dă naştere. Esenţa ei este creativitatea, puterea de a face ca cele ce sînt să fie.

Dar cuvîntul latin *natura* nu reuşeşte să prindă semnificaţia originală a conceptului grec pe care încearcă să-l traducă. Visul comun al celor doi prieteni, Hegel şi Hölderlin, a fost să-şi croiască un drum, trecînd prin abisul celor peste două mii de ani de uitare, către înălţimile presocratice şi în primul rînd către vîrful lor cel mai înalt: Heraclit — pentru a asculta vibrînd în aerul lor pur semnificaţia cuvîntului grec fundamental: *physis*.

Fiecare în felul său a mers către această ţintă unică. La maturitatea gîndirii sale, Hegel socotea cu satisfacţie că l-a înglobat pe Heraclit în gîndirea sa. „Nu există nici o teză a lui Heraclit pe care să n-o fi încorporat în Logica mea" — notează el în *Prelegeri de istorie a filozofiei*.

Hölderlin nu face astfel de declaraţii. Dar poezia lui vorbeşte pentru dînsul. Şi ceea ce ea spune, ceea ce din compararea operelor celor doi titeni rezultă, este rezumat de Heidegger în judecata următoare: „Hegel priveşte în urmă şi închide drumul, pe cînd Hölderlin priveşte înainte şi deschide un drum" (Heidegger, *Einführung in die Metaphysik*). Acel *în urmă*, acel trecut către care Hegel priveşte şi pe care, desăvîrşindu-l, îl încheie, este metafizica. Interpretîndu-l pe Heraclit, Hegel a rămas întotdeauna un metafizician, adică încadrat în limitele gîndirii platonico-aristotelice, tributar îndeosebi gîndirii lui Aristotel, cu ai cărui ochi el vede întreaga lume presocratică. Increderea lui în Aristotel a fost nemărginită. Vorbind despre filozofia presocratică, Hegel scrie: „Aristotel este izvorul cel mai bogat în conţinut. El a studiat filozofii vechi în mod expres şi temeinic... Pe cît este Aristotel de filozof, pe atît este şi erudit; putem avea încredere în el. Pentru filozofia elenă nu avem nimic mai bun de făcut decît să deschidem cartea I a Metafizicii lui Aristotel" (Hegel, *Prelegeri de istorie a filozofiei*).

Hölderlin a trecut peste această barieră platonico-aristotelică ce închide orizontul gîndirii lui Hegel şi al întregii metafizici; pentru dînsul, Aristotel n-a mai fost decît marele sfîrşit al marelui început, un început care maschează originea. Hölderlin a fost primul european care a redescoperit universul presocratic, care s-a introdus într-însul cu pe care lăsîndu-l să fie, întîmpinînd cu liniştea gîndirii lui inocente darul unei revelaţii esenţiale. Pe drumul deschis de dînsul, Hölderlin nu îl are alături decît pe Nietzsche. „Nietzsche a înţeles marele început al întregului spirit grec într-un fel care nu este depăşit decît de Hölderlin" — scrie Heidegger în *Einführung in die Metaphysik*.

Physis-ul este numele dat de întreaga lume presocratică firii. La Heraclit, el capătă numele de *Logos*. In marele efort evocator al logosului heraclitean, Hölderlin l-a perceput ca pe deschiderea pură, ieşirea din tăinuire a ceea ce este, prezentarea înţeleasă ca manifestare a esenţei celor ce se arată. *Physis, phyein*, înseamnă şi pentru el creştere, înălţare în luminişul unei deschideri, iluminarea însăşi a unui luminiş în care tot ceea ce este poate să devină vizibil.

Dar, pe urmele lui Heraclit care spune, în fragm. 123: *„Physis kryptestai philei"* (firea înclină de la sine să se ascundă), ochiul lui Hölderlin identifică în sînul purei deschideri a firii, inseparabil de dînsa, momentul unei retrageri, indecelabilul unei păstrări constante în rezervă. El numeşte eter, lume sau cer, orizontul deschiderii pure, şi pămînt sau abis indecelabilul a ceea ce se deschide, ca ceea ce se închide, a ceea ce se arată ca ceea ce se retrage.

Lumea şi pămîntul sînt vizibile în orice lucru, dar numai pentru o conştiinţă ontologică. Intr-o piatră, de pildă, momentul unei ieşiri din tăinuire a unei prezentări, există. Piatra se dă, ea este. Dar ceea ce este sesizabil într-însa rămîne impenetrabilul unei constatări de fapt. Ea este aşa cum este. Mai departe gîndirea nu poate merge. Ceea ce se dă potrivit firii sale *(nach festem Gesetze) / Wie wenn am Feiertage /*: potrivit unei legi ferme) este inexplicabil, indecelabil prin esenţă. Pămîntul este ceea ce iese în lumină şi se arată ca ceea ce este definitiv închis. El vine în deschis ca ceea ce se retrage în sine.

Physis-ul, înţeles ca ivire a ceea ce este, ca destăinuire a fiindului, primeşte la Heraclit numele de *aletheia*. Alfa joacă aici rol de prefix negator. *Lethe* semnifică uitare. Aletheia este netăinuirea *(die Unverborgenheit)*, ieşirea din uitare a ascunsului, care se arată ca ceea ce se tăinueşte. *Aletheia* este dezvăluirea fiindului înţeles ca luptă între ceea ce se arată şi ceea ce se ascunde, între lume şi pămînt, prezenţă şi absenţă, deschis şi închis.

Pentru Hölderlin, trezirea naturii, viaţa firii, este desfăşurarea dimensiunii diametrale care uneşte prezenţa cu absenţa, eterul cu abisul:

Und hoch vom Äther bis zum Abgrund nieder
...Fühlt neu die Begeisterung sich,
Die Allerschaffende, wieder
(Wie wenn am Feiertage)

Şi din înaltul Eterului pînă-n Abisul de jos
Se simte din nou însufleţirea atotcreatoare

Lupta nu semnifică aici discordie sau dispută, încă şi mai puţin tulburare şi distrucţie. In lupta esenţială opusele se ridică una pe cealaltă în afirmarea propriei lor esenţe: lumea se fundează pe pămînt iar pămîntul se iveşte prin lume. Infruntarea contrariilor, efectivitatea luptei dintre dezvăluirea pură şi refuzul definitiv de a se dezvălui, aceasta este esenţa adevărului în sens heraclitean. *Aletheia*, numele esenţei adevărului, cheamă în faţa gîndirii reciprocitatea adversă ce guvernează din interior originea din care tot ceea ce este provine. Aletheia este sursa marcată de lupta în care fiindul ajunge să stea în lumină şi, ca ceea ce se arată, să se retragă în el însuşi.

O astfel de sesizare a esenţei adevărului contrazice şocant concepţia tradiţională, devenită familiară gîndirii noastre în urma insistenţei cu care metafizica a impus-o. Potrivit acestei tradiţii, *veritas est adaecquatio intellectus et rei*: adevărul este concordanţa dintre lucru şi cunoaşterea pe care o avem despre el. O asemenea formulare pare de neclintit; căci cine ar îndrăzni să afirme con raziul? Cine ar putea spune că adevărul este nepotrivirea dintre gîndire şi lucrul gîndit?

Conceptul tradiţional de adevăr este, incontestabil, valabil. Numai că el nu este meditat în fundamentele sale esenţiale. O întrebare decisivă rămîne încă să fie pusă: care este lucrul căruia gîndirea trebuie să i se conformeze? Dacă adevărul constă în concordanţa unui enunţ cu un lucru, rezultă că două condiţii prealabile trebuiesc satisfăcute pentru ca *adaequatio* să fie posibilă:

MIHAI GRĂDINARU

(Continuare în pag. a 12-a)

FRIEDRICH HÖLDERLIN

CĂTRE POEŢII TINERI

Fraţi preciubiţi! arta noastră, la fel ca un tînăr,
După-ndelungă mocnire, se pirguieşte
Poate-n curînd înspre pacea
Frumuseţii; fiţi doar pioşi, precum grecii.

Iubiţi-i pe zei şi gîndiţi numai bine de oameni!
Uriţi vanitatea ca moartea! nu sfătuiţi, nu descrieţi!
Dacă maestrul vă înspăimîntă,
Firea întreagă vă fie povaţă.

SOCRATE ŞI ALCIBIADE

De ce-l venerezi tu, preabunule Socrate,
Pe tînăru-acesta? nu afli ceva mai înalt?
De ce se îndreaptă cu dor,
Ca după zei, ochii tăi către dînsul?

Cine-a gîndit în adîncuri, se-ndreaptă spre viaţă,
Mai priceput la virtute e cel ce cunoaşte păcatul
Şi se apleacă-nţelepţii
În cele din urmă spre frumuseţe.

(In româneşte de MIHAI URSACHI)

MENON PLÎNGÎND PE DIOTIMA

Aş vrea să fiu voios, de ce? să cînt cu alţii
Cînd singur stau nu simt nimic divin în mine.
Acesta-i beteşugul meu, eu ştiu — în loc mă ţine;
Aşa se iscă dorul şi m-alungă de la treburi.

De şed fără simţire ziua, mut cum şed copiii,
Numai din ochi se furişează ades o lacrimă de gheaţă
Şi floarea de pe cîmp şi cînt de păsări mă-ntristează,
Scăldată-n bucurii, ai cerului fiaştri;

In pieptul meu înfiorat simt soarele-nsufleţitor
Ca raza nopţii rece cum se stinge, fără rod.
Ah! ceru-i gol şi pustiit ca zidurile recii temniţi,
Povara grea îmi pleacă capul, gîndul încovoaie!

