Proletari din toate țările, uniți-vă!

cronica

SĂPTĂMÎNAL POLITIC-SOCIAL-CULTURAL • ANUL V • Nr. 16 (219) • SÎMBĂTĂ 13 IV 1970 • 12 PAGINI 1 LEU

VICTOR MIHĂILESCU CRAIU : „Natură statică"

G. Mărgărit

(inedit)

MÎNA LUI LENIN

Alături de casele noastre și poemele mele,
Alături de sirene, de creșe și drapele,
Alături de furnale și-alături de stîni,
Deodată învie titanic pădurea de miini,
Dezlănțuită atunci, dezlănțuită atunci,
Ropotitor peste veac în oțel și porunci,
De mina făr-de margini din visul lui senin
Și miinile de flăcări la crugul lor deplin.

Nicicînd nu uitați, mereu ascultați,
Prieteni ai vieții, frați lîngă frați,
De mina care-a semnat — în vibrația Cîntului —
Decretul intîi al păcii și al pămîntului,
De mina lui Lenin, săpată în lume,
Torță ce arde pe culme !

LENIN DESPRE CREAȚIA ISTORICĂ A MASELOR

Centenarul nașterii lui Vladimir Ilici Lenin — eveniment important în viața ideologică, științifică și politică a mișcării muncitorești și comuniste internaționale, — este un nou prilej de aprofundare a unor teze și idei fundamentale ale teoriei marxist-leniniste în lumina realităților, experienței și evoluției sociale contemporane.

Revine concepției marxist-leniniste, în ansamblul ei, meritul de a fi elaborat cadrele teoretice și orientările metodologice corespunzătoare înțelegerii și explicării științifice a **raporturilor dintre cerințele legilor obiective ale dezvoltării sociale** în genere și cele ale făuririi societății socialiste în special — **și creația istorică conștientă** a clasei muncitoare, a maselor populare, conduse de partidul comunist. Marxismul — scria Lenin — se distinge prin îmbinarea „unei perfecte **lucidități științifice în analiza situației obiective** și a desfășurării **obiective** a evoluției cu cea mai categorică recunoaștere a importanței **energiei, creației, inițiativei revoluționare a maselor,** precum și, bineînțeles, a diferitelor personalități, grupuri, organizații, partide..." **(Opere,** vol. 13, pag. 23).

Astăzi dispunem nu numai de îndreptarul teoretic elaborat de clasicii marxism-leninismului dar și de o **experiență socială** vastă și inedită **care se oferă unor noi generalizări teoretice pe baza principiilor metodologice ale materialismului dialectic și istoric.** Este vorba de experiența victoriei revoluției socialiste în 14 țări ale lumii, de experiența bogată și diversificată a operei de făurire, dezvoltare și perfecționare a societății socialiste potrivit particularităților istorice, social-economice, politice și culturale din fiecare țară. Tocmai din această interacțiune între condițiile sociale obiective și creația revoluționară originală a maselor muncitoare, a partidelor comuniste ale fiecărei națiuni a rezultat — așa cum prevăzuse Lenin — diversitatea de forme, metode, căi și ritmuri de realizare a idealului comun : construirea societății socialiste și comuniste. „Noi am considerat și considerăm — a spus recent tovarășul **Nicolae Ceaușescu** — că numai **îmbinînd** în mod armonios **experiența proprie cu experiența altor țări, cu experiența universală** în făurirea noii orînduiri sociale, vom reuși să creăm condiții pentru mersul tot mai ferm — și cu cît mai puține greșeli — înainte, spre comunism" **(Cuvîntarea** rostită la Academia „Ștefan Gheorghiu" — Scînteia 12. III. 1970).

A pune în termeni **contemporani** raporturile dialectice dintre legile obiective, specifice socialismului, și creația istorică a maselor, înseamnă **a ține seama de contextul sociologic în care are loc construirea noii orînduiri,** de etapa de dezvoltare pe care o parcurge, prin urmare de obiectivele concrete care solicită energia creatoare a maselor populare și de modalitățile de a organiza și stimula valorificarea rațională a acestei energii.

Una dintre caracteristicile definitorii ale epocii contemporane, ale condițiilor generale în care se desfășoară efortul de făurire a societății socialiste multilateral dezvoltate o reprezintă — așa după cum a accentuat tovarășul Nicolae Ceaușescu în **Raportul** prezentat la Congresul al X-lea al P.C.R. — **amploarea fără precedent a cunoașterii,** dezvoltarea vertiginoasă a tuturor științelor, sporirea în ritm accelerat a volumului de cunoștințe științifice, tehnice și organizatorice — care, însușite de către mase și aplicate la scara întregului sistem social, permit optimizarea tuturor tipurilor de activitate și raporturi social-umane în consens cu idealurile socialismului și comunismului. Socialismul dispune **virtual** de cele mai largi posibilități de a încorpora în viața economică și socială roadele gîndirii științifice și tehnice și de a le valorifica în interesul tuturor celor ce muncesc. Este de la sine înțeles că **realizarea practică** a acestor posibilități necesită intervenția activă și perseverentă a factorului uman subiectiv, conștient, și pune totodată, **în termeni cu totul noi problema raporturilor dintre necesitățile obiective** — decurgînd din legile sociale generale și specifice socialismului — **și activitatea istorică a maselor.**

Avînd în vedere țelurile eminamente constructive și umaniste ale societății socialiste multilateral dezvoltate, precum și complexitatea sarcinilor organizării și conducerii întregii vieți sociale — la care sînt chemate să participe activ și creator mase tot mai largi — rezultă că în prezent și în perspectivă **creația istorică a maselor este direct condiționată de gradul lor de pregătire culturală, tehnico-științifică,** îmbinat cu nivelul de **conștiință politico-ideologică și civică-morală.**

Prefigurînd o asemenea etapă a construcției socialiste, Lenin scria că știința trebuie „să ne intre cu adevărat în sînge, să devină pe deplin și într-adevăr un element component al vieții noastre de toate zilele". Obiectivele complexe alefăuririi noii orînduiri, accentua Lenin, nu pot fi soluționate „printr-o lovitură îndrăzneață sau printr-un asalt", fiind absolut necesar ca partidul comunist, statul socialist să descopere și să educe „adevărați organizatori, oameni cu mintea lucidă și cu un ager spirit practic, **oameni care să reunească devotamentul față de socialism cu priceperea de a organiza fără zarvă munca în comun,** trainică și însuflețită, a unui mare număr de oameni" **(Opere alese** vol. 3, pag. 802 și vol. 2, p. 691).

Astăzi avem în față o **imagine nouă, mai bogată și mai dinamică despre structura conștiinței socialiste și funcțiile ei active, creatoare.** Partidul nostru a dat expresie cerinței obiective ca, în cadrul procesului de formare și amplificare a conștiinței socialiste a maselor să se realizeze **simbioza** dintre științific-cultural-tehnic și filozofic-politic — etic. Caracteristică etapei actuale **este** interdependența și interacțiunea dintre **știință** și **conștiință,** dintre **competență și răspundere,** ca factori subiectivi de ridicare a creației istorice a maselor pe noi scări de valoare socială.

Conceptele de competență și răspundere sînt corelative, inseparabile, cum inseparabile sînt eforturile pentru amplificarea bazei tehnico-materiale a socialismului, precum și pentru perfecționarea formelor de conducere și organizare a vieții sociale în raport cu munca politico-educativă desfășurată intens de partid pentru ridicarea conștiinței socialiste de masă la nivelul cerințelor actualei etape de dezvoltare a României socialiste.

Nu poate fi omisă în această interacțiune **participarea** influentă a **factorilor de natură ideologică și psihosociologică,** meniți să determine, cum spunea Lenin, **„o schimbare totală în starea de spirit a maselor",** astfel încît **„să consolidăm ceea ce am cucerit noi înșine,** ceea ce noi înșine am decretat, am legiferat, am discutat, am trasat — să consolidăm toate acestea în formele trainice ale **disciplinei de zi cu zi în muncă.** Este sarcina cea mai grea dar și cea mai nobilă, deoarece numai rezolvarea ei ne va da rînduielile socialiste" **(Opere alese** vol. II, pag. 699). **Climatul** de exigență și responsabilitate socială, combaterea **mentalităților** rutiniere sau parazitare, birocratice și formaliste, stimularea criticii și autocriticii constructive și eficace, proliferarea tuturor formelor de **control a opiniei publice asupra activităților sociale** la toate nivelele, încurajarea **spiritului de inițiativă și creație,** receptiv la nou, ridicarea la grad de normă socială a **spiritului de echitate și dreptate socială** sînt elemente componente esențiale ale muncii politico-educative de natură ideologică și psihologică desfășurate perseverent de partidul nostru.

Sintetizînd, se poate spune că știința și cultura, ideologia și etica socialistă — privite ca părți componente ale zestrei intelectuale a omului societății **socialiste — potențează aptitudinile și forțele creatoare ale maselor,** sporesc izvoarele de inițiativă, inovație colectivă, îndrăzneala și coeficientul de încredere și eficacitate în abordarea și rezolvarea problemelor tot mai complexe, de importanță națională și locală, ale făuririi societății socialiste multilateral dezvoltate.

PETRU PÂNZARU

(continuare în pag. 10)

MOMENT

PRIETENIE SINCERĂ ŞI ACTIVĂ

Tradiţionala ospitalitate românească nu s-a desminţit nici în această săptămînă, în care am avut bucuria de a primi vizita preşedintelui Republicii Turcia, Cevdet Sunay.

Venind după vizita pe care şeful statului român, Nicolae Ceauşescu, a făcut-o în Turcia anul trecut, călătoria preşedintelui Sunay în România se înscrie ca un nou şi remarcabil moment în evoluţia relaţiilor de colaborare prietenească dintre cele două ţări. Ea a accentuat sentimentele de profundă stimă şi prietenie de care sînt animate popoarele român şi turc, a subliniat dorinţa comună privind dezvoltarea unei colaborări reciproc avantajoase; au fost tot timpul prezente, în declaraţiile celor doi şefi de state, năzuinţele pentru servirea păcii în această parte a lumii.

Ataşată profund idealurilor păcii şi securităţii internaţionale, manifestîndu-se prin întreaga sa politică externă ca un factor activ în arena internaţională, ţara noastră a dovedit şi cu acest prilej ca înţelege a aduce o contribuţie de prim ordin la cauza destinderii şi convieţuirii paşnice. Situînd în mod permanent, în centrul politicii sale externe, prietenia, alianţa frăţească şi colaborarea multilaterală cu toate ţările socialiste, România dezvoltă în acelaşi timp relaţii cît mai normale cu toate ţările lumii, indiferent de orînduirea lor social-politică, pe baza principiilor independenţei şi suveranităţii naţionale, egalităţii în drepturi, neamestecului în treburile interne şi a avantajului reciproc.

Pe această linie progresează şi relaţiile turco-române, aşa cum, de altfel, a subliniat şi tovarăşul Nicolae Ceauşescu în interviul acordat presei turce:

„În ultimii ani relaţiile dintre România şi Turcia au cunoscut o dezvoltare ascendentă. Doresc să menţionez evoluţia pozitivă a raporturilor economice şi tehnico-ştiinţifice dintre ţările noastre. S-au dovedit foarte utile schimburile de delegaţii economice, culturale, ştiinţifice, intensificarea turismului, şi, în general, contactele dintre diferiţi reprezentanţi ai României şi Turciei".

Apropiate prin trecutul lor istoric şi legate de apele aceleiaşi mări, România şi Turcia au toate condiţiile unor relaţii bazate pe bună înţelegere şi prietenie, „sînt menite — cum spunea Nicolae Titulescu — să practice o prietenie sinceră şi activă". E un deziderat legitim, dorit de ambele popoare, necesar consolidării păcii în regiunea balcanică şi implicit în restul lumii, şi căruia i s-a deschis, prin aceste vizite reciproce, perspective ontime de realizare.

Faptul că de ambele părţi există cele mai bune intenţii este confirmat şi de următorul pasaj din declaraţia preşedintelui Cevdet Sunay:

„Sîntem foarte mulţumiţi de stadiul actual al legăturilor noastre, legături care se lărgesc şi se dezvoltă zi de zi. Constatările noastre arată că aceste relaţii — care se întemeiază pe principiul avantajului reciproc — au frumoase perspective de a se dezvolta. Sînt convins că aceasta va fi în folosul ambelor ţări".