Am cunoscut o altă soartă! Tinereţe! Rugăciuni —
Nici ele nu m-aduc din nou pe calea tinereţii?
Mi-e dat să pătimesc cum pătimeau ateii în trecut
Cu ochii poftitori şezînd la masa-mbelşugată
Sătui apoi, mesenii exaltaţi
Au amuţit şi sub vrăjita boare
Pe glia adormită-au adormit. O tainică
Putere, toropiţi, să se întoarne îi sileşti
Să prisăgească iar pe cîmpul înverzit.
O răsuflare sfîntă scaldă chipul înzecit şi luminos,
Cînd sărbătoarea e în toi şi curg efluviile iubirii
Şi fluviul spumegă-adăpat din cer;
Cînd joc răsună afund şi noaptea vămuieşte a'ei comori
Şi cînd din gîrle în văzduh străluce auru-ngropat.

Diotima (Susette Gontard) personajul feminin din „Hyperion"

FERICE GRECIE

Ferice Grecie, locaş al zeităţilor-toate,
E-adevărat în şcoli ce-am învăţat odinioară?
Hala festivă! Marea fundament şi munţii — mese de oaspeţi;
Tot e-nălţat spre a cinsti serbarea din vechime!
Dar Aronurile, unde sînt? şi templele şi amforele
Pentru nectar şi cîntul zeilor desfătător?
Unde, unde sclipesc cuvintele cu tîlcul de oracoli,
Orcolul din Delfi a amuţit — nu mai răsună tunător Destinul?
Unde-i cuvîntul cel sprinţar străfulgerînd
In blîndul aer fericînd şi inima şi ochii?
Eter, Părinte! aşa auzi strigînd din gură-n gură
Din mii de piepturi, nimeni nu-i stingher;
Ei binele-l împart voios cu toţi străinii,
E un triumf — auzi cum creşte puterea în cuvinte dormitînd,
Părinte! vesel cum răsună-n patru zări
Seninul cel vechi de la părinţi, el — molcom — în adîncuri.
Sînt oaspeţi Zeii — fulgerînd lumini
Din bezna umbrei dăruindu-le la oameni.

In româneşte de GRIGORE TANASESCU

LENIN ŞI PROBLEMELE ETICII

Un aspect deosebit de important al gîndirii lui Lenin, deşi puţin abordat încă în literatura de specialitate, este desigur acela al dezvoltării creatoare a marxismului în domeniul eticii.

Astăzi este recunoscut chiar şi de numeroşi adversari ai marxismului faptul că filozofia lui Marx nu numai că nu dizolvă eticul în economic, dar, dimpotrivă, prin faptul că repune problematica eticii în termeni reali, conferă de fapt eticii însăşi propria ei măsură internă şi inerentă. **Capitalul**, prin dimensiunea supremă a umanismului în sensul căruia sînt precizate problemele de economie politică precum şi cele de filozofie socială şi în sensul căruia finalizează practic toate aceste probleme, este desigur opera care, ca perspectivă deschisă eliberării totale a omului, dă şi eticii marca autentică a propriei ei măsuri ca ştiinţă. Iar dacă Lenin a văzut în substanţa **Capitalului** o **logică vie**, tot el a văzut în substanţa aceleiaşi lucrări şi o **etică vie**. El a descoperit faptul că umanismul lui Marx realizează în **Capitalul** saltul energic de la potenţial la actual, că umanismul devine în această lucrare un **proiect realizabil**. Acestui umanism pe care Marx îl numea identic cu naturaleţea, cu comunismul, i-au fost conferite de către Lenin, prin trecerea la făurirea primului stat socialist din lume, valenţele reale ale practicii sociale concrete. Din **proiect realizabil**, la Marx, umanismul devine astfel **practică social-istorică reală şi concretă**, la Lenin.

Omul este fiinţă supremă pentru om, scria Marx. Dar nu omul în general, conceptul de om, omul în sens abstract, ca etern şi irevocabil statut metafizic, ci omul real. Omul care, în cadrul societăţii, aparţine unei clase sociale. Teza că omul este fiinţă supremă pentru om are deci un caracter partinic. Etica se referă la oameni, dar aceştia aparţin claselor sociale, de aceea ea este directă raportare la politic. Plecînd de la aceste elemente ale gîndirii lui Marx, preocupat tocmai de problemele umanismului, Lenin a dezvoltat conţinutul eticii atît în sensul teoreticului, a definirii conţinutului ei din unghiul întemeierii ca ştiinţă, cît şi în sensul practicii, a personalităţii concrete a omului noii societăţi socialiste. Pe această linie, Lenin s-a ridicat deopotrivă şi împotriva reprezentanţilor burghezi adepţi ai unei morale abstracte, aflate în afara noţiunii de omenesc, în afara noţiunii de clasă, dar şi împotriva acelora care generalizau criza moralei burgheze la dimensiunile esenţei însăşi a moralei. Aici Lenin aplică în analiza şi rezolvarea problemei teza marxistă a recuperării în socialism a tuturor valenţelor personalităţii umane. Esenţa moralei, constată Lenin, trebuie pusă în aceiaşi termeni în care Marx pune problema esenţei umane. După cum esenţa umană va fi recuperată în socialism, tot astfel va fi recuperată şi esenţa moralei, ea fiind de fapt un aspect fundamental al realizării celei dintîi. Dar morala se referă la om, ca subiect activ al clasei care dă sens istoriei, avînd deci conţinut istoric şi conţinut de clasă. Ea apare astfel subordonată luptei politice, capabile să instaureze noua ordine socială, în care umanismul să devină realitate. „Morala, preciza Lenin, serveşte societăţii omeneşti pentru a se ridica mai sus, pentru a se elibera de exploatarea muncii" (**Marx — Engels — Marxism**, Ediţia III-a, Editura politică, Bucureşti, 1950, p. 453). De aceea, această morală „este pe deplin subordonată intereselor luptei de clasă a proletariatului", căci ea izvorăşte tocmai din aceste interese şi are drept scop „lupta pentru întărirea şi desăvîrşirea comunismului", comunismul fiind unica orînduire capabilă să ofere cadrele concrete de înfăptuire a umanismului (op. cit. pp. 450—453).

Desigur, Lenin a analizat conţinutul moralei, a sensului şi semnificaţiei acesteia pentru o perioadă istorică concretă precisă, aceea a trecerii de la capitalism la socialism. In acest cadru teoretic şi practic concret se defineşte precizarea sa că „morala este ceea ce serveşte la distrugerea societăţii vechi exploatatoare şi la unirea tuturor celor ce muncesc în jurul proletariatului, care făureşte societatea nouă, comunistă" (Sarcinile Uniunii tineretului). Dar Lenin a lăsat indicaţii preţioase şi referitor la ceea ce însemna morală o dată cu victoria deplină şi definitivă a socialismului. Căci, după cum socialismul este proces istoric, devenire, şi morala corespunzătoare acestuia este şi ea, la fel, devenire. Conţinutul socialismului din perioada societăţii socialiste multilateral dezvoltate nu mai este acelaşi cu conţinutul lui din perioada de trecere, prin urmare şi conţinutul moralei, în funcţie de această perfecţionare calitativă, va fi şi el altul, calitativ deosebit. La baza moralei comuniste, remarca Lenin, stă lupta pentru întărirea şi desăvîrşirea comunismului. Or, **tocmai această luptă, care stă la baza moralei şi care nu se** suprapune peste morala însăşi, are conţinut diferit pentru anumite etape ale construirii socialismului. In perioada societăţii **socialiste multilateral dezvoltate**, această luptă nu mai este între clase, aşa cum era în perioada de trecere, ci se duce între vechi şi nou, toate clasele, solidar unite, tinzînd **pentru promovarea noului împotriva** a tot ce este vechi, depăşit în practica lor devenită acum o practică comună. In socialism, aşadar, realităţile social istorice fiind noi, întrucît relaţiile de producţie determină conţinutul moralei şi morala la rîndul ei, **înseamnă devenire calitativă**.

Dialectica subtilă a acestui proces decurge legic din substanţa reală a istoriei. Prin caracterul ei de clasă, evident, morala este expresia directă a ideilor clasei care reprezintă sensul istoriei, progresul istoric. Această clasă căreia îi revine rolul de a reprezenta sensul istoriei este clasa muncitoare. Ea cunoaşte însă devenirea unui neîncetat proces al acumulării, de coeficient calitativ în ordinea esenţei. Astfel, dacă în perioada trecerii de la capitalism, la socialism clasa muncitoare devine clasă pentru sine, ulterior, ea devine treptat din clasă pentru sine, clasă pentru întreaga societate. Conţinutul relaţiilor de clasă cunoaşte astfel o nouă calitate, iar caracterul de clasă al moralei implică, fapt de ordinul imanenţei, nota specifică a acestei noi calităţi. De aceea, ca reflex al acestor noi realităţi, se schimbă calitativ şi raportul dintre politic şi etic. Raportul de subordonare între acestea atinge acum acel nivel al umanizării tuturor relaţiilor sociale cînd, ca identitate de fiinţare în sensul esenţei, politicul se confundă cu acţiunea etică. Valorile etice, evident, sînt dominate de valoarea politică. Dar acum valoarea politică însăşi (întrucît clasa muncitoare a devenit din clasă pentru sine clasă pentru întreaga societate), ca valoare a luptei societăţii în ansamblul pentru realizarea dreptăţii sociale, pentru umanizarea existenţei şi pentru asimilarea organică a culturii, se contopeşte cu valoarea etică.