REALIZĂRI ŞI PERSPECTIVE

Cu prilejul celei de a 25-a aniversări a eliberării patriei noastre, a fost realizată la Iaşi acea amplă şi elocventă expoziţie de la Palatul Culturii: „Dezvoltarea judeţului Iaşi în perioada 1944—1969". Apelînd la cele mai moderne şi eficace mijloace grafice, bazîndu-se pe cifre statistice la zi, exprimînd realităţile în diagrame, evidenţiind progresul prin paralelisme şi comparaţii, realizatorii au îmbinat în mod fericit utilul cu plăcutul, reuşind — aşa cum subliniază tovarăşul Miu Dobrescu, membru supleant al Comitetului executiv al C.C. al P.C.R., prim-secretar al Comitetului judeţean Iaşi al P.C.R. „să oglindească sintetic chipul de astăzi al meleagurilor ieşene, avîntul tonifiant şi optimist pe care l-a cunoscut industria, agricultura, ştiinţa, arta şi cultura noastră, în contextul edificării armonioase a socialismului pe pămîntul românesc. Mărturie elocventă a înfăptuirii politicii ştiinţifice a partidului, de industrializare socialistă, de repartizare judicioasă a forţelor de producţie pe întreg teritoriul ţării, judeţul Iaşi a cunoscut, an de an, profunde transformări care i-au conferit noi şi viguroase valenţe, adăugîndu-i, la caracteristicile sale de leagăn al ştiinţei şi culturii naţionale, atributele dinamice ale industrializării, cu puternice reflectări pe toate planurile vieţii sociale".

Reproducînd acest edificator pasaj asupra calităţilor expoziţiei de anul trecut, am utilizat prezentul, scriind subliniază *pentru că el e cuprins în „Cuvîntul înainte" ce deschide o foarte reuşită, din toate punctele de vedere, plachetă, apărută recent.*

Expoziţia a trecut ca toate expoziţiile, dar uriaşele ei panouri au devenit, în carte, poeme de lumină şi culoare, prilej de reflexie asupra celor cîte le-am înfăptuit în toate sectoarele şi totodată, bază de plecare pentru viitoarele eforturi. Împletînd verbul cu imaginea, potenţînd nuanţele în raport de gînd, autorii n-au precupeţit nici un efort pentru ca măiestria grafică să poată comunica cititorului amploarea festivă a expoziţiei pe care o oglindeşte.

E o lucrare ce ne transmite, aşa cum remarcă prefaţa semnată de tovarăşul Miu Dobrescu, „o îndreptăţită bucurie şi mîndrie pentru înfăptuirile de pînă acum" şi ne ajută „să privim viitorul cu încredere şi optimism, fiind convinşi că aplicarea hotărîrilor elaborate de Congresul al X-lea al partidului va ridica patria noastră pe culmi tot mai înalte de progres şi civilizaţie".

N. R.

Ne-a surprins N.R.-ul „României literare" (nr. 14), la scrisoarea către redacţie a dramaturgului Paul Everac. Redacţia precizează că „nu poate împărtăşi *majoritatea* punctelor de vedere din această scrisoare". Neavînd însă de unde şti cu care anume puncte de vedere este de acord „R.l." (nu se precizează în N.R.), ne putem referi la oricare din cele 15 răspunsuri ale lui P. Ev. şi întreba de ce nu am împărtăşi — să zicem — opinia exprimată la pct. 3: „Participarea la diferite festivaluri internaţionale are valoare testimonială pentru spiritualitatea românească în măsura în care spectacolul reflectă această spiritualitate..."? Zice apoi P. Ev. la punctul 7: „Credem că un spectacol regizat, decorat şi jucat de artişti români poate să fie un spectacol românesc dacă, chiar şi în absenţa unui text românesc, el este inspirat de un stil şi de o gîndire de teatru net românească. Un asemenea stil şi o asemenea gîndire nu se pot statornici însă în absenţa frecventării literaturii româneşti de teatru sau prin prezenţa marcată pentru alţi autori decît cei ai ţării din care facem parte şi ai sistemului pe care îl construim". Oare nu are dreptate? Ni se pare că da. După cum are dreptate — iarăşi — cînd scrie: „Nu credem că evoluţia artei scenice va naşte o mare literatură dramatică românească atîta vreme cît arta scenică va ocoli, în măsura putinţei, tocmai literatura dramatică românească pe care îşi propune s-o dezvolte — şi se va mărgini să-şi facă propriile sale experimente, fie ele strălucite".

Credem că aceste opinii ale dramaturgului Paul Everac ar merita o discuţie mai largă în presa de specialitate şi nicidecum expediate printr-un N.R. care, departe de a scoate „România literară" din cauză, o angajează, faţă de cititori, la precizarea unor puncte de vedere.

CRIZĂ DE AUTORITATE

Să existe în critica actuală o criză de autoritate? Răspunsul la o astfel de întrebare nu poate fi decît unul: autoritatea criticii, curajul ei de a-şi exercita misiunea, de a orienta, de a cultiva gustul cititorilor nu e în criză, ci într-o fază de neglijare a principiilor de receptare, de revalorificare. Un da sau nu spus de G. Călinescu unei opere era un act de autoritate şi nu de comoditate critică. Utilitatea socială a criticii (Dan Zamfirescu: Criza de autoritate a criticii literare, *în „Scînteia tineretului", 8 aprilie 1970), refuză compromisurile, „aranjamentele", lansarea zgomotoasă a unor opere mediocre din raţiuni extraliterare. Autoritatea criticii se poate manifesta nemijlocit numai atunci cînd spiritul critic funcţionează normal, iar „utilitatea socială — pe care o reclamă critica marxistă — înţeleasă ca angajare în slujba unei culturi întregi, expresie a unei societăţi întregi, într-un moment al evoluţiei sale istorice şi spirituale" devine o necesitate fundamentală. Criza de autoritate critică e o problemă deschisă şi generaţia mai vîrstnică de critici (Vladimir Streinu, Serban Cioculescu, Al Piru, Edgar Papu ş.a.) ar trebui să se ocupe mai mult de literatura actuală, iar cei tineri de clasici şi atunci s-ar delimita mai cu claritate, valorile de non-valori, s-ar defini cu exactitate stadiile la aşa zisa criză de autoritate a criticii care este condiţionată de rezultate şi nu de exerciţii hibride, de manufactură.*

EDIŢIILE DE TEXTE

Editarea clasicilor a intrat într-o fază care poate fi definită sinietic astfel: o preocupare de a promova integral textele, o informaţie bogată, revizuiri serioase în sensul interpretărilor ideologice şi estetice, o deschidere spre modernizare. Ediţiile academice şi cele apărute în colecţia „Scriitori români" sînt un model de revalorificare a scriitorilor reprezentativi. Realitatea aceasta o discută acad. Iorgu Iordan *(v. Despre ediţiile de texte* în „Studii de limbă literară şi filologie", Bucureşti, 1969, pag. 259—268) care îşi exprimă „un punct de vedere personal, cu aprecieri critice, despre munca, grea şi delicată, a editării textelor literare, aşa cum o înţeleg şi o practică, în zilele noastre, marea majoritate, chiar dacă nu unanimitatea celor ce-şi iau o astfel de sarcină". Totul este adevărat, de luat în consideraţie, de aplicat, dar ceea ce distinsul om de ştiinţă condamnă e că textele analizate de cronicarii literari nu sînt privite şi lingvistic. Ideea nu e de refuzat în totalitate, dar a interpreta un volum de proză lingvistic nu-şi are sensul într-o cronică literară unde spaţiul este redus şi are un scop precis: acela de a promova sau respinge o carte, de a o defini, de a o încadra istoriei literare, dacă e cazul, de a da o judecată de valoare. Acad. Iorgu Iordan pledează pentru analiza lingvistică, pentru remarcarea editorilor de texte, dar acest act necesar poate constitui *tema* filologilor, a lingviştilor. Problema transcrierii textelor, corectarea ortografiei, limbajului este o muncă ce include o experienţă filologică întinsă. Util ar fi ca toate ediţiile de clasici să fie analizate sistematic de specialişti, iar cronicarul literar să reinterpreteze valorile dintr-o perspectivă actuală. Ediţia *Ion Creană* (1, 2), recent apărută, ar fi o bază de discuţie serioasă în sensul analizei de texte.

N. IRIMESCU

TEATRUL STUDENŢESC

Cele trei zile în care studenţii au înfăţişat pe nerăsuflate juriului la Braşov un adevărat maraton de spectacole, la această nouă ediţie a Festivalului artei studenţeşti, ne-au făcut să ne întrebăm din nou asupra rosturilor şi conţinutului teatrului studenţesc, asupra modului în care poate şi trebuie el să existe. Şi aceasta, fireşte, tocmai pentru că spectacolele aduse de studenţi pe scena Festivalului nu au ambiţionat, în marea lor majoritate, să afirme un punct de vedere propriu studenţesc, inconfundabil, nici prin opţiunile repertoriale şi nici prin modalităţile de spectacol. Am asistat deci de foarte puţine ori, în timpul celor peste 20 de spectacole, la momente de adevărat teatru studenţesc, dacă teatrul studenţesc înseamnă, înainte de orice, o anume delimitare estetică, emoţie pură, exprimare directă, bătălie pentru idee, pentru un teatru al gîndirii şi atitudinii.

Oscilînd între un amatorism de o mai bună sau mai proastă calitate şi imitarea teatrului profesionist, spectacolele n-au reuşit, în general, să configureze o zonă proprie a teatrului studenţesc. Cînd plate şi impersonale (Aceşti îngeri trişti — *de D. R. Popescu — Braşov,* „Moartea ultimului golan *de V. Stoenescu — Institutul pedagogic Bacău)* cînd *desuete şi false de-a dreptul* (Diplomaţia doamnei Escu — *Constanţa Marin — Institutul pedagogic Oradea,* Prea frumoasele sabine, *de L. Andreev — Inst. de mine din Petroşeni), aceste spectacole au provocat întrebări de genul: cui serveşte un asemenea teatru? De ce energie şi entuziasm irosite în zadar?*

Prezenţa în festival şi a unor alte încercări ale studenţilor, fixate în sfera dorinţei de a spune ceva, a gîndirii proprii şi căutărilor expresive, în spectacole dacă nu totdeauna izbutite, cel puţin semnificative prin ilustrarea unor posibilităţi, a constituit replica vie dată unui mod greşit de a înţelege, putinţa de lămurire în cele din urmă a unor astfel de manifestări, făcînd să triumfe, la Braşov, ideea unui teatru studenţesc care să existe prin el însuşi, prin opţiunile, ideile şi expresia sa proprie.

Cîteva spectacole au pledat cu patos pentru această idee şi primul la care se cuvine să ne referim este acela care a atras de fapt unanimitatea aprecierilor juriului — „A opta zi dis-de-dimineaţă" de Radu Dumitru, prezentat de echipa Clubului A a Institutului de Arhitectură (regia Grigore Popa şi Tedy Sugar). Un spectacol despre cele mai cutremurătoare adevăruri ale omenirii, despre război şi primejdia unei catastrofe atomice, un spectacol de o autentică emoţie şi poezie, avînd în acelaşi timp vigoarea unei angajări responsabile. Participanţii la festival au avut prin acest spectacol revelaţia forţei agitatorice a acelui teatru care crede în puterea sa de a impune omenirii adevărul. Pentru aceasta a pledat sinceritatea, simplitatea, nobleţea şi gravitatea de ceremonial la care spectacolul a ajuns prin credinţă, prin adeziune totală la ideea textului. Dacă adăugăm solicitarea de ansamblu pe care a presupus-o montarea spectacolului, vom recunoaşte în acelaşi timp că Teatrul studenţesc este un teatru de echipă, că puterea lui de convingere stă mai puţin în cuvîntul cărţiului şi mai mult în forţa corului.

Pe un drum bun, studenţii gălăţeni au adus la Braşov „Streep-tease" de Slavomir Mrozek. Spectacol semnificînd prin opţiune aceeaşi angajare pasionată în dezbaterea problemelor ce copleşesc existenţa noastră contemporană. O anume corectitudine înghetată a spectacolului, pe de o parte, punctarea ostentativă a unor semnificaţii dorite de realizatori, pe de altă parte, au determinat o comunicare mai greoaie făcîndu-ne uneori să regretăm că nu putem urmări doar textul strălucitor al lui Mrozek. Prin ceea ce a avut bun şi rău spectacolul de la Galaţi ne-a făcut însă să reflectăm asupra altei chestiuni: aceea a dramaturgiei teatrului studenţesc. Poate n-ar fi lipsită de interes, în acest sens, preocuparea de a asigura texte proprii, scrise şi gîndite o dată cu spectacolul, o mai strînsă colaborare deci între dramaturgii studenţi şi aceste echipe, ca şi stimularea realizării unor scenarii pentru aceste spectacole care se raportează la text într-un mod eminamente funcţional.

Sigur că merită să discutăm în conţinutul său fenomenul teatru studenţesc, că aici abia ar trebui să ne angajăm cu interesul şi preocupările noastre, dar aceasta numai după ce teatrul studenţesc îşi va fi cîştigat pe deplin dreptul la existenţă, în sensul adevăratei sale meniri. Festivalul de la Braşov a fost în acest sens un bun prilej de delimitare.

DOINA PAPP

jurnal

NECESITATEA MĂŞTII...

De cîte ori sînt întîmpinat de un zîmbet ce miroase de la o poştă că este confecţionat de circumstanţă, sau de vorbele cuiva, tăvălite prin zahăr, despre care ştiu precis că are cu totul alte păreri despre mine, îmi aduc aminte de omul acela, de camera lui de lucru, unde am fost invitat, de enorma lui bibliotecă, de peisajele luminoase, cu flori şi ape, ce-i căptuşeau pereţii şi, mai ales, de cuvintele scrise frumos pe un carton, în spatele biroului său, deasupra scaunului pe care bănuiesc să fi chinuit ceva nopţi, măcar citind: „Necesitatea măştii a fost dovedită, deci"... Ce trebuie să faci după această dovadă, nu mai scria. Deci... — am completat — în consecinţă, să-ţi ascunzi eul tău sub tot felul de aparenţe, dacă vrei ca toate să-ţi meargă bine cît de cît. La început mi-am zis că nu-i altceva decît o extravaganţă, asemănătoare cu a-ţi lăsa barbă şi plete sau altceva la fel de fistichiu, şi i-am primit zîmbetul şi cuvintele sincer îndatorat. Mai tîrziu însă mi-am dat seama că omul nu ieşea din porunca ce şi-o formulase singur, că în parte succesul de care se bucura îi era susţinut de abilitatea de a se ascunde în spatele măştilor schimbate uluitor de repede şi de perfect. Şi tot mai tîrziu, rememorînd amănuntele acelei întîlniri, mi-am dovedit că eu însumi, acolo, în faţa lui, bîndu-i coniacul şi cafeaua, am mînţit, am purtat o mască pe care o confundăm cumplit de uşor cu politeţea, sau bunul simţ. Pentru că am zîmbit şi m-am chinuit tot timpul să aleg cele mai frumoase gînduri din tot ce găseam atunci, pentru că imperecherea aceea monstruoasă de cuvinte, ce se lăfăia în spatele biroului, era confirmată de tocarea colegilor săi, făcută metodic, cu inteligenţă şi convingere, — deci a colegilor în faţa cărora el arătase aceleaşi zîmbete şi pronunţase aceleaşi vorbe mieroase, şi nici o clipă n-am putut să-i spun: eşti fals, te falsifici singur, de fapt, în felul dumitale, eşti un nenorocit, cu toate că în afară de aceşti patru pereţi şi de propria-ţi piele, mulţi te iau drept sinceritate — da, mai ales asta — întruchipată! Fără să-mi dau seama foloseam şi eu procedeul lui, dintr-o ciudată politeţe. Recunosc, nu cu arta lui, cea despre care mi-am dat mai bine seama după o vreme, întîlnindu-l cînd umil pînă la linguşirea pisicii (bineînţeles, cu cei de deasupra lui), cînd autoritar, intransigent şi chiar mic despot, între acestea existînd bineînţeles şi situaţii mai dificile, în care erau prezenţi atît şefii cît şi subalternii. Atunci îşi desfăşura întreaga lui artă, acele mda-uri şi nnu-uri, atît de nuanţate ca să nu se înţeleagă nimic. Şi peste toate, ca încununare, nelipsita lui bătaie pe umăr, sau strîngerea de braţ, însoţite de cuvîntul frate, încît nu pe puţini a reuşit să-i înşele, să-i facă să plece mulţumiţi de lîngă el, chiar dacă i-a respins, dacă le-a cauzat cine ştie ce nedreptate.

„Necesitatea măştii a fost dovedită, deci..." deci, pentru existenţa noastră ea este ceva asemănător cu aerul sau somnul? Întrebarea poate să le pară unora de o naivitate infantilă, o falsă problemă sau veche de cînd lumea şi de aceea lipsită de orice importanţă. Şi, poate şi mai naivă, credinţa că putem trăi şi fără măşti, că putem păşi printre cei care se ascund astfel, fără să fim puşi la punct sau înlăturaţi. Şi chiar să îndrăznim (scoţîndu-ne propria mască), să desprindem măştile altora. Da, poate numai atunci cînd ascundem suferinţa şi nefericirea, o putem admite, ca suferinţa şi nefericirea noastră să nu se proliferere şi asupra celorlalţi, sau cînd masca noastră foloseşte oamenilor. Cu o astfel de mască poţi dărui ceva oamenilor, cu toate celelalte fi frustrezi. Cei care a spus că iubim oamenii nu atît pentru binele pe care ni l-au făcut, ci pentru binele pe care l-am făcut noi lor, n-a fost un naiv. Dacă masca este purtată astfel, ea este într-adevăr o necesitate, în rest nu-i decît zidul nefericirii pe care-l ridicăm unii faţă de alţii, însingurîndu-ne. Îmi place să cred că posibilitatea de a distinge măştile, care ne fac atît de urîţi, va deveni realitate, că această speranţă nu-o naivă speranţă.

Omul acela s-a stins singur, uitat repede de cei din jurul lui, pentru că niciodată n-a fost înconjurat decît de nişte măşti ale linguşelii şi ale minciunii. Peisajele luminoase, cu flori şi ape, care atîrnau pe pereţii lui, făceau parte tot din măştile ce şi le construise. Nu cred să le fi privit vreodată omenesc şi omenesc să fi trăit plăcerea ce ţi-o puteau aduce acele peisaje.

CORNELIU ŞTEFANACHE

SPORT

IARBA CRUDĂ

Năvala ierbii. Verde crud şi cald şi pur a năpădit colinele Bîrnovei, iar ziua, printre trunchiurile negre, se clatină ca-n Rilke: goală. Ciudat dezechilibru pluteşte deasupra întinderilor încă ne-nfrunzite şi ai senzaţia că măria sa pădurea, pierzîndu-şi simţul ridicolului, încearcă să asorteze fustă de lamé cu bertă cenuşie de molton. Jos, în iarba proaspătă, se ţesc toporaşi şi păpădii şi frunze zdravene din care vor ţîşni lacrimile lăcrămioarelor; deasupra, la două-trei palme, zboară albine şi bondari năuci, tumefiaţi de somnul iernatic; mai sus se despleteşte, galben, cornul... Pădurea însă, adevărata pădure, răsuflă reţinut şi amorţit, într-o espectativă — probabil — înţeleaptă. Comanda „foc" întîrzie, explozia verde a mugurilor bubuind doar pe ici-colo, în lăstărişuri neserioase şi nesupuse...

...iar mugurii avertizează că se petrec, în sufletul nostru răs-orăşenizat, ciudate mutaţii cu iz de asfalt. Secolul care se crede capabil să ne ofere tele-ness-cultură la domiciliu, tele-relaţii cu tele-amici prin intermediul microreceptorului înmatriculat în cartea de telefon, tele-sentimente prin bunăvoinţa P.T.T.R.-ului, secolul nostru, deci, ne zideşte între plăci de beton prefabricat, încercînd să ne convingă că „foaie verde" e un automatism verbal, iar codrul un Copou la puterea n. Şi dacă zidirea Anei a însemnat naşterea Curţii de Argeş, auto-zidirea noastră are drept unic rezultat moartea unui sentiment: înţelegem din ce în ce mai puţin natura, ne simţim stîngheri şi stînjeniţi sub bolta de crengi de la Slătioara, ezităm să păşim prin fineţele de la Brodina — cu gîndul, poate, la amenda pe care, în Copou sau Cişmigiu, o plătim dacă, doamne fereşte, îndrăznim a modifica unghiul de incidenţă cu Terra al vreunui fir de **poa pratensis**... Ce-i de făcut? O singură alternativă: să lăsăm naibii cei patru pereţi, preferînd mochetelor pastel iarba, iarba, iarba, acum, primăvara, proaspătă şi crudă şi gingaşă şi tînără şi puternică. (Evident, cu menţiunea că întîlnirea cu pădurea nu înseamnă a sorbi şapte sticle de bere şi a îngurgita zece mici la nu ştiu care motel...)

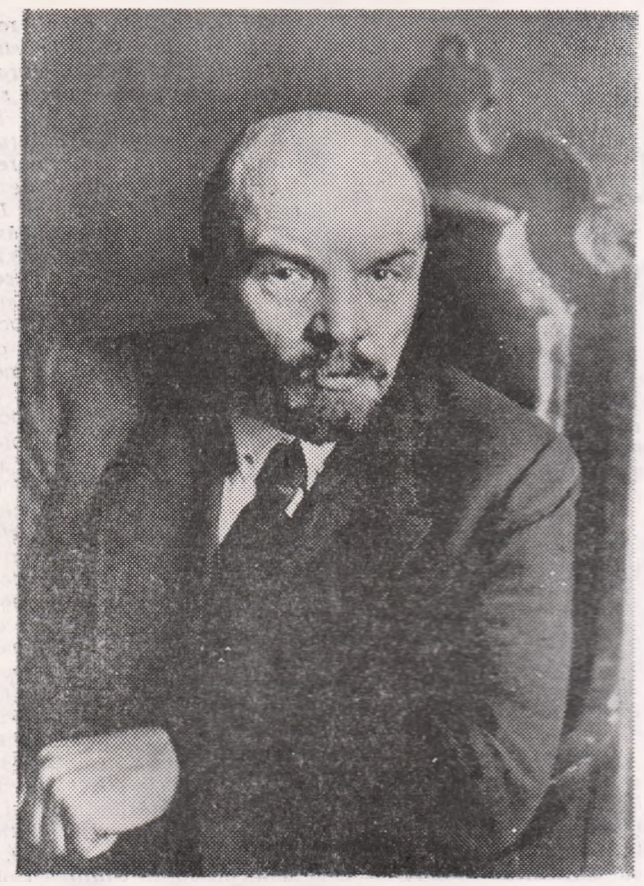
Iar pădurea, cred, este dispusă să ne ierte. Amintiţi-vă, fără a cerceta sensul figurat, versurile lui Labiş din „Omul comun" (II-Regenerarea): **„Bună dimineaţa, munţilor. Dormisem / Un somn greu, dar iată, iar vă pot privi. / Bună dimineaţa, codrilor de tisă, / Bună dimineaţa, proaspeţi zori de zi / (...) Mi-aţi strigat odată să mă-ntorc cu voi / Mă primiţi voi dup-atîta vreme oare?..."**

Hai să încercăm. Merită!

M. R. I.

P. S.

Transmisiile sportive de duminică au pus în evidenţă aceleaşi vechi (şi ridicole) schimonoseli ale limbii noastre strămoşeşti: **erea, mingie, mieu, pă, tuşe** (la sing.) **propietar** etc. etc. Of!



GÎNDIREA LENINISTĂ ŞI SOCIOLOGIA

Continuînd şi dezvoltînd opera lui Marx şi Engels, lucrările lui Lenin reprezintă, în ansamblul lor, un model de îmbinare a teoriei cu practica şi în domeniul cercetării sociologice. Prin opera sa, Lenin a dat şi continuă să dea un răspuns dezaprobator tuturor celor care socotesc că a face sociologie înseamnă a mărgini cercetările fie numai la colectarea empirică a materialului faptic, pentru a-l clasa şi încadra în anumite scheme prestabilite, fie numai la exegeza erudită, dar lipsită de fertilitate, constînd în compararea livrească a diferiţilor savanţi, în citarea şi combaterea textelor altora. Şcoala românească de sociologie a profesorului D. Gusti corespundea acestei viziuni tocmai prin încercarea de a îmbina teoria cu practica. Teoria sociologică era considerată de Gusti ca formînd temeiul legitim al oricărei cercetări concrete, fără a fi socotită totuşi ca un scop în sine, ci doar ca un punct de plecare spre cercetarea directă a realităţii sociale, care, la rîndul ei, avea menirea să favorizeze o necontenită dezvoltare a teoriei.