Acum, în condiţiile societăţii socialiste multilateral dezvoltate idealurile comune tuturor membrilor societăţii sînt cele de perfecţionare. Acum se aplică în toată plenitudinea ei remarca lui Lenin că „trebuie să visăm" (**Despre cultură şi artă**, Bucureşti, 1957, p. 73). Visul este o necesitate, căci prin vis **Lenin înţelege idealul, un implicat al fiinţei omeneşti, iar ca** element ce ţine de însăşi natura omului, de libertatea acestuia de a crea, visul ideal îşi capătă valoarea reală abia în socialism, **prin faptul că acum omul se** umanizează cu adevărat, devine subiect autentic al istoriei, deci se defineşte, prin rolul de membru al societăţii, în calitate de personalitate concretă. Iar omul ca personalitate concretă, la aceste noi dimensiuni ale istoriei, este în chip real unitate veritabilă de politic şi etic. Valorile politice ale clasei muncitoare sînt valorile politice ale întregii societăţi. Politicul stă în slujba progresului social şi, avînd dimensiunea idealurilor întregii societăţi, deci conţinînd pentru **întreaga societate socialistă** valenţe ce ţin de esenţa umanismului, promovează valori morale care ca acţiune concretă realizează practic acest autentic umanism. Umanismul socialist este astfel valoarea — etalon atît a politicului, cît şi a eticului şi, în acest sens, constituie însăşi realitatea concret umană a contopirii dintre politic şi etic în lumina desăvîrşirii omului ca esenţă nouă. Aceasta înseamnă că politicul, pentru fiecare om al societăţii socialiste, reprezintă chiar el suprema valoare etică. In această **accepţie trebuie** desigur înţelese tezele lui Lenin, care definesc politica partidului clasei muncitoare ca chintesenţă a tuturor valorilor realizării omului ca cea mai înaltă valoare în societatea socialistă, ca chintesenţă deci a umanismului. Această teză leninistă care defineşte partidul comunist ca chintesenţă a umanismului este cheia de boltă a întregii politici a partidului nostru. „Tot ceea ce este mai valoros, mai avansat şi cutezător în societate, arăta tovarăşul Nicolae Ceauşescu, pe partid se sprijină, din forţa lui îşi trage seva şi energia" (**Rolul conducător al partidului în etapa desăvîrşirii construirii socialismului**, p. 56). Devenită din clasă pentru sine clasă pentru întreaga societate, clasa muncitoare face ca, în condiţiile dezvoltării socialismului, conţinutul politicului să fie imanent umanismului de ordinul idealurilor întregii societăţi.

Tezele leniniste privind raportul dintre etic şi politic sînt dezvoltate creator în întreaga activitate a partidului nostru. In condiţiile noi de astăzi, în etapa societăţii socialiste multilateral dezvoltate în ţara noastră, făurirea istoriei devine un proces prin excelenţă esenţial conştient. Acest fapt îl constituie desigur însăşi expresia caracterului ştiinţific al conducerii de către partid. Intrucît clasa muncitoare este astăzi o clasă pentru întreaga societate, societatea, la rîndul ei, ca întreg, ca unitate, este conştientă de acest lucru, deci conştiinţa de sine a societăţii în aceste condiţii este identică astfel cu conştiinţa de sine a clasei muncitoare. Conştientă de sensul istoriei, prin conştiinţa clasei muncitoare conduse de partidul comunist, întreaga societate socialistă face ca însăşi făurirea istoriei să fiinţeze ca un proces esenţial conştient. In cadrul acestui proces esenţial uman, profund uman, valenţele politicului reprezintă conştientizarea sensului şi valorii socialiste a noilor obligaţii sociale, motivarea politico — ideologică nouă a acestora, după cum conştiinţa etică socialistă reprezintă motivarea morală a obligaţiilor social — politice ale constructorilor societăţii socialiste, putînd chiar anticipa şi condiţiona, la rîndul ei, conştiinţa politică, dezvoltarea acesteia (I. Grigoraş **Datoria etică**, Editura ştiinţifică, Bucureşti, 1968). Se înfăptuieşte astfel, aşa cum preconiza Lenin, continuînd umanismul lui Marx, acea interconditionare dialectică dintre politic şi etic care, ca neîncetată perspectivă a comuniunii lor de esenţă, deschide treptat, în măsura perfecţionării relaţiilor sociale, posibilitatea adîncirii umanismului, proces desigur niciodată epuizat, ci tinzînd neîncetat spre desăvîrşire permanentă redimensionare valorică.

VASILE CONSTANTINESCU

INVESTIGAŢIA ŞTIINŢIFICĂ

(urmare din pag. 1)

bilirea conceptului circulaţiei era lipsa unei legături vizibile între arterele şi venele terminale, ceea ce l-a obligat *să postuleze* existenţa vaselor capilare. Presupunerea avea „un caracter atît de nou, încît, spunea însuşi Harvey, nu mă tem numai de eventualele atacuri pe care invidia unora le-ar putea stîrni împotriva mea, ci tremur de teamă să nu am drept adversar întreaga omenire". Temerile sale s-au confirmat: el a fost luat în derîdere, a îndurat jigniri, care ar fi putut lua aspecte tragice pentru practica sa medicală, dacă n-ar fi avut inspiraţia diplomatică de a închina cartea sa regelui Carol, făcînd o analogie între rege şi regat pe de o parte, inimă şi corp pe de alta. Biograful său, Willins, spune că el poseda o mare artă a convingerii şi a menajării susceptibilităţii celor cu care venea în contact. Nu poate fi vorba, în acest caz, de lipsa caracterului, ci de necesitatea de a folosi orice mijloc favorabil pentru a scoate adevărul la lumină. După o luptă strategică de 20 de ani, ideea circulaţiei sîngelui a fost unanim acceptată.

In 1847, Ignatius Semmelweis a emis ideea că febra puerperală — boala care la acea dată provoca suferinţe şi pierderi de vieţi omeneşti, este transmisă femeilor de mîinile profesorilor şi studenţilor în medicină care veneau direct din camera mortuară. Pentru ca să distrugă „materia cadaverică" el a instituit regula severă: spălarea mîinilor într-o soluţie de clorură de var înainte de examinarea pacienţilor. Ideea sa însă a trezit opoziţia autorităţilor, care l-au destituit din funcţia de asistent la clinica de obstetrică nr. 1 de la spitalul general din Viena. Cum relatează Beveridge, jignirile l-au făcut sarcastic şi irascibil, a scris o serie de articole care reflectau disperarea, calificînd drept criminali pe cei care refuzau să-i adopte metodele. Prin aceste articole n-a reuşit decît să se facă ridicul şi a sfîrşit tragic într-un ospiciu de alienaţi. După vreo zece ani, rezultatul muncii altora — Tarnier, Pasteur, Lister — obligau opinia publică să recunoască justeţea celor ce preconizase Semmelweis. Eşecul său poate fi explicat atît prin faptul că încă nu se demonstrase că bacteriile sînt cauza bolii, dar şi prin faptul că Semmelweis nu a dat dovadă de tact şi diplomaţie în susţinerea ideii sale. Bunul simţ ne învaţă că numai ideile neînsemnate nu sînt atacate. O mare controversă arată, cel puţin, că acel care i-a dat naştere nu trebuie să fie îngrijorat că a produs doar o platitudine fără sens. „Se spune că un număr rezonabil de purici sînt bineveniţi oricărui cîine, deoarece îl împiedică să mediteze cu tristeţe asupra situaţiei sale de cîine" (Edward Noyes Westcott).

3. — S-ar părea că gustul estetic corespunde în creaţia ştiinţifică „flerului ştiinţific", acelui sentiment al frumosului, sinonim cu „instinctul ştiinţific", cum îl numea W. Ostwald. „Cine îl posedă, simte că o anumită linie de cercetare prezintă interes prin ea însăşi şi este demnă de a fi urmată, deşi nici el însuşi n-ar putea spune de ce" (W. I. B. Beveridge). Intr-adevăr, subiectul şi obiectul cunoaşterii pot fi comparate cu două sfere care se ating întotdeauna numai într-un punct, şi deşi rămîn în contact, toate celelalte puncte ale fiecăruia dintre sfere se presupun numai. Urmează că niciodată omul de ştiinţă nu posedă toate datele sigure şi necesare pentru a formula un raţionament, a cărui concluzie să conţină adevărul definitiv. *Natura naturans* nu poate fi surprinsă uşor *en déshabille*. Aceste limite obiective ale cunoaşterii sînt depăşite de cercetătorul al cărui bun simţ conţine în molecula sa „fler ştiinţific". Prin aceasta nu facem apologia gîndirii subiective, ci a gîndirii care este gata oricînd să înregistreze o surpriză, care alege dintre mai multe soluţii, pe cea mai frumoasă (aşa cum proceda Poincaré), care este oricînd gata „să prindă din zbor" întîmplarea favorabilă. Vorbind despre Charles Darwin, fiul său spunea că marele savant „avea un *instinct* (s.n.) deosebit în ce priveşte sesizarea excepţiilor". Cercetătorii lipsiţi de fler pentru descoperiri rareori observă neprevăzutul şi îi consideră pe ceilalţi norocoşi. In realitate, multe din descoperirile puse pe seama întîmplărilor sau a norocului, s-au datorat şi perspicacităţii savantului, bunului său simţ, care i-a permis să sesizeze o împrejurare favorabilă pe care alţii au lăsat-o să treacă neobservată. Inainte ca Roentgen să fi descoperit razele x, cel puţin încă un fizician a observat prezenţa acestora, şi s-a simţit doar „incomodat" de această complicaţie „nefolositoare". Mulţi îşi amintesc azi că au observat înhibarea coloniilor de stafilococi de către mucegaiuri înainte ca Fleming să urmărească fenomenul pentru a descoperi penicilina. „Hazardul favorizează numai pe cei ce ştiu să-i facă curte" (Charles Nicolle).

4.— „Natura vă spune o minciună, ori de cîte ori poate", declara Ch. Darwin, poate pentru a scuza desele eşecuri şi dezamăgiri pe care sînt nevoiţi să le trăiască oamenii de ştiinţă. Bunul simţ nu numai că ajută la depăşirea erorilor, dar ghiceşte chiar în spatele lor fapte ce pot constitui un alt început de drum în cercetare. Oamenii de ştiinţă ştiu să facă deosebirea dintre o teorie sterilă şi una greşită. O teorie sterilă este inutilă, una greşită poate fi fecundă prin faptul că permite formularea unor experienţe care vor completa lacune importante ale ştiinţei. Cînd Magendie a ajuns, experimental, la un rezultat contrar celui la care se aştepta, a exclamat încîntat. „Am prevăzut un fapt logic, pe care oricine ar fi putut să-l imagineze şi iată că s-a întîmplat contrariul. Am descoperit un fenomen cu totul nou, pe cît de surprinzător, pe atît de important". „Jocurile copiilor sînt absurdităţi, dar absurdităţi, cît se poate de educative" (Emerson). Humphry Davy spunea: „Cea mai importantă dintre descoperiri mi-a fost sugerată de propriile mele insuccese". Savantul care este excesiv de precaut va fi scutit probabil de erori, dar şi de descoperiri. *Trece neobservat omul care face numai ceea ce se pricepe să facă foarte bine.*

5.— Pe de altă parte, bunul simţ apără şi contra *succesului*, duşmanul cel mai feroce al omului de ştiinţă. Hans Selye spunea că savantul trebuie să aibă suficientă încredere în sine, pentru a încerca să ajungă la stele, şi în acelaşi timp, suficientă umilinţă pentru a-şi da seama, fără a fi dezamăgit, că nu va putea să le atingă. Unii cercetători se simt atît de plăcut mîngîiaţi de aplauze, încît îşi irosesc mult timp alergînd după ele. Iar alţii, mai abjecţi, fac paradă premeditată de modestie. Savanţii cu bun simţ nici nu simulează modestia, şi nici nu şi-o afişează în public. Deşi mîndri de activitatea lor, ei au grijă să nu-i exagereze importanţa. A. Einstein spunea, că dintre marii savanţi pe care i-a cunoscut „doamna Curie a fost singura total neafectată de succesul ei".

Să încheiem, în loc de concluzii, cu întrebarea-aleganu pe care o punea scriitorul nord-american Henry David Thoreau la jumătatea secolului trecut: „Cum să ne aşteptăm la o bună recoltă a gîndului, cînd nu am avut o perioadă de însămînţare a caracterului?"

SCHIMBĂRI ÎN CLIMA PĂMÎNTULUI?

Anotimpurile (patru după părerea comună, cinci după părerea exprimată de N. Topor) se perindă în continuare, dar... nu chiar atît de invariabil. S-ar părea că iarna nu mai e iarnă, iar vara nu mai e vară. Şi asta nu numai la noi, ci pe întreaga suprafaţă a pămîntului. Într-adevăr, ultimile ierni au fost blînde în România şi neobişnuit de aspre în Europa centrală şi occidentală, în America de Nord şi în Asia de est.

Marile fluctuaţii ale climei

Nu este nici o noutate pentru nimeni că, în decursul marilor perioade geologice ale pămîntului, climatul Terrei s-a modificat încet dar continuu. Mai greu de explicat, deşi evident constantă, este perturbarea actuală a configuraţiei climatului. Tabelele clasice ale statisticilor meteorologice şi climatologice, folosite în prima jumătate a secolului nostru pentru alcătuirea previziunilor timpului, nu mai oferă nici o orientare validă.

În pofida ideii încetăţenite în meteorologie că datele meteocronologice se pot grupa în cicluri a cîte 33 de ani şi subcicluri a cîte 11 ani, care se repetă, sau mai bine zis, după expresia doctorului N. Topor, sînt „revenibile", asemenea tabele nu mai au nici o valoare azi. Meteorologi reputaţi, specialişti în previziuni'e timpului„ a la longue" cum sînt CRADDOK, GRIMMER, COURT, LAMB, (Europa), BRYSSON şi MITCHELL (U.S.A.), ARAKAWA (Japonia), DAVITAIA, MAXIMOV, (U.R.S.S.), etc. şi mulţi alţii, au ajuns să constate că se pot obţine prognoze mai bune ale temperaturilor, precipitaţiilor şi vînturilor din anii imediat următori, numai dacă se iau în considerare datele ce se întind pe perioadele cît mai mari în trecut. Din păcate, abia recent au fost supuse unor analize meteorologice amănunţite, cu ajutorul calculatoarelor electronice, datele înregistrate în ultimii 250—300 de ani. S-au luat în lucru — pentru o mai bună orientare — şi datele produse de alte ramuri ştiinţifice ; istoria, paleontologia, paleobotanica etc. care se extind pe o durată de 1000 pînă la 100.000 de ani în urmă.

Înaintarea şi retragerea gheţurilor, urmele lăsate de acestea şi analiza fosilor animale de pe scoarţa terestră din fundul oceanelor, au lămurit succesiunea perioadelor de încălzire şi de răcire a climei în trecutul îndepărtat. Aceste fluctuaţii au influenţat decisiv dezvoltarea omului, atît pe plan biologic cît şi social, avînd egale înrîuriri şi asupra animalelor, plantelor şi a peisajului, în genere al Terrei. Marile migraţii ale omului şi ale animalelor au fost cauzate de perioadele de răcire accentuată sau de cele ale marilor secete. Mişcările unor asociaţii complexe de plante în spre latitudini diferite şi în spre altitudini diferite, reprezintă şi ele consecinţa modificărilor climatu'ui. Urcarea sau coborîrea nivelelor unor mari lacuri, în special a celor închise, indică alterarea unor perioade de climat umed sau uscat. Extinderea banchizelor de gheaţă în oceanele şi mările circumpolare, şi o concomitentă creştere, sau descreştere, a nivelului oceanului universal, cauzată de topirea sau formarea gheţurilor, arată de asemenea existenţa marilor fluctuaţii de climă.

Explicaţii posibile

În mod inerent, odată cu progresele cunoaşterii umane, au apărut şi teoriile menite să explice cauzele variaţiilor de climat, pe baza unor date constatate. Unele dintre aceste teorii explică climatul în funcţie de factorii exteriori pămîntului şi în primul rînd de variaţiile de intensitate a emisiunilor solare ajunse pe pămînt. Alte teorii atribuie modificarea climatului pe seama erupţiilor vulcanice, a modificării cantităţii de bioxid de carbon în atmosferă, a nivelului apei mărilor, sau a mişcărilor orogenetice. Este probabil că, în general, climatul depinde de toţi aceşti factori conjugaţi. Dar la aceştia se adaugă, în ultimii ani, din ce în ce mai accentuată, influenţa omului. În trecutul nu prea îndepărtat, trăiau pe pămînt un număr relativ mic de oameni, iar marea industrie nu s-a dezvoltat decît abia în ultimii 150 de ani. Extinderea explozivă a capacităţilor industriale moderne are loc numai în deceniile secolului nostru. (apariţia masivă a motoarelor cu ardere internă care consumă surse energetice pe bază de petrol, ivirea unui număr imens de furnale şi de coşuri de evacuare a cărbunelui ars). La acestea se mai adaogă şi masivele cantităţi de praf ridicat de vînturi de pe terenurile aride, sau agricole prost amenajate, de pe căile de transport rutier etc. Drept rezultat, în atmosfera globală impurităţile au sporit enorm, afectînd în mod pronunţat transmiterea energiei solare. În mod practic, în atmosfera întregului pămînt apare şi se densifică un ecran periculos format din suspensii fizice şi chimice pompate din ce în ce mai masiv de industria crescîndă.

Se pune acum în mod critic o dublă problemă ; în ce măsură a influenţat omul modificarea climei şi în ce măsură afectează clima alterată dezvoltarea omului.

Încotro ne îndreptăm?

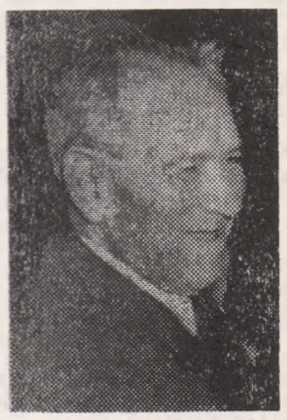
Azi se răspîndeşte din ce în ce mai mult în rîndurile oamenilor de ştiinţă convingerea că ne aflăm în cursul unei modificări a climatului. Nu s-a căzut încă de acord asupra gradului de mărire al acestei modificări, dar foarte puţini sînt acei care refuză să accepte existenţa unei modificări. Dacă în momentul de faţă se pot ivi discuţii cu privire la semnificaţia generală a modificării climatului teluric, toată lumea este de acord asupra problemelor activităţii intense a centrelor uriaşe urbane şi industriale. Factorii meteorologici de bază, ca temperatura şi precipitaţiile, sînt mai ridicaţi în dreptul centrelor de activitate umană, comparativ cu restul suprafeţei pămîntului, iar ordinul de mărire al creşterii este de 30—60 % pentru constantele termice, de umiditate, nebulozitate şi precipitaţii. Efectele modificărilor climatu'ui sînt multiple şi diverse. Unele sînt evidente, altele subtile şi discrete. Compoziţia aerului atmosferic deasupra marilor centre este mult mai alterată, conţinînd mari cantităţi de substanţe toxice, care reprezintă un pericol grav pentru sănătatea nu numai a oamenilor ci şi a tot ce este viu.