Lenin ne oferă un exemplu strălucit în legătură cu modalitatea în care realitatea socială poate fi ţinută necontenit sub observaţie, cunoscută în adîncime, mînuită şi orientată în aşa fel, încît scopurile stabilite să poată fi atinse cu maximum de eficienţă. În lupta împotriva concepţiilor sociologice subiectiviste, Lenin a apărat principiile cercetării ştiinţifice întemeiate pe o bază obiectivă, a subliniat caracterul istorico-natural al procesului social, dezvoltînd teza marxistă, potrivit căreia istoria este concepută ca un proces unitar, guvernat de legi necesare în toată uriaşa lui varietate de aspecte şi contradicţii. Afirmarea legităţii obiective a vieţii sociale, de care se leagă însăşi conceperea obiectului de studiu al sociologiei ştiinţifice, se întemeiază în gîndirea leninistă pe o amplă demonstraţie teoretică a cărei armătură esenţială o formează interpretarea ştiinţifică obiectivă a faptelor istorice, a relaţiilor sociale multiple, a activităţii oamenilor, a maselor, a claselor sociale. „Materialismul — scria el— a oferit un criteriu cu desăvîrşire obiectiv, desprinzînd „raporturile de producţie" ca structură a societăţii, creînd posibilitatea de a se aplica acestor raporturi criteriul ştiinţific general al repetării, a cărui aplicabilitate în sociologie era negată de subiectivişti". Afirmînd că această teză a materialismului în sociologie a fost o idee genială, Lenin conchidea că, dintr-un punct de vedere, ea „a ridicat pentru prima oară sociologia la rangul de ştiinţă". Lipsiţi de singurul criteriu valabil de interpretare a fenomenului social, sociologii subiectivişti, nu puteau selecţiona în mod ştiinţific, elementele esenţiale, caracteristice din imensitatea materialului brut. Lenin arăta că tocmai această incapacitate formează rădăcina subiectivismului sociologic. Cunoscînd că „fiecare sistem de raporturi de producţie este, după teoria lui Marx, un organism social deosebit, care-şi are legile lui specifice de formare, funcţionare şi trecere într-o formă mai înaltă de transformare, într-un alt organism social" — spune el — sociologul trebuie să raporteze faptele particulare pe care le studiază la formaţia social-economică în cadrul căreia a apărut şi s-a dezvoltat fenomenul studiat. Învăţătura marxist-leninistă despre formaţia social-economică reprezintă astfel unica posibilitate de a evada din dilema în faţa căreia se aflau sociologii: înfăţişarea haotică, în succesiunea întîmplătoare a faptelor, sau schematismul rupt de realitatea istorică, propriu teoriilor pozitiviste despre societate în general.

Prin activitatea sa, Lenin a demonstrat că sociologul trebuie nu numai să cunoască legile de dezvoltare a societăţii omeneşti, ci şi să distingă particularităţile specifice de manifestare a acestor legi în cazurile concrete pe care le studiază. În operele sale — *Dezvoltarea capitalismului în Rusia*, care pune în lumină îmbinarea trăsăturilor generale ale capitalismului cu formele specifice, condiţionate de realităţile istorice ruseşti, *Imperialismul, stadiul cel mai înalt al capitalismului*, care dezvăluie nu numai trăsăturile generale ale capitalismului monopolist, ci şi formele specifice ale acestuia în diferite ţări — ca să nu amintim decît pe acestea —, Vladimir Ilici a oferit o pildă de analiză a împrejurărilor specifice în care acţionează legile de dezvoltare economică şi socială. El a formulat cu deosebită claritate concluzia care se impunea: „Teoria marxistă cere în mod absolut ca orice problemă socială care urmează a fi analizată să fie pusă într-un cadru istoric *bine determinat*, iar apoi, cînd este vorba de o singură ţară (...), să se ţină seama de particularităţile concrete prin care se deosebeşte această ţară de celelalte ţări în limitele uneia şi aceleiaşi epoci istorice".

Studiul operelor leniniste ne conduce la observaţia că autorul lor, ca şi marii săi predecesori, Marx şi Engels, mînuia deopotrivă reconstituirile istorice şi constatarea realităţilor prezente ca surse de informaţie. Lenin a realizat în studierea societăţii îmbinarea dialectică a studiului, liniamentelor istorice ale societăţii cu structura ei în dezvoltare, folosirea, deopotrivă, a studiului mijlocit şi nemijlocit, a metodei logice, dar şi a metodelor istorico-descriptive.

Numeroase sînt şi lucrările lui Lenin, privind analizele de istorie socială, geografie umană, demografie, economie politică, analizele unor instituţii juridice, norme etice, forme de organizare socială, lupte politice între clase ca şi analizele de psihologie socială şi sociologie a cunoaşterii — toate acestea fiindu-i necesare pentru a putea obţine înţelegerea exhaustivă a fenomenului social pe care-l examina. De notat e şi faptul că Lenin utiliza în cercetarea realităţii concrete o multitudine de unelte direct investigatoare. El a mers pînă la a aplica personal tehnica investigării bugetelor pentru a studia procesul dezvoltării capitalismului în Rusia.

Lenin a demonstrat practic că teoria sociologică, pentru a fi ştiinţifică, „trebuie să înfăţişeze exact procesele reale", trebuie să ia „nu pilde sau date răzleţe (căci dată fiind complexitatea colosală a fenomenelor vieţii sociale, poţi întotdeauna găsi oricîte pilde sau date răzleţe pentru confirmarea oricărei teze), ci neapărat *totalitatea* datelor privitoare la *bazele* vieţii *economice*...". El nu făcea din studiul unor fapte, unor momente, unor evenimente un scop în sine, ci avea în vedere analiza acelor fapte, momente şi evenimente care puteau dezvălui mai bine şi generaliza tendinţele istorice ale epocii sale şi deci ale sarcinilor mişcării revoluţionare a clasei muncitoare. În concepţia lui Lenin faptul social se situează în domeniul existenţei sociale, realitatea socială existînd ca o împletire, ca o succesiune de fapte sociale, de procese şi relaţii sociale. De aceea cercetarea anumitor fenomene sociale trebuie să ţină seama de ansamblul totalităţii în care se desfăşoară fenomenele sociale respective. Referindu-se la aceasta, Lenin spunea în studiul despre *Statistică şi Sociologie*: „În domeniul fenomenelor sociale nu există o metodă mai răspîndită şi mai inconsistentă ca luarea unor fapte *răzleţe*, jocul de-a exemplele. Să alegi exemple în general, — asta nu e deloc greu, dar nici importanţă nu are, sau dacă are, apoi are una pur negativă, pentru că esenţialul îl constituie condiţiile concrete istorice ale diferitelor cazuri. Faptele, dacă le luăm în *ansamblul* lor, în *conexiunea* lor, sînt... absolut concludente. Faptele, dacă sînt luate în afara ansamblului, în afara conexiunii, dacă sînt fragmentare şi arbitrare, sînt tocmai numai o jucărie sau chiar ceva şi mai rău".

Natura statistică a legilor sociale decurge din faptul că ele îşi fac loc ca rezultantă a unei mase mari de fenomene individuale diferite. „Trebuie să ne amintim regula — scria Lenin — că în ştiinţele sociale (ca în orice ştiinţă) este vorba despre fenomene de *masă* iar nu de cazuri izolate".

Astăzi, paralel cu creşterea cerinţei de investigare tot mai profundă a realităţii, paralel cu acumularea extrem de rapidă a informaţiei ştiinţifice, sporeşte continuu necesitatea generalizării şi interpretării Mont-Blanc-ului de fapte acumulate şi, în consecinţă, şi interesul pentru problemele de ordin metodologic. Moştenirea ideologică a lui Lenin conţine principiile fundamentale pentru soluţionarea acestei probleme. Lucrările lui, *Materialism şi Empiriocriticism, Caiete filozofice* etc., nu reprezintă numai sinteza filozofică a unei întregi epoci în dezvoltarea ştiinţei, dar enunţă şi indicaţii metodologice de incontestabilă importanţă. Esenţa acestora constă în recomandarea de a dezvolta în mod dialectic teoria materialistă în concordanţă cu cuceririle cunoaşterii ştiinţifice şi ale practicii. Îmbogăţirea teoriei marxist-leniniste despre societate nu va consta, deci, în părăsirea categoriilor sale fundamentale, ci în completarea lor cu noi scheme conceptuale avînd grade diferite de abstractizare şi generalizare şi mediind comunicarea între diferitele nivele ale realităţii sociale şi ale cunoaşterii acesteia. Sociologia marxistă rămîne astfel deschisă progreselor înregistrate în domeniul ştiinţelor sociale, integrîndu-şi noile elemente de conceptualizare, metodologice, explicative rezultate din dezvoltarea contemporană a gîndirii şi cunoaşterii sociologice. Pentru că — fapt de mult cunoscut — cu toate limitele pe care le au, sistemele sociologice preconiza G. Gurvitch, Wright Mills, P. Sorokin, T. Parsons, Robert Merton, J. L. Moreno ş.a., conţin, nu rareori, elemente demne de toată atenţia unei sociologii ştiinţifice pentru care progresul înseamnă încorporarea critică, valorificată, a tot ce este pozitiv în gîndirea trecutului şi prezentului. De neînlocuit rămîn însă categorii ca acelea de existenţă socială şi conştiinţă socială, bază şi suprastructură, obiectiv-subiectiv, spontan-conştient, care pentru înţelegerea structurii, mişcării şi funcţionării de ansamblu a societăţii în întregul ei, pentru orientarea metodologică a cercetării sociologice reprezintă o condiţie sine qua non.

De maximă însemnătate sînt observaţiile lui Lenin cu privire la obiectivitatea cunoaşterii ideologice a realităţii concrete pe care disciplinele sociale sînt chemate să o realizeze. Desigur este greu, dacă nu chiar imposibil de a separa ex-abrupto funcţia informaţională a acestor discipline de funcţia lor socială care constă în motivarea anumitor acţiuni sociale, anumitor decizii, în formarea convingerilor oamenilor etc. Deasupra oscilaţiilor între aspiraţia către stadiul de universalitate şi esenţialitate al ştiinţei şi cadrul pe care funcţionalitatea lor li-l fixează, disciplinele sociale au de făcut efortul de a depăşi o anume viziune empirică pozitivistă plasînd enunţurile lor pe făgaşul unei asemenea reflectări a vieţii sociale care exclude orice gen alienat de cunoaştere. Pentru cercetătorii din domeniul ştiinţelor sociale, cuvintele lui Lenin dintr-o prefaţă scrisă în februarie 1917, la versiunea rusă a scrisorilor lui Marx către Gugelmann, sînt un adevărat credo: „...nu este marxist acela care, în dorinţa de a justifica starea de lucruri existentă, denaturează teoria care constată în mod lucid situaţia obiectivă". Cu atît mai mult cu cît, în societatea noastră, ştiinţele sociale sînt chemate să studieze fenomenele şi procesele care apar în viaţa ţării, să desfăşoare investigaţii capabile să ofere răspunsuri la problemele mari ridicate de viaţă, concluzii care să servească conducerii partidului şi statului la elaborarea hotărîrilor, a soluţiilor necesare activităţii economice, social-politice şi cultural-educative, în concordanţă cu cerinţele construcţiei socialiste, ale cunoaşterii realităţii sociale, ale progresului ştiinţific contemporan.

C. DROPU

„...CEL CARE TE IUBEŞTE, VLADIMIR ULIANOV"

(Scrisorile lui Lenin către mama sa)

In cabinetul de lucru din apartamentul pe care l-a ocupat Vladimir Ilici Lenin la Kremlin, atenţia vizitatorului este inevitabil atrasă de fotografia unei femei cărunte, îmbrăcată în negru, cu o faţă frumoasă şi severă. Este mama lui Lenin, Maria Alexandrovna. Cu o cultură aleasă, vorbind cîteva limbi străine, posedînd bogate cunoştinţe literare, ea a fost dăruită şi cu un rar talent de educator; era o femeie de caracter şi se distingea printr-o voinţă fermă.

In formarea spirituală a copiilor săi, Maria Alexandrovna a avut un rol imens. Toată viaţa le-a fost nu numai mamă, ci şi prieten, tovarăş de idei.

Sora lui Lenin, Maria Ilinicina, scria: „...mama a fost totdeauna lîngă acei dintre copiii ei, care aveau nevoie absolută de ajutorul ei, iar în Rusia acest ajutor era totdeauna necesar celui pe capul căruia cădeau pedepsele poliţieneşti".