Efectele climei asupra societăţii omului şi asupra omului ca individ, sînt multiple şi variate. Tendinţa scăderii temperaturii generale este pusă, de foarte mulţi, în directă legătură cu acumularea unor masive cantităţi de bioxid de carbon în atmosfera terestră, ca urmare a hiperindustrializării. Măsurătorile efectuate cu regularitate indică o creştere accelerantă a turbidităţii atmosferice produse de aglomerarea particulelor de praf, fum etc. Iată de pildă un exemplu. S-a constatat că în Marea Caraibilor unde în mod normal, în anumiţi ani, vînturile de Est care traversau Atlanticul aduceau cu ele oarecari cantităţi de praf saharian, încep să semene din 1943 încoace cu adevărate furtuni de nisip fin, stratul depus la mii de mile marine fiind foarte gros. S-a constatat că densificarea aceasta neobişnuită s-a datorat „distrugerii pavajului de nisip", a acelei cruste relativ stabile, în urma marilor bătălii de tancuri purtate între armatele aliate şi hitleriste în Africa de Nord, în cursul celui de al doilea război mondial (BRYSSON — 1968). Cercetătorul sovietic DAVITAIA este şi mai explicit, cînd demonstrează paralelismul dintre căderile de praf înregistrate în Caucaz şi sporirea industrializării, inclusiv celei agricole, în U.R.S.S. şi ţările Europei de răsărit. Cifrele înregistrate în 1930 erau de 20 mg. praf pe litrul de aer, în timp ce cele din 1968 de apropie 250 mg/litru. Creşterea a fost de 17 ori. Deasupra Washingtonului, turbiditatea a crescut cu 80%. Începînd din 1920 şi pînă în 1958, iar cea de deasupra Elveţiei — cu 57 % între 1905 şi 1964. Deasupra Pacificului, atît de îndepărtat de marile centre industriale, turbiditatea atmosferică a crescut cu 30 % numai între 1957 şi 1967, iar deasupra marelui centru industrial Chicago în S.U.A, creşterea a fost cu circa 320 %. Încărcarea intensivă a atmosferei pămîntului cu praf şi suspensii produce o ecranare tot mai accentuată, a ceea ce unii au numit „efect de seră", iar aceasta la rîndul său determină o cascadă de efecte dintre cele mai imprevizibile, dar deosebit de periculoase. Aş menţiona numai rezultatele publicate de cercetătorii indiei SASTRI şi DAS, care arată că turbiditatea atmosferică reduce nu numai intensitatea radiaţiilor infraroşii solare, ci şi penetrabilitatea ultravioletelor, scăzînd în mod abrupt întreaga cantitate de vitamină D în biosferă (Vitamina D rezultă dintr-o activare a sterolilor în lumina ultravioletă). Iată aşadar o implicaţie directă şi imediat manifestată asupra omului.

În prezent, explozia demografică, mecanizarea şi industrializarea au ajuns la asemenea proporţii încît activitatea omului echivalează celelalte „forţe naturale" care modifică climatul. S-a calculat că, dacă un număr mai mare de avioane turboreactoare vor fi înălţate să zboare (aşa cum este tendinţa să se facă), aproape de tropopauză, norii produşi prin condensarea atmosferică în urma activităţii motoarelor vor ecrana pămîntul în mod complet în mai puţin de un an. Toate acestea adunate la un loc ; praf, abur, bioxid de carbon, substanţe chimice diverse, cresc an de an în atmosfera terestră, producînd efecte negative asupra climatului global. Părerea tot mai multor oameni de ştiinţă este că omul a modificat în mod involuntar clima pămîntului şi că rezultatul este în general declanşarea unei „ răciri artificiale", în plină perioadă de oscilaţie a climei înspre încălzire. Iată-l aşadar pe om în postura de a curma pulsaţiile multimilenare ale naturii terestre. Începînd din 1950, suprafaţa pămîntului la ambele emisfere s-a răcit în aceeaşi măsură cu care s-a încălzit în cei 150 de ani anteriori. Modificarea se poate constata evident. Ea este un efect al civilizaţiei tehnologice actuale. De acum încolo ne stă în faţă copleşitoarea problemă a dirijării modificării climei în sensul cel mai convenabil. De altfel, nu este pentru prima oară cînd omul — din grabă şi necunoaştere — mai întîi distruge şi abia apoi reface, numai că proporţiile sînt de data aceasta la scara maximelor sale posibilităţi. Sau mai presus ?

M. P. TOMA

Acad. ŞTEFAN PROCOPIU la 80 de ani



Acad. Ştefan Procopiu şi-a afirmat personalitatea printr-o prodigioasă activitate de mare profesor, strălucit om de ştiinţă şi sincer patriot, animat de ideea ridicării nivelului ştiinţei şi culturii româneşti. Prezenţa sa în lumea ştiinţifică internaţională l-a impus, de la început, ca un tenace spirit investigator şi o puternică forţă creatoare. S-a dovedit un teoretician şi experimentator fin şi ingenios, plin de idei, cu un ascuţit spirit de observaţie şi cu o mare putere de generalizare.

Amintim doar cîteva din cele mai substanţiale contribuţii : descoperirea, în 1912, a magnetonului teoretic (magnetonul Bohr-Procopiu), recunoscut mai tîrziu de P. Weiss, care îl citează pe Ştefan Procopiu alături de Einstein ; descoperirea unui nou fenomen de depolarizare a luminii (1921), denumit de A. Boutaric (1930) fenomenul Procopiu ; şi descoperirea, în 1930, a unui nou tip de magnetizare a firelor feromagnetice, pe care T. Hofbauer şi K. M. Koch l-au numit efect Procopiu.

Vocaţia pentru cercetarea ştiinţifică nu l-a sustras de la activitatea didactică, desfăşurată cu egală pasiune şi dăruire. Toţi cei care au audiat cursurile d-sale ne amintim cu plăcere de expunerile clare şi riguroase, atractive şi uşor accesibile, însoţite de experienţe demonstrative, prezentate impecabil de talentatul profesor. Îmbinarea armonioasă a activităţii didactice cu munca de cercetare ştiinţifică se poate vedea şi în cursurile tipărite (Electricitate şi magnetism, Termodinamica), unde, într-o expunere limpede şi concisă, găsim informaţii ştiinţifice la zi pentru anul editării lor.

Fiind, în acelaşi timp un rafinat om de cultură, prezentă activă în viaţa culturală a ţării, acad. Ştefan Procopiu solicită adeseori pe cei din jur, incitîndu-i la discuţii pe teme dintre cele mai variate în afara preocupărilor de specialitate. În întreaga sa activitate, se simte vibraţia spirituală şi sufletească în faţa a tot ce este expresie a spiritualităţii patriei noastre.

Cu prilejul împlinirii vîrstei de 80 de ani, academicianului Şt. Procopiu l-a fost conferit Ordinul „Steaua Republicii Socialiste România" clasa I-a.

Prin preţioasele sale îndrumări ştiinţifice, prin sfaturile şi îndemnurile date cu perseverenţă pînă la o vîrstă înaintată, acad. Ştefan Procopiu ne-a dirijat pe drumul ce trebuie urmat, ne-a dat impulsul iniţial necesar oricărui începător. Întreaga sa viaţă şi activitate constituie un exemplu demn de urmat pentru tînăra generaţie, pentru toţi cei care doresc să continue frumoasele tradiţii ale şcolii iesene de fizică, în efortul de atingere a cuceririlor ştiinţifice româneşti la nivelul realizărilor mondiale.

Conf. dr. M. SOROHAN

PROGRESUL SOCIAL ÎN DEZBATERE CONTEMPORANĂ *)

Eseul despre progres al prof. dr. Constantin Borgeanu, membru corespondent al Academiei de Ştiinţe Sociale şi Politice, apărut în Biblioteca de filozofie şi sociologie a Editurii politice, constituie o expresie a interesului viu, existent şi în ţara noastră, pentru problema controversată a progresului social. Prof. C. Borgeanu se preocupă de ani de zile de această problemă majoră a zilelor noastre. Chiar şi o parcurgere fugară a eseului reliefează bogata literatură filozofică şi sociologică consultată, prezenţa la zi cu dezbaterea problemei, conturarea pregnantă a celor mai interesante şi dificile aspecte ale dezbaterii. Eseul începe cu constatarea că în ultimele decenii a căpătat răspîndire ideea că problematica progresului ar fi carcteristica secolului XIX-lea şi termină cu concluzia că această problematică este implintată adînc în gîndirea contemporană, în gîndirea secolului nostru. O asemenea desfăşurare a dezbaterii pare temerară, cu atît mai mult cu cît autorul eseului nu şi-a propus să abordeze toate laturile şi implicaţiile progresului social, ci doar să creioneze cîteva aspecte de metodă, dezbatere şi perspective ale ideii de progres. Şi totuşi carta convinge printr-o înlănţuire logică a demonstraţiilor, prin conţinutul riguros ştiinţific, prin spiritul creator şi ţinuta cu adevărat academică.

Situîndu-se ferm pe poziţiile interpretării marxiste a progresului social, autorul înlătură în acelaşi timp tendinţele simplificatoare care s-au manifestat în trecut în literatura marxistă consacrată progresului. Fără a se referi la toate aspectele problemei, prof. Borgeanu se opreşte totuşi asupra acelor laturi care necesită o abatere mai complexă. Astfel, problemelor criteriului sau pluridimensionalităţii progresului le sînt rezervate capitole speciale, în cadrul cărora numeroasele argumente pro şi contra progresului sînt amplu discutate.

Arătînd că secolul XIX a început sub semnul recunoaşterii progresului social, că apoi s-a instaurat în gîndirea socială nemarxistă tendinţa dominantă de respingere a progresului şi ulterior au început să apară luări de poziţii mai rezervate în respingerea ideii de progres, C. Borgeanu pune în legătură această desfăşurare cu raportul care s-a statornicit între filozofia istoriei şi sociologie. Cititorul poate întui astfel că unul din izvoarele controverselor în jurul problemei progresului se găseşte în contradicţia gravă dintre separarea staticii sociale de dinamica socială în gîndirea lui A. Comte, pînă la opoziţia ireconciliabilă dintre sincronic şi diacronic în literatura structuralistă contemporană. Din păcate, pînă nu de mult, în literatura marxistă de specialitate, această problemă a fost neglijată într-atît încît şi termenul de filozofie a istoriei era considerat inadmisibil, din cauza poziţiei idealiste a vechilor reprezentanţi ai filozofiei istoriei. Prin ideile expuse, autorul eseului deschide posibilitatea investigării unui nou drum, care se arată deosebit de fertil, în înţelegerea controversei progresului şi în explicarea complexă a contradicţiilor gîndirii sociale nemarxiste. Pe aceeaşi linie se înscrie şi observaţia — deosebit de profundă şi convingătoare a perfectei compatibilităţi dintre legitatea socială şi criteriul judecăţilor de valoare. Este bine cunoscut faptul că, în genere, în literatura sociologică nemarxistă, problema corelaţiei dintre determinism şi valoare apare de nerezolvat, deşi mulţi ginditori, Durkheim, Max Weber sau Jean Piaget s-au străduit s-o rezolve.

Dezbaterea problemei progresului în contemporaneitate se desfăşoară pe trei planuri diferite : pe planul corelaţiei dintre progres şi devenirea istorică, al corelaţiei dintre progres şi determinism şi, în sfîrşit, al corelaţiei dintre progres şi problematica omului. Alegerea acestor planuri este binevenită deoarece permite sesizarea celor mai actuale aspecte ale progresului social. Să ne referim, de pildă, la corelaţia dintre progres şi dialectică. Oricît ar părea de paradoxal, cele mai multe din tendinţele de interpretare simplicatoare a progresului provin de la o abordare nedialectică a sa, de la ruptura dintre progres şi devenirea istorică. Neadmiterea caracterului contradictoriu al progresului social, nerecunoaşterea regresului ca moment obiectiv pe fondul general al progresului, extrapolarea conceptului de progres — aplicarea diferitelor forme concrete ale mişcării — la mişcare, în general, se datoresc, în fond, acestei viziuni nedialectice. Autorul explică această viziune prin ritmul relativ lent al dezvoltării sociale. Astăzi însă, ritmurile deosebit de vii pun în evidenţă mai clar istoricitatea, caracterul dialectic al progresului.

În ceea ce priveşte corelaţia dintre progres şi determinism, lucrurile se prezintă asemănător corelaţiei dintre progres şi istorism. Autorul eseului remarcă just că o interpretare ştiinţifică a progresului implică recunoaşterea determinismului. Relevînd faptul că în ultimile decenii se răspîndise ideea după care determinismul ar fi căzut în desuetudine, autorul demonstrează că, dimpotrivă, asistăm în prezent la o recunoaştere din ce în ce mai largă a determinismului, inclusiv a determinismului social. Într-adevăr, mulţi sociologi contemporani se situează pe poziţii deterministe, iar dacă astăzi structuralismul a luat locul neopozitivismului pe plan filozofic, aceasta se datoreşte admiterii determinismului — aşa cum remarca nu de mult Jean Piaget. Desigur, recunoaşterea determinismului nu înseamnă menţinerea pe poziţiile vechiului determinism limitat, încărcat de vederi mecaniciste şi cu o optică îngustă. Nu putem să nu subliniem faptul că, chiar în rîndurile sociologilor marxişti, determinismul social căpătase o formă unilaterală, incapabil să răspundă aspectelor extrem de complexe ale vieţii sociale. De aceea, C. Borgeanu are perfectă dreptate amintind de determinismul funcţional sau de determinismul stocastic, ca forme de manifestare largă ale determinismului social.

Tratarea pe larg a corelaţiei dintre progresul social şi problematica omului constituie unul din meritele fundamentale ale cărţii. Cele mai mari dificultăţi în abordarea progresului social, ca şi în alegerea criteriilor progresului în general, se datorau faptului că, direct sau indirect, progresul şi criteriile sale se raportau la om, dînd iluzia unei interpretări subiective. De aceea, o confruntare între ideea de progres şi cea de om era necesară, cu atît mai mult cu cît în zilele noastre problemele omului şi umanismului afectează cele mai felurite orientări filozofice şi sociologice. Abordînd aspectele legate de progres ale unor ginditori cu deosebite influenţe în gîndirea contemporană, cum ar fi Cl. Lévi-Strauss, Michel Foucault, Sartre, L. Althusser, H. Marcuse etc. autorul eseului a trebuit să acorde un loc central problematicii omului, relevînd corelaţia obiectivă dintre om şi progresul social.

Studiul acordă un loc însemnat ideilor cuprinse în cartea lui Michel Foucault „Les mots et les choses". Apărut în urmă cu patru ani, această carte a marcat o adevărată cotitură în structuralismul contemporan, fiind obiectul unor foarte aprinse discuţii filozofice. În fapt, ea a trasat o nouă orientare în structuralism, distinctă, de pildă, de structuralismul lui Cl. Lévi-Strauss. Nu este vorba, desigur, de o abandonare sau o înlocuire a unora din principiile structuralismului, ci de o viziune nouă asupra problemelor atacate. „Antiumanismul teoretic" este caracteristic şi vechiului structuralism, în sensul înlăturării definitive a intervenţiei umane în structuri şi a abordării aistorice a acestora. La Foucault, însă, se merge la demonstrarea faptelor că omul şi istoria sînt produsul unei anumite episteme şi că vor dispare inevitabil din cîmpul epistemologic al viitoarei episteme. Foucault exprimă astfel mai deschis opoziţia structuralismului faţă de orientările şi ştiinţele umaniste sau istorice. Cartea lui a fost supusă unor foarte puternice critici — justificate într-o anumită măsură — critici care n-au putut însă nega justeţea unora dintre tezele lui Foucault. Relevînd aceste aspecte, prof. Borgeanu face, în acelaşi timp, o paralelă — pe deplin îndreptăţită — între Michel Foucault şi Louis Althusser. Deşi se situează pe poziţii filozofice deosebite — Althusser este marxist în timp ce Foucault este un adversar al marxismului — cei doi ginditori ajung la concluzii asemănătoare, fiind, într-un fel sau altul, exponenţi ai aceluiaşi „antiumanism teoretic". S-ar putea obiecta că aceasta se datoreşte structuralismului lor. Este adevărat, în parte, deşi atît Althusser cît şi Foucault neagă că ar fi structuralişti. De fapt ei reflectă o reacţie inevitabilă faţă de anumite forme de umanism, forme abstracte, lipsite de o legătură serioasă cu realitatea şi care poartă tarele unei concepţii pseudoştiinţifice. Fără a afirma direct, prof. Borgeanu lasă să se înţeleagă că asemenea forme de umanism sînt responsabile şi pentru disocierile care sînt operate frecvent între problematica omului şi progresul social. De aceea autorul eseului îşi consacră o mare parte din studiu demonstrării caracterului autentic umanist al concepţiei marxiste.

Pentru a încheia aceste consideraţii, aş vrea să remarc stilul atrăgător şi cursivitatea expunerii, claritatea ideilor şi profunzimea tezelor susţinute în studiul despre progres. Este o carte valoroasă, care dezbate o problemă majoră a gîndirii sociale contemporane şi care invită la meditaţie, la studiu.

IOSIF NATANSOHN

*) Pe marginea volumului C. Borgeanu, : *Eseu despre progres*. Edit. politică, Buc., 1969.

HÖLDERLIN

(Urmare din pag. a 9-a)

1. Lucrul care constrînge enunțul să i se conformeze trebuie să se fi dezvăluit deja;

2. Lucrul deja dezvăluit trebuie lăsat să fie el însuși, trebuie receptat de gîndire cu garanția că un mod viciat de reprezentare nu l-a alterat în chiar procesul acestui act reprezentativ.

Or, lucrul se manifestă prin ieșire în afara rezervei sale, printr-o punere *(thesis)* în deschis. Adevărul ca justețe *(Richtigkeit)* a enunțului este condiționat de adevărul ca dezvăluire a ființului *(aletheia)*. Această ieșire spontană a ființului din tăinuirea sa *(physis)* este cea care, punînd în plină lumină esența lucrului manifest, constrînge reprezentările noastre să se ajusteze după ceva *în prealabil prezentat* și ne determină astfel pe noi înșine.