Iar copiii, la rîndu-le, şi-au răsplătit mama printr-o dragoste şi o grijă plină de gingăşie.

Vladimir Ilici nutrea pentru mama lui un sentiment cu totul deosebit... Scrisorile lui către mama sa constituie, în acest sens, nişte uimitoare documente umane. Tocmai de aceea nu poţi citi fără emoţie cartea „... Cel care te iubeşte, V. Ulianov", în care sînt publicate aceste scrisori.

Numărul lor e mai mare de o sută: trimise din Petersburg şi Berlin, Pskov şi München, Londra şi Geneva, din Paris, Kuokkala, Cracovia. Poate că, îndeosebi, ne emoţionează scrisorile trimise din satul Şuşenskoe, gubernia Enisei, unde Lenin, care avea pe atunci 27 ani, fusese exilat în legătură cu dosarul politic petersburghez al „Uniunii de luptă pentru eliberarea clasei muncitoare". Înainte de a veni la Şuşenskoe, Lenin stătuse închis 14 luni într-o cameră izolată a închisorii preventive din Petersburg.

In acei ani Vladimir Ilici era deja un marxist cunoscut şi autorul renumitei lucrări «Ce sînt „prietenii poporului" şi cum luptă ei împotriva social democraţilor».

...In anii grei ai exilului Lenin nu şi-a pierdut tăria sufletească, pregătindu-se continuu pentru luptele revoluţionare. El studiază obiceiurile şi viaţa satului, scrie articole care dezbat importante probleme teoretice, argumentînd necesitatea creării partidului muncitoresc, elaborează programul acestui partid, ia poziţie hotărîtă împotriva duşmanilor marxismului. Lucrează stăruitor la fundamentala „Dezvoltarea capitalismului în Rusia", învaţă limba germană.

In toate scrisorile din această perioadă (1897—1899), V. I. Lenin adresează Mariei Alexandrovna multe cuvinte pline de căldură. Se interesează de sănătatea celei care-i era cea mai scumpă fiinţă, de felul cum intenţionează ea să se odihnească în timpul verii, de chestiunile ei băneşti. Îi povesteşte despre viaţa sa, despre starea sănătăţii, se interesează de felul cum o duc fratele şi surorile lui, le mulţumeşte tuturor pentru atenţia cu care înconjoară cea mai măruntă rugăminte a lui. Iar rugămintile lui erau, firesc: cărţi, cărţi şi iar cărţi...

„Am primit astăzi, măicuţă dragă, o grămadă de scrisori din toate colţurile Rusiei şi Siberiei şi de aceea am avut toată ziua o stare de spirit sărbătorească..."

...Răsfoiesc, pagină după pagină, această remarcabilă carte. Fiecare scrisoare, adresată mamei sale, este o scrisoare către un tovarăş de idei, un om apropiat care îi împărtăşeşte pe deplin vederile revoluţionarilor ale luptătorilor împotriva ţarismului. „Îţi trimit astăzi, scumpă măicuţă, celelalte două caiete ale „pieţelor mele de desfacere", capitolele VII şi VIII, pe urmă două suplimente (II şi III)) şi titlurile ultimelor două capitole. In sfîrşit am terminat această muncă care ameninţa într-o vreme să se prelungească la infinit" (3 februarie 1899). Iată şi cîteva fraze ale lui V. I. Lenin din scrisoarea datată 1 septembrie 1899, referitoarea la cartea lui Bernstein**: „... Din punct de vedere teoretic — incredibil de slab; repetarea unor idei străine. Fraze goale despre critică, în schimb nici măcar o schiţare de critică independentă. In mod practic e vorba de oportunism..."*

...Anii 1900 ...1904 1907... 1916... Scrisori din Elveţia şi Franţa, din Polonia şi din nou Elveţia. V. I. Lenin îi povesteşte mamei despre viaţa sa, îi relatează despre noua piesă a lui Gorki „Cei din urmă", despre cartea lui Lovellas (?): „Marte şi canalele lui", despre faptul că lucrează foarte mult şi continuă să înveţe stăruitor limbi străine. Intr-o scrisoare o invită pe Maria Alexandrovna să vină la Stockholm.

In acest oraş a avut loc în 1910 ultima întîlnire dintre mamă şi fiu. Maria Alexandrovna, însoţită de fiica sa Maria Ilinicina, a sosit special în Suedia ca să-şi vadă fiul. Atunci i-a dăruit fiului un pled în carouri pe care Lenin îl preţuia îndeosebi şi-l lua cu el oriunde pleca. Şi acum poate fi văzut, acoperind patul din mica cămăruţă a locuinţei lui Lenin din Kremlin.

Despre această ultimă întîlnire a lui Lenin cu mama sa, Maria Ilinicina a scris: „...Vladimir Ilici ne-a condus pînă la debarcader — pe vapor neputînd urca, pentru că vaporul aparţinea unei companii ruseşti şi el risca să fie arestat, — şi-mi amintesc pînă azi expresia feţei lui, cînd o privea pe mama de jos de pe ţărm. Cîtă durere era înscrisă pe faţa lui! Parcă ar fi presimţit că era vorba de cea din urmă întîlnire cu mama sa..."

Ultima scrisoare (din martie 1916) pe care Maria Alexandrovna a primit-o de la fiul ei, cîteva luni înainte de moarte, se termina cu cuvintele: „Te strîng la piept, draga mea, şi-ţi doresc multă sănătate".

...In Leningrad, în cimitirul Volkovo se înalţă monumentul Mariei Alexandrovna Ulianov — admirabila femeie rusă, cea care a fost mama lui Lenin.

---

*) Este vorba de scrisoarea despre suplimentele la capitolul VII a lucrării „Dezvoltarea capitalismului în Rusia".

**) Lider al oportuniştilor în partidul social-democrat german. A încercat să revizuiască marxismul şi să demonstreze imposibilitatea revoluţiei socialiste şi a dictaturii proletariatului, susţinînd ideea colaborării proletariatului cu burghezia.

CURIER

OASPEȚII POLONEZI

Un program de concert destul de neunitar ansamblat și inegal ca valoare a căpătat prin amprenta subtil particularizată a dirijorului Josef Wilkomirski un caracter armonios de un farmec inedit.

Judecată la rece, Simfonieta, lucrare personală prezentată în primă auditie, are ceva ce amintește de tehnica colajelor în arta plastică. Totuși, prin energia consumată în realizarea interpretativă, prin convingerea pusă în gesturi și în expresie, muzica a devenit pe moment plauzibilă, atrăgînd ca un caz particular, ca un univers aparte.

Dacă în Simfoneta lui Wilkomirki se întîmplă... prea multe, s-ar putea spune, prin contrast că în concertul pentru harpă de Blanco (nume obscur asupra căruia nu numai programul de sală ci și marile enciclopedii muzicale păstrează o discretă tăcere) se întîmplă prea puține. Rar muzică să sugereze mai bine un lac limpede fără adîncimi și fără taine. În monotonia tematică s-a desprins, ca o insulă de frumusețe autentică și cu adevărat expresivă, cadența solistică.

Ar fi greu de spus (dat fiind repertoriul ales) despre harpista poloneză Liliana Osses dacă este sau nu o virtuoasă a instrumentului. A dat însă dovada certă a unei excelente muzicalități, a unei rafinate expresivități și a unei game largi de posibilități coloristice. Cît despre Debussy... s-ar putea spune că dacă harpa n-ar fi existat ar fi inventat-o!

În cele două dansuri pentru harpă cu care s-a încheiat partea întîia a concertului, Liliana Osses și Josef Wilkomirski au realizat o interpretare ce avea grația și perfecțiunea stampelor japoneze și aceeași moliciune tulburătoare a contururilor. S-a petrecut de fapt un fenomen de identifcare totală între muzică și interpreții ei și e păcat că asemenea momente nu pot fi fixate.

În contextul programului, concertului Simfonia a II-a în Re major de Brahms părea făcută să restabilească echilibrul psihic prin robustețea sonoră și grandoarea arhitecturală. Dar, sub bagheta dirijorului polonez, Simfonia lui Brahms a dobîndit o surprinzătoare transparență. Timbrele instrumentale, ce se percep în general compact, au apărut aerisite, parcă spălate, aproape supărător de clare. Este dificil de spus dacă a fost bine sau nu ceea ce a făcut dirijorul polonez pentru că la gradul de convingere pe care-l pune în tot ce face e greu să reziști. Cert este că a fost frumos, că au existat momente de o rară noblețe și de o cuceritoare bogăție expresivă.

LILIANA GHERMAN

DOUĂ DECENII CU PĂPUȘI

În acest aprilie solar, păpușarii ieșeni sărbătoresc 20 de ani de la înființarea teatrului lor.

Pe mica scenă au poposit de-a lungul anilor gîndurile înaripate ale scriitorilor noștri și ale celor de pe alte meleaguri.

Printre cei găzduiți s-au aflat, în vreme, și Otilia Cazimir, și George Călinescu, și Victor Eftimiu.

Pe scena de-o schioapă, sub reflectoare, pe mîini de har, nevăzute, printre plăsmuiri de mucava năzdrăvană, s-au mișcat în voie baronul Münchansen, Călin Nebunul, Harap Alb, Giscanul cel Alb, Nils Holgersson, Tartarin, Albă ca Zăpada, zmeii și spinii.

Cineva a lăsat pentru o clipă păpușile în raft și a socotit cîți copii au poposit, cîte un ceas, în douăzeci de ani, în mica sală: 1.250.427.

Actorilor, neobosiților și talentaților actori, tuturor celor care se apropie cu respect și cu mîinile tremurînde de bunele și prietenoasele păpuși, le dorim succese.

„EXPRESIONISMUL"

Ultimul număr al „Secolului XX" (de fapt două, reunite, 11—12/69) este atît de valoros încît observația că a apărut tîrziu devine cu totul superfluă. Dedicat în întregime expresionismului (excepție face acel omagiu lui Eugen Ionescu) ei însumează excelente pagini de exegeză, lirică, teatru și proză, selectate cu o savantă grijă față de „esențial", „caracteristic", „reprezentativ".

Constienți că astfel unilateralizăm discuția (în acest cadru, nici nu poate fi vorba de o discuție completă), vom remarca doar paginile de teatru din acest număr și în special articolul lui Edgar Papu — „Expresionismul în dramă", articol ce ni se pare foarte valoros prin unghiul personal din care privește mai ales originile expresionismului. Astfel E.P. caută și găsește antecedente depărtate și apropiate ale expresionismului. Primele — în vechiul teatru chinez și în acele spaniole autos sacramentales (iar în pictură: la Grünwald, Bosch și la spanioiul Goya). Sursele apropiate nu sînt — împotriva aparențelor — atît de origine germană, cît, mai ales, nordice — coborîte din pictura norvegianului Munch și din teatrul suedezului Strindberg.

Reținem, de asemenea, precizarea că manifestarea cea mai adecvată și mai completă a expresionismului se află în teatru („însăși celula sa constitutivă este dramatică... Întregul țesut al expresionismului își însușește acel dramatism fundamental prin acidul violent al oroarei, al spaimei de la baza sa"). Spaima — zice E.P. — este primordiala atitudine emotivă a dramaturgiei expresioniste, nervul ei dinamic.

După ce urmărește evoluția expresionismului în Germania, Suedia, Spania, America și chiar România — prin Blaga — E.P. ajunge la concluzia că acest curent, mai ales în specia sa dramatică, nu este expresia unui anumit popor, ci a unui anumit moment, care-și identifică nucleul cel mai concentrat în anii de după primul război mondial, dar care „a avut puterea să umple întregul volum dramatic al veacului nostru cu cele mai fecunde și mai ingenioase inițiative ce se pot aprecia în mereu neașteptate resurse de înnoire".

PONCIFE CRITICE

Am scris altădată aici despre rutina criticului, acuzînd aprecierile oscilante, învăluite în formulări arhiuzate. De data asta, referindu-ne la Dinu Kivu, autorul unei Săptămîni ieșene din „Contemporanul", nu se mai poate vorbi de rutină (pentru că rutina presupune, în orice caz, frecventarea unor principii, și o experiență artistică bogată) ci de-a dreptul de poncife. Sînt unele poncife adaptate pentru diverse împrejurări, precum bilețele de papagal, aranjate frumos, după vîrste și sex, în cutia fîșnetarului.