Reprezentările noastre n-ar putea fi conforme, și noi nici n-am putea măcar presupune că există un lucru căruia ele trebuie să se conformeze, dacă o dezvăluire a ființului nu ne-ar fi expus deja: într-un luminiș, în care ceea ce era, fără îndoială, dar tăinut și strîns în retragerea sa, vine să stea arătîndu-se ca acest lucru ascuns. Noi înșine, determinați ca ființe gînditoare, n-am putea fi dacă n-am locui de la început și fără putința vreunei alegeri în această zonă de iluminare a firii în care dezvăluirea esenței se produce prin lupta ireconciliabilă a contrariilor. Noi *sîntem* prin puterea covîrșitoare a trimiterii prealabile din ascuns în lumină, sîntem ca locuitori ai acestei dimensiuni diametrale ce trece ca o axă prin prezența firii și absența uitării. Omul este acea ființă care locuiește în spațiul ontologic al unei dezvăluiri prealabile, depliat prin luptă a contrariilor.

Dar dacă adevărul este lupta originală prin care fiecare ființă își cucerește șederea sa în deschis într-un mod propriu, atunci această luptă însăși, prin care lumina dezvăluirii și întunericul rezervei se disting și își iau distanțele una în raport cu cealaltă, are nevoie, pentru a fi ceea ce este, să se instituie ea însăși într-un lucru. Ea nu poate exista, fără a fi prezentă sub forma unui ființă anume. Ea *este* numai instituindu-se într-un ființă și numai atît timp cît o face. Pentru că adevărul nu poate avea ființă decît ca un ființă în mediul ființului, lucrul către care el este, prin esența sa, irezistibil atras și fără de care adevăr nu există, este un ființă în care dezvăluirea însăși se dezvăluie. Acest ființă privilegiat se numește *operă de artă*.

Ca să fie, dezvăluirea firii are nevoie să-și desfășoare esența deschizîndu-se în opera de artă. Această punere *(thesis, stituere)* în operă a luptei *(polemos)* prin care pămîntul este scos din obscur constituie esența creației artistice. În opera de artă se arată un lucru care privirii celor mai mulți pare banal, ordinar, și trece nebăgat în seamă, dar care, cu adevărat, este lucrul cel mai demn de a fi gîndit și singurul care umple de uimire mintea gînditorului; acest miracol al tuturor miracolelor este că ceea ce este, este — mai curînd decît să nu fie.

Lupta contrariilor, care înfruntîndu-se în intimitatea unei apartenențe reciproce, fac ca cele ce sînt să fie, constituie viața firii.

Die Natur ist jetzt mit Waffenklang erwacht
(Wie venn am Feiertage)

Natura s-a trezit acum cu zgomot de arme

Această trezire la viață a firii prin luptă este ceea ce are datoria să ia în păstrare poetul. El este, ca poet, în măsura în care lumina firii i se destină, iradiind din focul luptei primordiale. De aceea,

...wenn zu schlafen sie scheint zu Zeiten des Jahrs
So truauert der Dichter Angesicht auch
(Wie venn am Feiertage)

..cînd. ea, în timpul anului, pare să doarmă
Fața poetului poartă și ea doliu

Perioadele *marelui an cosmic* în care lumina firii pare să se stingă, acele timpuri cînd abisul unicei și veritabilei geneze se închide pentru noi, dispărînd parcă în spatele lucrurilor ce rezultă din conflictul primordial, Hölderlin le numește vremuri de restriște *(dürftige Zeiten)*.

Und wozu Dichter în dürftiger Zeit? — întreabă el.
(Brot und Wein)

Și la ce bun poeți într-o vreme de restriște?

Cînd firea și-a întors fața de la om, existența însăși a poetului pare nejustificată; căci poetul este cel care mărturisește despre lumina firii, vestala care poartă de grijă focului ei nepieritor.

Hölderlin s-a socotit el însuși poetul unui asemenea *temps de detresse*:

Aber Freund! wir kommen zu spät
(Brot und Wein)

Dar, prietene! noi venim prea tîrziu...

Om al unui sfîrșit de eră, la înălțimea clipei istoriei pe care o trăia, Hölderlin a văzut în apoteoza metafizicii crepusculul grandios ce încheia ziua cosmică începută cu aurora elină. El s-a simțit de prisos în *noaptea sfîntă* ce începea atunci, departe de lumina unei noi aurori. În așteptare, și-a dorit somnul:

Indessem dünket mir öffers / Besser zu schlafen
(Brot und Wein)

În așteptare mi se pare adesea / că e mai bine
să dormi.

Dorința i s-a împlinit. El a dormit profund, mai mult de jumătate din viață, pe țărmul de frig al unei alienări extreme.

Istoria literaturii îi rezervă lui Hölderlin un loc printre romantici. Împărțirea în școli, curente și epoci creatoare, făcută potrivit unor criterii exterioare, justifică pînă la un punct această clasificare. Dar dacă orînduirea unui gînditor esențial în istorie se face gîndind această istorie ca o succesiune a dezvăluirilor firii în aria timpului, dacă se caută modul determinat în care pentru el și prin el esența omului aparține adevărului firii, și dacă este luat acest mod particular de raportare drept criteriu al clasificării, atunci etichetarea lui Hölderlin ca romantic este lipsită de orice fundament.

Romantismul, cel puțin romantismul german, se caracterizează printr-o interpretare particulară dată umanității omului, își obține specificitatea prin raportarea la acea formă de umanism, ilustrată de Goethe, Schiller și Winkelmann, care rezultă dintr-o reîntoarcere a spiritului european către antichitatea greacă și, vizînd originea acestui spirit, ajunge să reînvie în conștiința europeanului epoca elenismului tîrziu.

Dacă renașterea italiană este o *renascentia romanitatis*, romantismul german face un pas în urmă, către acea perioadă tîrzie din viața Grecilor în care esența omului începuse deja să fie concepută în limitele distincției metafizice dintre sensibil și suprasensibil, plecînd de la animalitate și era realizată printr-o cultivare a spiritului *(eruditio et institutio in bonas artes* obținută de ei prin școli filozofice care propagau cultura.

Pe povîrnișurile abrupte ale înălțimilor helene, Hölderlin se situează la o altitudine egalată în veacul nostru numai de Lenin. În marele său efort de reîntoarcere pînă la Heraclit, Lenin scria în ajunul revoluției: „Dedublarea unicului și cunoașterea părților lui contradictorii (vezi citatul din Filon despre Heraclit la începutul părții a III-a „Despre cunoaștere" a cărții lui Lassalle despre Heraclit) este fondul (una dintre „esențele", dacă nu chiar sîngura fundamentală) dialecticii" (Caiete filozofice. În jurul problemei dialecticii). Această apropiere a gîndirii celor doi titani vorbește de la sine. Ea spune că era istoriei lumii pe care Hölderlin a presimțit-o începe să-și desfășoare esența abia în zilele noastre. În poezia lui de o rară dificultate, aspectul cel mai dificil rezultă din faptul că ceea ce el numește, așteaptă încă să se arate privirilor noastre. Reîntorcîndu-se către origini, Hölderlin vine înspre noi din viitor.

MEMORIILE Dr. CH. BARNARD

MOARTEA UNEI INIMI (V)

(urmare din numărul trecut)

Fug în sala A, intru pe sub tubul plămîn-inimă legat cu artera femurală a lui Washkanski: iau loc pe partea dreaptă a mesei. Mă mai uit: toate tuburile sînt legate: linia sîngelui arterial, la artera femurală. linia venoasă, cu ajutorul celor două catetere, cu venele cave. Acesta e momentul pentru pompa mașinei plămîn-inimă, cu Washkansky în bypass.

În sala operatorie sînt acum 14 persoane: infirmieri, medici, tehnicieni; toți au mască. În spatele nostru, amfiteatrul deschis e plin de medici și de specialiști; o lume de spectatori; și aceștia au măști.

— Totul e în regulă, Rodney?

Un semn de aprobare. Apoi, spre Johan: — Johan, e în regulă?

— Da, profesore!

— Acum, pompa!

Imediat se aude zuruitul celor cinci motoare. Sîngele începe să alerge prin tuburile care freamătă, trec prin artera femurală, se suie gîfîind, dar parcă vesel, pînă la inimă, unde valvula aortică blocată îl deviază direct în sistemul cardiovascular; acesta îl obligă să irige milioane de celule ale trupului. E un spectacol uimitor, de neuitat; mașina ține locul organismului. Acesta este îndepărtat din circuit; putem lucra în liniște asupra lui.

Dene Friedmann, asistentul lui Johan, începe să ne comunice valorile presiunii care trebuia să ne anunțe dacă circulația sanguină are un mers liber sau nu. Dar primele lui cuvinte ne alarmează: — Presiunea în tub este peste 200!

Nu. Nu e posibil! Presiunea în tub, de la mașină la pacient, ar fi trebuit să fie mai puțin de jumătate din cît arată!

— Dar presiunea venoasă?

— 20, răspunde de data aceasta Dene.

— La mine este 18, spune Ozzie.

— Da, se încalecă. Dar acum presiunea în tub este de 240!

Presiunea venoasă — sau fluxul sîngelui venos care se întoarce la inimă — este de obicei, între 5 și 10 mm. Hg. Erau așteptate inițialele lui Washkansky — 27.5, indicatorul unui defect al părții drepte a inimii. Cu ajutorul mașinii, acesta se micșora. În schimb, presiunea în tub se ridica mereu!

— Presiune în tub: 250, anunță sec Dene.

Cuvîntul căzu într-o sală tăcută; o tăcere ruptă numai de electrocardiograf și de susurul respiratorului Bird. Johan, de la cadrul de control al mașinii, spuse pe un ton neîncrezător:

— Dar nu sînt încă în bypass total, pacientul nu primește încă tot sîngele de care are nevoie!!

— Presiune, 260, 265, 275... anunță Dene.

— Dar abia sînt la jumătatea fluxului! spune Johan, tot mai neîncrezător.

— Ozzie, la tine cît este?

— Tare mă tem că... stai să văd... da... 290!

Cu un asemenea ritm ar trebui să plesnească tuburile.

— Trebuie să fie vorba de ceva la artera femurală, zic.

— Se află în cele mai păcătoase condiții! spune Rodney care introdusese canula metalică. Foarte sclerozată!

O arteră strîmtată bloca sîngele proaspăt. Fără de un flux suficient ca să asigure irigarea întregului corp, nu îl mai puteam ține pe Washkanshy în viață atît timp cît ne-ar fi trebuit ca să efectuăm transplantul. O singură soluție, o singură scăpare mai avem: să înlăturăm tubul sîngelui arterial introdus în inguine și să îl aplicăm direct la aortă, imediat la ieșirea ei din inimă.

În tăcerea de plumb, piciorul cuiva lovește deodată un vas metalic. Pereții înalți, zidăria, geamurile din sală redau ecoul oricărui sunet! Cum naiba să lucrezi într-o tobă? Se aude totuși, din nou, vocea lui Dene:

— Maică Precistă! Nu mai aud o iotă! Apoi repetă, tot el, ca un automat: — Presiune în tub: 300.

— Se pare că s-a hotărît să rămînă la 300, observă Ozzie.

— S-o facem barem să rămînă așa, zic. Johan, nu mai mări fluxul.

— Să-l răcim pe pacient în grabă; așa vom putea întrerupe puțin circulația. Ce temperatură avem acum?

— Temperatură: 29,5 răspund deodată Johan și Ozzie.

— Coboară la 26, Johan!

— O sutură de 2-0, îi spun șefei de secție Peggy Jordaan...

Execut un punctaj circular, asemenea cu cordonul unei pungi, în peretele aortei, fac o gaură în centru și introduc aici un cateter. Apoi, bobinez o ansă de gumă deasupra puternicului fir de mătase, îl fac să alunece în jos pentru a întări punctul. În acest fel peretele vasului se suturează parcă în jurul tubului. Fixez conductul acesta în aortă și reținerea sîngelui e perfectă. Acum e gata să fie unit cu sîngele tubului arterial venit de la mașina plămîn-inimă.

— Blochează acum tubul, îmi spun parcă mie însumi.

Dar fraza este interpretată ca un ordin de către Jordaan care blochează tubul. Cam după două secunde, aud o gîlgîitură neașteptată... apoi zgomotul sîngelui împrăștiindu-se, căzînd pe jos! Oroare! Îmi dau seama, că s-a blocat tubul fără să se oprească mașina, făcîndu-l să plesnească în locul său cel mai slab: legătura cu comutatorul de căldură.

— Pompa! — strig.

Gunguritul motorului se stinge încet, ca o barcă lovită de vînt apoi... tăcere...

— Era aerul din sîngele arterial?

— Da, e plin de aer, burduf...

Dumnezeule!... gîndesc, îl ucidem pe omul acesta înainte de a-i face transplantul. Încă puțin și îi trimiteam bule de aer în creier ca să facem din el o vietate vegetală!

— Cine a făcut această eroare idioată?

Îl privesc pe doctorul Hitchock, apoi pe șefa de secție Jordaan; îi văd ochii care se zbat deasupra măștii albăstrii... rătăciți, speriați!

— Ia-ți cîmpii dacă nu știi ce ai de făcut!

— Dar dumneavoastră mi-ați spus să blochez tubul!

— Nu am spus nimic de felul acesta, urlu, dar în aceeași clipă îmi amintesc totuși că am spus.

Lupt cu mine însumi să-mi recîștig stăpînirea de sine. Inutil acum să mai urlu! Sîntem faliți! Dacă se mai găsește aer în mașina plămîn-inimă, nu mai este posibil să-l salvăm pe Washkansky. După mii de operații pe inimă deschisă, iată-ne acum gata să ucidem un om, pentru o grosolană eroare tehnică, eroare provocată de insuficienta limpezime a unui ordin dat de mine. Dar acum, orice am face, trebuie și reparăm, greșeala, dacă nu vrem să pierdem un pacient.

— Johan, putem da afară aerul?

Dar mai înainte ca el să-mi răspundă, știu ce trebuie să fac: înlătur cele două capete de tuburi de la corpul lui Washkansky, le leg împreună, pun în mișcare mașina Propriul său proces de anulare a bulelor, trebuie să elibereze circuitul arterial.

Trag capetele, le leg, mă întorc spre Johan și Dene:

— Puneți în mișcare pompa!

Se reia circulația în timp ce, dincolo de pînză, vocea lui Ozzie se aude mereu. Ne dă curaj!

— Merge bine, n-aveți grijă! Inima mai bate încă... are acum 30 și asta tot e ceva pentru un tip ca bătrînul Lou... și apoi, nu vedeți, temperatura se coboară acum la 26,8... de cînd nu ați mai avut așa pleașcă!...

În definitiv, cît timp mai avem oare? Cît mai putea să dureze treaba asta fără să se distrugă creierul omului, ștergîndu-se pentru totdeauna din el imaginea soției sale, visul unei noi vieți...

— Totul e în regulă — zise Papendieck.

Teribil mai era de „în regulă" totul... ca să nu spun că totul nu mai era acum decît o harababură... sîngele acela... împrăștiat pe jos... pe care Dene îl acoperea cu covoare verzi... un verde ce se schimba în negru, tot îmbibîndu-se cu sînge roșu!...

— Presiunea venoasă era la 12 atunci cînd a sărit tubul! spune Ozzie, care încearcă astfel să ne ridice moralul. Deabia mult mai tîrziu mi-am dat seama ce valoare neprețuită a avut atunci încurajarea lui!

Mă simt recunoscător lui Ozzie, dar acum nu am timp de nimic altceva decît de ceea ce urma să se întîmple... Privesc dincolo de pînza graficului inimii lui Washkansky, pe electrocardiograf. Ecranul înregistrează acum ceva ce poate fi o succesiune de trei pulsații; dar nu...nu e decît o bătaie de 30... Iată și primele semne ale colapsului ventricular care ar fi avut ca urmare procesul de fibrilație!... E teribil!...

— Johan, de cît timp mai ai nevoie?

— Numai o clipă, profesore!

— Tubul se eliberează bine.

— Dă-i zor, prietene! Nu pot sta o veșnicie!

Dar... e limpede... trebuie să stăm! Ce altceva avem de făcut decît să așteptăm împlinirea unui proces mecanic care ne cere cel puțin două sau poate trei minute. Așteptăm. Tăcerea e zgîriată doar de zumzetul motorului, de pic-picul electrocardiografului, de ciocănelele lui Johan și Dene care sînt ocupați să bată ușurel spiralele și comutatorii de căldură cu ciocănașe de gumă dură ca să facă să iasă și cele mai mici bule reziduale. Trec două minute. Johan e satisfăcut. A terminat.

În fine, slavă Domnului, merge mai bine! Acum vin primele semne ale iminentului colaps al inimii celei vechi a lui Washkansky.

— Ventricolele se află în fibrilație.

Iată-l. Îl vedem cu ochii noștri. Lenta ondulare a inimii, provocată de funcționarea simultană a cavităților, începe să tremure, apoi unitatea ei se sfarmă dramatic. Ritmul ventricolelor în contracțiune corespunzătoare cu pulsațiile atriumurilor încetează brusc, fibrele mușchiulare tresaltă în spasme separate... Fiecare fibră își asumă un ritm al ei; tresăriri mici în cadrul unor altor spasme mari. Ceea ce mai înainte era o mare ondulîndu-și valurile, devine acum un lac plin de viermi.

Nemaipomenita inimă a lui Washkansky rezistase destul, atît cît a fost nevoie ca să ajungă pînă la masa de operație... ba și mai mult. Cu cateterii introduși în cavitatea ei superioară, a continuat să bată și în timpul întreruperii de trei minute cît a durat accidentul la mașina plămîn-inimă; a refuzat să cedeze chiar înghețată fiind de introducerea unui sînge răcit. Acum, cînd criza trecuse și pompa i-ar fi putut reda sîngele, inima aceasta distrusă finalmente, ceda!

O inimă pe care o pot numi istorică; la fel ca și omul care o purta în piept; așa era inima aceasta. La fel ca și el, ea a refuzat să părăsească viața, a refuzat să cedeze.

De acum nu mai e prea mult de făcut. Poate doar să privim moartea! Iată moartea! Fibrilația, spasme tragice care vestesc sfîrșitul. se agravează. Inima lui Louis Washkansky se apropie acum de momentul morții ei.

Trebuia să mă întorc în sala B, să mă ocup acum de inima donatorului: Denise Darvall, decedată clinic și moral. Înainte de a pleca, mă asigur:

— Johan, e bine totul?

— Bine, profesore!

— Ozzie? Tu?

— Foarte bine. Du-te acum să aduci cealaltă inimă. Mai înainte de a nu se duce un altul să o ceară!

trad. **PETRU P. IONESCU**

(după o scurtă întrerupere vom publica un nou capitol: „Transplantul").

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

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