Una din împrejurările acestea declanșatoare de poncife este, de pildă, și descinderea unui cronicar „bucureștean", undeva, în „provincie". Acolo, oaspetele e gata să creadă că toate condițiile și-au dat mîna pentru a i se face tocmai lui o demonstrație anume. Așadar, Dinu Kivu vrea să depisteze la Iași, „stadiul actual al potențialului și virtualitățile artistice ale orașului". De fapt, însă, nimeni nu s-a gîndit la așa ceva, și nici nu ar fi fost cazul s-o facă special. Cele cîteva spectacole date în cadrul unui „Studio al tînărului regizor" (inițiativă a Teatrului Național) constituiau un prilej de a se discuta despre realizările tinerilor directori de scenă care își susțin astfel examenul de absolvire. În nici un caz „stadiul actual" artistic „al orașului" (?!) nu poate fi apreciat după Pescărușul, Pelicanul și nici după Visul. Sînt aici numai încercări meritorii, date ca atare.

Dar D. K. se obstinează să cunoască mai mult decît i se oferă, ceva ce, din punctul de vedere al gazetarului, e onorabil, și ar fi fost chiar lăudabil, dacă alții nu interveneau, iar alte poncife (un fel de planetă pentru spectacol de succes la provincie): Tango la Nisa, confirmă D. K., e o comedie bine scrisă, dar... (ah, acest dar superestetic!) „formula regizorală (e) ternă și lipsită de personalitate". Așa dar, atunci cînd regia e perfect adecvată unui text și-l pune în lumină calitățile, ea rămîne ternă. Pe de altă parte, dacă un regizor prelungește sugestiile textului literar spre zone mai adînci (cee ce e cazul cu Inundația pusă în scenă, la același studio, de Gh. Tească) se ivește alt poncif, dizolvant: „obiectivul satirei a fost oarecum deplasat de pe abjecția morală spre absurditatea acumulărilor". Atunci cum ar fi bine, stimate D. K.? Ce înseamnă un „spectacol Mazilu", „stricto sensu"? Pentru că, dacă spectacolul amintește situațiile din Noul locatar de Eugen Ionescu (observația, în treacăt fie spus, a fost făcută mai întîi în cronica din revista noastră) ni se pare nu numai că nu e greșit, ci dimpotrivă, că el are o deschidere spre sensuri mai largi, dincolo de limitările unei satire „stricto sensu", aplicată opulenței, avariției și mercantilismului. Și meritul este atunci al regizorului și, firește, al interpreților. Iată contradicții evidente ale prejudecăților și, mai ales, ale poncifelor critice!

Teatrul Național „V. Alecsandri"

„DACIA FELIX"

de Virginia Șerbănescu

Atîtea s-au spus și atîtea s-au scris despre teatrul istoric în ultimul timp, încît ansamblul opiniilor emise, prin caracterul lor controversat, poate fi de natură să inhibe ambițiile cele mai nobile ale autorilor care proiectează noi lucrări, ca și — oricît de curios ar părea — aprecierile criticilor. A apare azi cu o piesă istorică construită în spirit tradițional înseamnă, în bună măsură, un act de îndrăzneală, într-atît s-a insistat asupra demitizărilor și a dezbaterilor de idei contemporane prin intermediul gloriilor de odinioară, ajungîndu-se, în destule cazuri, la aprecieri exclusiviste.

Virginia Șerbănescu, autoare mai puțin interesată de satisfacerea opiniilor „la zi" și mai mult îndrăgostită de faptul istoric în deplina lui semnificație, la nivelul epocii în care se afirmă, s-a încumetat să aducă pe scenă personaje și momente hotărîtoare în ce privește destinul populațiilor din jurul Carpaților și ulterioara formare a poporului român. Drama consumată la începutul erei noastre prin victoria legiunilor romane asupra războinicilor lui Decebal aparține, de bună seamă, în primul rînd istoriei adevărate, constituind un prag, o răscruce, de unde începe să se dezvolte o nouă conștiință, în care aceleași fapte, aceleași rivalități, eroismul și sacrificiul dac și roman dobîndesc noi răsfrîngeri, într-o lumină comună care le apropie și le unifică. Dar tocmai această reverență la fel de adîncă și de sinceră pentru ambele părți ce s-au luptat cu îndîrjire, edulcorează în mare măsură, din perspectiva epocii noastre, dramatismul acelei încleștări decisive. Autoarea a căutat, de aceea, o expresie mai apropiată de trăirile originare ale acestui conflict între cuceritorii romani și bravii învinși — dacii. Nota tragică a unui destin vitreg, în pofida curajului și a tenacității în rezistență, învăluie mai ales figurile lui Decebal și a surorii sale — Medopa, întruchipare a devotamentului pentru țară dus pînă la sacrificiul dragostei și al vieții. Legenda copleșește însă ca un nor dens, ca un nimb, personalitatea reală a marilor conducători de odinioară ai romanilor și dacilor și de aceea reconstituirea acestor figuri pînă în detalii nu ar putea să satisfacă tocmai măreția, monumentalitatea personajelor. În schimb, caracterul Medopei și acela al lui Longinus, cel mai iubit general al lui Traian, personaje ce străbat un drum aspru, îmbină asemenea eroilor lui Corneille, dragostea și datoria, pasiunea individuală, dar și devotamentul față de vatra comună, a strămoșilor, a părinților și deci și a fiilor. Prin aceste personaje, Medopa și Longinus, piesa capătă și o aură romantică, însă un romantism sobru, în înțelesul pe care-l presupune convingerea că această categorie istorică și estetică include și un sîmbure de permanență. De altfel, sobrietatea, elevația sentimentelor, constituie o notă definitorie a piesei pe care Virginia Șerbănescu a scris-o în afara oricăror locuri comune, fie ele ale teatrului istoric tradițional, fie ale celui de ultimă oră. Textul e ferit astfel atît de retorismul lozincard ca și de transplantul adesea traumatizant al unor teorii și concepții contemporane. El are o curgere gravă, gradarea fiind realizată prin intermediul acelui conflict trăit cu acuitate de Medopa și Longinus. Este un conflict ce interiorizează drama, oferindu-ne o transpunere afecțională a unui episod istoric altfel rece, inanimant. Prin asemenea calități înțeleasă, ideea exprimată de titlu: Dacia Felix, — inscripție pe care învingătorii romani aveau s-o graveze pe cele dintîi monede puse în circulație de ei în Dacia — dobîndește sensul amar al unei dureroase ironii. Piesa sensibilizează și ne apropie istoria, invitînd totodată la o prelungită meditație asupra unor nobile permanențe. Ideea înrudirii de structură între credincioșii lui Zamolxe și devoțiunea ce exprimă neclintirea unor martiri prin care concepțiile etice ale lumii vechi erau depășite, idee pe care am reținut-o din piesă (unul din personajele secundare este și Pliniu cel tînăr, observator ager al noilor semne ale epocii) reflectează în plus valorile sufletești ale lumii dace, curajul, speranța și înțelepciunea străbună care constituie un fundal și o prefigurare a întregii istorii românești ulterioare.

Spectacolul realizat de tînărul absolvent Silviu Leuciuc dezvoltă în bună măsură și cu bun gust datele textului, însă montarea excesiv stilizată în decorul neutru schițat tot de Silviu Leuciuc, pe alocuri îngreuează și obosește. În același sens, cadrul ritualic cu un laitmotiv melopeic de inspirație gregoriană, folosit mai ales în prologul repetat și la urmă, deci un prolog care devine și epilog, nu permite, în suficientă măsură, eclosiunea conflictului pasional. Medopa și Longinus devin personaje de al doilea rang atît prin tratare regizorală cît și prin inadecvarea interpreților (Violeta Popescu și Emil Coșeriu). Am remarcat însă în primul rînd luminozitatea și ținuta în adevăr revelabilă a lui Boris Olinescu (Traian), apoi concentrarea lui Teofil Vâlcu (Decebal), precum și contribuțiile lui M. Finchelescu, Valeriu Burlacu, C. Popa, Valentin Ionescu, Ion Schimbischi, Virgil Costin, Ion Lazu.

Costumele (George Doroșenco) lipsite de sugestivitate în ceea ce-i privește pe daci, se înscriu aceleiași viziuni care a inspirat și o gestică a impiorării, în unele situații, a unui Zamolxe care, în nici un caz, nu trebuie confundat cu... Alah!

RADU ȘT. MIHAIL

GH. MAFTEI: „Daci" (aramă bătută)

reîntîlniri

UN RENOIR TÎNĂR

Opera unui cineast ți se înfățișează rotundă și convingătoare numai cînd ai prilejul să vizionezi — grupate — măcar o parte din principalele sale filme. De aceea, ideea de a prezenta iubitorilor celei de a șaptea arte prilejul unor asemenea reîntîlniri, judicios organizate, ni se pare excelentă.

Începînd din 1935, școala realist-poetică franceză grupează pe **Jean Renoir, Marcel Carné** și **Julien Duvivier.** Primul din acest grup, J. Renoir, se bucură de aprecierea și încrederea lui Marcel Pagnol. Acesta, devenit producător, îi încredințează realizarea filmului „Toni", o operă remarcabilă care, alături de „Pensiunea Mimosas" a lui Jacques Feyder, marchează — cum observa Sadoul — adevărata renaștere a cinematografului francez antebelic. Scenariul filmului nu este decît o poveste obișnuită, banală aproape în dimensiunile ei cotidiene, dar regizorul, bucurîndu-se de o libertate deplină din partea producătorului, ceea ce se întîmpla foarte rar, a reușit să înnobileze faptica banală cu acel fior inefabil, propriu numai marilor creatori. Povestea era luată direct dintr-o cronică judiciară și reconstituită cu ajutorul martorilor participanți la procesul unui țăran care ucisese un muncitor de origine străină. Renoir folosește acest prilej pentru a pătrunde analitic în mediul muncitoresc, pe care cinematograful francez îl ocolise pînă atunci. Zugrăvirea acestui mediu se face în termeni direcți, veridicitatea descrierii îmbinîndu-se cu perfecțiunea imaginii plastice, în care Renoir își dezvăluie descendența dintr-o familie de mari artiști. Cu totul superior operelor sale anterioare „Nana" și „Cățeaua" filmul „Toni" este de o mare discreție și simplitate a tonului, calități ce se vor impune ca principale trăsături ale școlii franceze din această epocă.

După filmul „A noastră e viața" în care se alătură propagandei electorale a Partidului Comunist Francez, Renoir realizează, în 1936, o peliculă minoră, intitulată „Drojdia societății", care marchează o trecătoare abatere de la specificul contemporan și realist al operei sale. Că „Drojdia societății" a fost o simplă sincopă în activitatea cineastului o dovedește pelicula imediat următoare, „Iluzia cea mare", o lucrare cu adevărat remarcabilă, realizată pe un scenariu al lui Charles Spaak, cel mai de seamă scenarist al acestei epoci, alături de Jacques Prévert. Dar colaborarea la scenariu a lui Jean Renoir nu este deloc neglijabilă, întrucît Spaak folosește ca date principale ale scenariului, propriile amintiri ale lui Renoir dintr-un lagăr de ofițeri din primul război mondial. Filmul este într-un fel iluzia ostașilor care „crezuseră că acest război va fi ultimul și camaraderia din tranșee va dăinui și în timp de pace, dincolo de contradicțiile sociale". (Sadoul).

Unul din procedeele cele mai frecvent folosite de Renoir în această operă este situarea personajelor, a acțiunii, în cadru natural, cît mai apropiat de mediul lor obișnuit. Totodată el folosește obiective fotografice speciale cu care cuprinde toată profunzimea cîmpului, dînd aceeași claritate planurilor. Așa procedează în filmele „Madame Bovary", „Regula jocului", „Bestia umană". Înainte însă de aceasta, pe Renoir îl preocupă autenticitatea tipurilor sociale. Este aici o caracteristică a școlii cinematografice franceze dinainte de 1940, caracteristică ce se situează înaintea căutărilor de tehnică cinematografică, de care erau preocupate alte școli naționale, ca de pildă cea germană. Aplicarea cineaștilor francezi către o tipologie socială diversă și autentică duce la impunerea pe plan internațional a cinematografului din această țară.

Vorbind despre „Iluzia cea mare", Georges Sadoul spunea: „Iluzia cea mare, arată cu adevărat un mecanic, un bancher, un junker. La acesta din urmă (interpretat de Erich von Stroheim) găsim îmbinate o sentimentalitate care-l face să se înduioșeze în fața unei mușcate rupte și o cruzime care-l face să doboare cu focuri de revolver pe un cîntăreț de flaut care-și permisese să glumească cu dînsul". Asemenea riguroase caracterizări sociale sînt, cu siguranță, ecouri din filme rusești și, în aceeași măsură, din operele mai vechi ale lui Erich von Stroheim sau chiar din naturalismul literar și din pictura impresionistă.

Marea personalitate a regizorului se manifestă apoi în două filme deosebite: „Bestia umană" după Zola și „Regula jocului" după comedia lui Alfred de Musset „Capriciile Marianei". Aceasta din urmă, mai ales, încununează opera lui Jean Renoir și, totodată, atinge punctul culminant al cinematografiei franceze dinainte de război. „Să încercăm a face o dramă veselă; asta a fost ambiția întregii mele vieți" — a declarat Renoir cînd s-a apucat de acest film, în care transferă comedia lui Musset în mediul burgheziei contemporane. „Regula jocului" înfățișează, totodată, pasiuni comune tuturor oamenilor. Asemănarea cu „Toni" este evidentă; în ambele filme, tabloul social e preocuparea principală a regizorului. Intriga trece în plan secundar. Sadoul îl mustră totuși că în final, regizorul nu a avut suficientă îndemînare pentru a trece de la glumă la tragedie. Opera a fost fluierată de spectatori, dar asta nu i-a redus valoarea pe care o capătă mai ales prin perspectiva timpului.

ȘT. O. MUGUR

colocvii contemporane

SENSURILE REFLECTĂRII (I)

În ipostaza sa de elucidatoare a orizonturilor teoretice ale artei, estetica noastră marxistă a rămas cu multe datorii, situație în care o serie de probleme ale artei s-au dezvoltat, în cele din urmă, faptic, în practica creației și receptării artistice (rămînînd, însă, fără o explicație teoretică adecvată). Una din aceste „datorii teoretice" ale esteticii noastre față de fenomenul artistic este și aceea a clarificării sensurilor concepției marxiste despre caracterul reflectoriu al artei, despre specificul înțelegerii marxiste a artei ca reflectare a realității.

O serie de esteticieni marxiști, printre care Ernst Fischer, cu notoria sa lucrare **Necesitatea artei**, au vorbit despre posibilitatea și necesitatea unei diversități stilistice și a modalităților de expresie ale artei ce servește idealurile comunismului, ale artei societății socialiste în general. Arta noastră actuală este o asemenea artă a modalităților de expresie diverse, iar criticii și esteticienii noștri susțin, în marea lor majoritate, o astfel de artă. În același timp, însă, mai deschis, despre raportul dintre această diversitate expresivă și tematică a artei și calitatea ei de a fi o reflectare a realității se discută foarte puțin.

Rămînînd la o preluare superficială a unor idei ale clasicilor marxismului despre raportul dintre artă și realitate, unii esteticieni au confundat adeseori concepția marxistă, potrivit căreia arta ca formă a conștiinței sociale reprezintă o reflectare a existenței sociale, cu „mimesis"-ul, cu teoria artei ca imitație, originată la vechii greci.

Astfel, în mod fals, o manifestare particulară a legii materialismului istoric, privitoare la relația dintre existența socială și conștiința socială, a fost identificată cu o normă estetică (opera de artă ca imagine figurativă a realității, corespondența imaginii artistice cu imaginea naturală, neartistică, a unui fapt). Această confuzie a reprezentat fundamentul „teoretic" al concepției neîntemeiate potrivit căreia criteriul esențial de valoare pentru aprecierea consonanței unei opere cu idealurile societății socialiste ar fi cel stilistic de unde, o împărțire rigidă a modalităților de expresie în compartimente, compatibile sau incompatibile cu concepția marxistă despre artă, cu natura artei în socialism. Nu mai trebuie să spunem, că însăși ideea rupturii operate, în felul acesta, în relația fond-formă marca vulnerabilitatea concepției.

Prin aceasta a fost stînjenit atît procesul firesc de diversificare (stilistică, expresivă, tematică), a artei cît și posibilitățile sale de „angajare socială", deoarece idealurile socialismului în profunda și vasta lor complexitate nu puteau fi cuprinse și susținute decît de o artă bogată în stiluri, teme, modalități de expresie și doar o asemenea artă poate satisface diversitatea gusturilor și preferințelor estetice ale publicului. Căci dacă întregul popor are idealuri politice și sociale comune, idealurile sale estetice rămîn în continuare diverse, individualizate.

Marxismul militează pentru o artă valoroasă, capabilă să se încadreze eforturilor generale spre progres nu unilateralizînd posibilitățile devenirii fenomenului artistic ci, din contră, ținînd cont de această diversitate de gusturi și idealuri estetice pe care atît creația cît și receptarea artistică o presupun. „Angajarea socială" și „diversitatea tematico-expresivă" apar astfel ca două dimensiuni corelative ale concepției marxiste despre artă; „angajarea socială" ferește diversitatea expresivă de pericolul ezoterismului, fertilizează posibilitățile sale de cuprindere a universului uman; diversitatea tematico-expresivă dă posibilitatea artei de a putea exprima complexitatea fenomenului social la toate nivelele sale de existență și manifestare, de a se putea adresa pe măsura preferințelor estetice ale fiecărui individ și de a fi prin aceasta „angajată".

Distincția dintre cele trei considerări ale artei: din perspectiva „mimesis"-ului, a materialismului istoric și a socialismului științific — ce susține necesitatea caracterului partinic, angajat al artei în socialism — are o deosebită însemnătate pentru înțelegerea concepției marxiste despre artă, deseori pe nedrept atacată de unii esteticieni nemarxiști pentru caracterul ei „limitativ", „dogmatic" etc.

Atît în analiza și aprecierea artei cît și a oricărui alt fenomen, a fi marxist nu înseamnă a impune dogme realității, ci din contră, a pleca de la realitatea existentă, a-i dezvălui cauzele și perspectivele reale, implicațiile specifice așa cum ea însăși și le dezvăluie. Ideea este demonstrată din plin în Raportul prezentat de tovarășul Nicolae Ceaușescu la Congresul al X-lea. Spiritul științific, realist, al marxismului nu se hrănește, în primul rînd, din adevăruri ale științelor naturii sau ale științelor sociale (fiindcă aceste adevăruri pot fi și ele, uneori, perisabile în timp, alteori greu de aplicat ca atare) ci din îndemnul de a-ți porni, întotdeauna, teoria de la analiza realității. În acest sens, posibilitatea de a vorbi despre caracterul științific al concepției marxiste despre artă se întemeiază, tocmai, pe chemarea de a pleca de la fenomenul artistic real, concret-istoric, pentru a fundamenta teoretizările și nu de la dorința de impunere a unor norme estetice creației artistice. În artă, după cum se știe, valorile tind a fi unice și irepetabile, opera păstrînd individualitatea creatorului său prin care ea se poate defini ca o operă originală.

Marxismul reprezintă pentru cercetătorul artei nu o „doctrină osificată", ce ar aprecia fenomenul artistic real în raport de adevăruri prestabilite, ci o „călăuză în acțiune", prin care esteticianul este îndrumat să-și deducă adevărurile din acest fenomen artistic real, supremul criteriu al oricărei idei adevărate fiind, după cum se știe, în primul rînd, nu concordanța ei cu altă idee, ci cu realitatea despre care se vorbește, cu practica de care ea se leagă și pe care este chemată să o servească.

Spre deosebire de „mimesis", materialismul istoric nu impune norme estetice operei de artă. Această concepție evidențiază doar faptul că arta, ca formă a conștiinței sociale, se află, asemeni celorlalte forme ale conștiinței sociale (morala, științele naturii și științele sociale, filozofia, dreptul etc.), în relație cu o anumită existență socială, concret-istorică de care în ultimă instanță este determinată și pe care o reflectă (în modalitățile ei specifice), în măsura în care conștiința socială reflectă existența socială a oamenilor. Potrivit materialismului istoric, arta reflectă realitatea nu pentru că așa vrea artistul, nu pentru că modalitatea de expresie a operei ar fi una figurativă, (pentru că imaginile comune sau științifice ale anumitor fapte reale ar putea fi găsite și recunoscute, ca atare, în opera de artă), ci pentru că procesul real, obiectiv al evoluției societății omenești în genere (oricare ar fi esența socială a acesteia), este de așa natură încît viața materială a oamenilor determină, în cele din urmă, modul lor de a gîndi, de a trăi, de a simți, de a intra în relații etc. Orice operă de artă, pe care istoria artei o cunoaște sau o va cunoaște, este și va fi, în acest sens, întotdeauna o reflectare a realității, a existenței sociale în care ea a apărut. Din perspectiva materialismului istoric, considerarea artei ca reflectare a realității nu are un sens voluntarist, subiectivist, depinzînd de dorința individuală, ci unul obiectiv. Chiar și așa-zisa „fugă" a artei de realitate confirmă această lege deoarece, în acest caz, arta fuge tot de **realitate** — cauza acestei fugi — și se explică prin ea, la fel ca și „cufundarea" artistului în concret-istoricul unei realități date. (Definind omul ca un „ansamblu al relațiilor sociale", materialismul istoric dezvăluie prin însăși această definiție și caracterul reflectoriu pentru societate al actelor omului).

Înțelegerea artei ca reflectare a realității din punct de vedere al normei „mimesis"-ului are, însă, cu totul alte sensuri, cuprinzînd zone restrînse ale istoriei și geografiei artei, ale modalităților de expresie artistică. Ea nu se referă la poziția artei ca formă a conștiinței sociale față de existența socială corespunzătoare ei, ci la raportul dintre imaginea reală, naturală, ne-artistică a unui fapt și imaginea pe care acesta o are în opera de artă. „Mimesis"-ul presupune implicit figurativismul expresiei artistice și presupune ca fiind valoroasă doar arta figurativă (de aici și reacția „nonfigurativului", împotriva lui avînd în primul rînd un caracter estetic normativ.

Teza materialismului istoric este universal valabilă, independent de modalitățile de expresie ale operei de artă; ea călăuzește cu aceeași eficacitate concepțiile esteticianului, fie că e vorba de picturile rupestre sau de Brâncuși, de Balzac sau de Dostoievski, de măștile „artei negre" sau de „Blow-up"-ul lui Antonioni. Această teză nu îngrădește (și nu-și propune să îngrădească cu nimic) libertatea de exprimare a artistului, dreptul său de a-și alege forme de expresie pe măsura conștiinței sale de sine, pe măsura posibilităților de obiectivare ale talentului său. Norma estetică a „mimesis"-ului impune rigori expresiei artistice, îngrădește libertatea de exprimare a artistului, respinge, în genere, valoarea artistică în afara imaginii figurative a realității în opera de artă.

Urmărind istoria societății omenești, se poate observa că în anume perioade ale evoluției sociale (de obicei cele ale unor puternice lupte politice, frămîntări sociale etc.), cînd unele adevăruri se cer expuse cît mai grabnic, cît mai direct și cu o cît mai mare forță de pătrundere în mase, receptivitatea artei la „comanda socială" este deosebit de promptă sub toate formele. Istoria artei dovedește că această receptivitate a artei la pulsul social, politic al epocii nu s-a manifestat printr-o uniformitate politică, ci, dimpotrivă, printr-o mare varietate a modalităților de expresie. Este cunoscută, de pildă, prezența artei de avangardă a secolului XX în marile dezbateri ale epocii noastre.

Pe de altă parte, fidelitatea operei de artă față de anumite realizări sociale, idei politice, științifice etc. nu se reduce la formă, ea fiind, de multe ori, în primul rînd, o chestiune a **sensurilor, a semnificațiilor** operei respective (deoarece în artă realitatea vorbește prin artist, prin puterea expresivă a talentului său).

Confundarea teoriei materialist-istorice privind raportul artei față de realitate cu norma estetică a „mimesis"-ului a adus în deceniul trecut, după cum se știe, multe prejudicii circulației valorilor artistice și evoluției artei noastre. Este destul să amintesc aici că în deceniul trecut chiar operele lui Brâncuși, cel mai universal dintre artiștii noștri, erau considerate „opere decadente", incompatibile cu idealurile culturii socialiste.

Deși a insistat în mod deosebit asupra caracterului de clasă al literaturii și artei, asupra chemării operei de artă de a fi, în condițiile luptei pentru socialism, „o rotiță și un șurub" al marelui angrenaj al acestei lupte **(Literatura de partid și organizația de partid)**, Lenin n-a făcut, însă, niciodată distincții apriorice de valoare artistică între arta ce se crează în condițiile societății capitaliste și arta ce se crează în cadrul societății socialiste, așa cum se făceau la noi în deceniul trecut, cînd artiști ca: Durrenmatt, Brecht, Eugen Ionescu, Joyce, Kafka ș.a., pe care astăzi îi punem în circulație cu respectul pe care valoarea artistică și socială a operei lor o merită, erau considerați exponenți ai „crizei", ai decadenței artei burgheze. Era o „critică" naivă a unei asazise „arte burgheze", care convenea de minune ideologilor burghezi, căci ce cultură socială și națională nu și-ar dori o „criză" perpetuă cu artiști de valoarea celor amintiți?

ADRIAN RĂDULESCU

V. FLOREA: „Odihna"

antract

MENESTRELUL

E teatru? E muzică ușoară? E folclor sau recital de poezie cultă? Specialiștii s-au aflat în dilemă, pentru că noul menestrel, ivit pe meleagurile oltenești, exprimă ceea ce simte, fără a ține seamă de genuri, specii și subspecii, fără a se gîndi la eventualele catalogări ale criticilor.

Tudor Gheorghe, actor la Craiova, a urcat pe scenă mai întîi în hainele unui sau unor personaje anume, și nu putem ști dacă și cît s-a simțit astfel la largul său. Se poate bănui, însă, în prezența ceastălaltă, a interpretului care apare singur, pe scena goală, cu un zîmbet sincer și deschis — zîmbetul **său** și nu al unui erou literar oarecare — se poate bănui și un gest iconoclast. Pentru că teatrul presupune expresie personală subordonată expresiei comune și presupune, încă, un transfer de personalitate. Or, **menestrelul** din Tudor Gheorghe cîntă și spune versuri dintr-o supraabundență a propriei sensibilități. E un original și un cutezător, pornit, cu chitara sa deloc electrică și deloc zgomotoasă, într-o splendidă aventură lirică. L-am văzut și l-am ascultat la București, în cadrul atît de larg al Festivalului Național de Teatru. A cîntat, mai de curînd la Cluj și la Iași. Thalia s-a arătat mai generoasă, mai încrezătoare în chemarea acestui artist, astăzi atît de aparte, încununîndu-l la Festivalul din decembrie cu cel dintîi premiu pentru recital. Nu la fel de prietenoși i s-au arătat și slujitorii lui Euterpe, căci artistul nu a putut apărea pe estrada competițională a Cerbului de Aur. Poate e o nedreptate, însă una care nu-i lipsită — cum se-ntîmplă adesea — și de o latură bună. Dacă ar fi cîntat la Brașov, Tudor Gheorghe ar fi fost trecut repede pe lista interpreților de muzică ușoară, spre liniștirea amatorilor de etichetări ferme. Or, avem impresia, menestrelul de la Craiova cîntă **altfel**, cîntă mai mult ca un poet, un poet de demult și — în aceeași măsură — poet de astăzi, căci **versul** său a trecut, din cîntecele părinților, direct în orizontul liric al epocii noastre. El nu interpretează o muzică „pe teme" din Blaga, Arghezi sau Goga, nu „ilustrează", ci **exprimă** un suflet, un suflet milenar, filtrat și prin experiența argheziană sau aceea a lui Ion Barbu. Tudor Gheorghe este un artist liric în accepția proprie a cuvîntului, dar un artist care-și croiește singur albia melodică, (cu excepția doinelor și a baladei lui Ianku Jianu — toate cîntecele prezentate sînt compoziții proprii), intercalînd recitative, tăceri și priviri semnificatoare pe firul unei afectivități ce profilează încă o permanență românească, o permanență adusă din doina de dor, trecută prin „Sufletul satului" (Blaga) pînă la „Greierele" lui Arghezi sau „La Groapa lui Laie Chiorul" de Goga, prin „Riga Krypte și Iapona Enigel" de Ion Barbu. Stai și te-ntrebi, după un asemenea spectacol — mai bine zis o comuniune lirică de mare originalitate, tocmai pe temeiul clasicității gestului de menestrel autentic, — stai și te-ntrebi: e teatru? E muzică ușoară? E recital folcloric sau de poezie cultă? Da, este din toate cîte ceva, și mai mult decît aceste toate. Tudor Gheorghe e un artist care, deocamdată, nu-ncape într-o definiție.

N. BARBU

interviu

ORIZONT CULTURAL 70

În treacăt, revista noastră a consemnat unele inițiative de ordin artistic ce contribuie la profilarea unui foarte interesant și promițător orizont cultural Neamț 1970. Pentru o prezentare mai autorizată și mai sistematică a intențiilor intrate în fază de concretizare, ne-am adresat tovarășului Constantin Potingă *secretar al Comitetului județean Neamț al P.C.R.*

— Să începem cu studioul de teatru pentru școlari inaugurat recent. Poate ne puteți oferi unele detalii.

— Cu spectacolul de folclor „Pe-un picior de plai" în regia lui Gabriel Negri a fost inaugurat Studioul pentru școlari al Teatrului Tineretului din Piatra Neamț. Studioul, al cărui repertoriu este alcătuit de secretariatul literar al teatrului cu ajutorul unui consiliu artistic format din oameni de artă și din profesori de limba și literatura română, are o secție profesionistă, alcătuită din actorii teatrului și una de amatori, care sub îndrumarea regizorului Gabriel Negri, va aduce la luminile rampei săli de spectacole a liceului centenar „Petru Rareș" (sediul studioului) pe cei mai talentați artiști amatori din rîndurile elevilor pietreni.

Acest Studio realizat la indicația Secretariatului Comitetului județean de partid și îmbrățișat cu multă căldură de Comitetul de cultură și artă și conducerea teatrului, își propune funcții complexe. În primul rînd, să aducă o contribuție deosebită la modernizarea învățămîntului literaturii și limbii române și literaturii universale în școli. Aceasta se va realiza prin faptul că repertoriul va cuprinde spectacole de teatru, recitaluri de poezie, spectacole de lecturi și recitări literare — din prevederile programelor școlare pentru diferite clase. În al doilea rînd, prin conținutul repertoriului, realizat, sub raport spectacologic, la un mod accesibil, studioul va aduce reale contribuții la educarea morală în general și patriotică în special, la educarea estetică a publicului școlar. Instituit, prin diversitatea formulelor de spectacol și a manifestărilor, prilejuind o bogată cultură teatrală copiilor de vîrstă școlară, studioul își proiune să facă un pas înainte în pregătirea publicului de teatru de azi și de mîine.

Pe de altă parte studioul va stimula și creația teatrală în rîndul școlarilor. La urma urmei, Teatrul tineretului din Piatra Neamț se ocupă de pregătirea viitorilor studenți de teatru, a viitorilor săi actori și regizori, a viitorilor spectatori avizați.

Sigur, 1970 este, pentru acest studio, un an de început, de căutări. Nu excludem însă de la bun început și succese autentice, mai ales că specificul repertoriului prilejuiește o valorificare și mai complexă a potențialului artistic al Teatrului tineretului.

— Ce alte manifestări culturale vor caracteriza viața spirituală în 1970?

— Încă în decembrie trecut, biroul Comitetului județean de partid a aprobat calendarul activităților politice și culturale de masă din acest an. Multe din ele au avut deja loc și sînt cunoscute din presă. Altele sînt în curs de desfășurare ca de exemplu manifestările numeroase prilejuite de sărbătorirea centenarului nașterii lui Vladimir Ilici Lenin, iar altele sînt în curs de pregătire. Între acestea din urmă, consemnez ediția a doua a „Zilelor culturii muzicale" (o largă manifestare de masă în scopul educației estetice) pe care le organizăm în primul rînd cu scopul educației estetice) pe care le organizăm în primul rînd cu sprijinul generos al instituțiilor muzicale ale lașului, instituții a căror activitate în județul Neamț are deja tradiția unui caracter permanent și a unui prestigiu binemeritat. În vacanța de primăvară a școlilor, Teatrul tineretului din Piatra Neamț, găzduiește, în organizarea Consiliului Național al Organizației Pionierilor și a Consiliului județean al acestei organizații, Festivalul republican de teatru școlar la care participă nu mai puțin de 35 de echipe de teatru pionierești din tot atîtea județe ale țării. Va urma ediția a doua a Festivalului de teatru pentru tineret organizată de Comitetul județean Neamț pentru cultură și artă ca și a doua ediție a simpozionului „Teatrul și tineretul" pe care o vom realiza, ca și anul trecut, în colaborare cu Centrul de cercetări pentru problemele tineretului. Menționez faptul că în curînd ca ieși de sub tipar volumul cu comunicările primei ediții a acestui simpozion.

Avem, de asemenea, în program un Festival al expozițiilor personale de artă plastică, la care vom invita expozanți din întreaga țară, și care dorim să stea la dispoziția zecilor de mii de turiști în apropiatul sezon estival. Sperăm că acest festival să poată oferi publicului iubitor de artă în serii a cîte zece zile un foarte mare număr de microexpoziții personale.

Desigur, viața spirituală a județului Neamț în 1970 se caracterizează și printr-o bogată activitate politico-educativă și culturală, care se desfășoară cotidian în case de cultură, cluburi, cămine culturale, biblioteci, în scopul dezvoltării conștiinței socialiste a maselor, ca și prin alte manifestări de amploare și cu foarte larg caracter de masă, cum sînt „Tribuna propagandei tehnice", „Sărbătoarea muntelui Ceahlău", „Sărbătoarea Războienilor" și altele, despre care ne propunem să vorbim cu altă ocazie.

REP.

FIECARE ÎN LUMINA PATRIEI SALE

Demnitatea, marele soare al revoluției
a răsărit din tîmpla lui ordonatoare
pentru că Lenin se afla în două locuri
deodată : în vîrful mulțimii
și în miezul muntelui ei.
Dar lui i-a plăcut întotdeauna să spună :
Poporul a făcut totul !
Aceasta nu este departe de adevăr.

Lenin a știut acele cuvinte-cheie care
au smuls din sumbra înfundătură istoria
și rostirea odată făcută
nu se va stinge nici peste o mie de ani.
O vom urma fiecare în lumina patriei sale.

OVIDIU GENARU

MI-AU PLECAT CUVINTELE

Mi-au plecat cuvintele
în alte anotimpuri,
O ți iarna...
Aici ?
E mult calm
în sîngele întreg
Și-atîta gol...
Ninsoarea
Care s-a lăsat
Mă doare

Unde sînt zgomotele
Acelea
Care mă oboseau ?
Nici ochiul
Nu mai vrea să vorbească
Nici mîinile,
Nici trupul

Se vede
Că am plecat și eu
O dată cu ele...

COMAN ȘOVA

REFUZUL NOPȚII

Mi se refuză umbra pe cărări,
O rătăcesc copacii prin năluci
E tot ce mă încearcă la credință.
Sufletul meu, la care sfînt mă duci ?

De nu ajung odată-ntr-o privire,
de nu răsun, viclean, într-un tezaur
de vorbe mari, de scînteieri albastre
să-mi port tristețea îmbrăcată-n laur...

Se sting și-aceste umbre sub picioare.
Cum de mai pot să merg fără urmașii
sufletului ce-mi continuă plimbarea
Și-mi numără și după moarte pașii ?

ANA MAȘLEA

CASTANII ROȘII, PARFUMAȚI ȘI NAIVI

(fragmente)

Începutul putea fi și ziua în care a traversat, pentru prima dată singură, strada Castelului și a bătut cu o piatră în poarta grea a casei domnișoarei Herbst, în care băteau la fel toți copiii din oraș care învățau limba franceză înainte de a ajunge la clanță.

O întîmpinase domnișoara Herbst, bătrînă și frumoasă, o luase de mînă și o condusese spre foișorul din grădină.

Au trecut printr-o alee de copaci înalți și domnișoara Herbst i-a înhățat în pa'mă bărbia ascuțită și i-a ridicat-o spre coroanele verzi.

— Castanii ! Vezi castanii ? Sînt singurii din oraș care fac flori roșii.

A gîndit imediat că domnișoara Herbst e nebună, cum auzise că sînt toate domnișoarele bătrîne, dar era prea emoționată, repeta mereu ce-i spusese Mama acasă, nu se mai gîndea la nimic a'tceva, așa că ajungînd la foișor a lăsat-o pe domnișoara Herbst să se așeze pe un scaun, s-a depărtat cîțiva pași și de la distanță a strigat :

— Bonjour, Madame !

Se eliberase. Atunci apăru pentru ea Doamna Papudof, sora măritată a domnișoarei Herbst, care scîrțîindu-și vocea a corectat-o :

— Cînd sînt două sau mai multe doamne se spune Mesdames.

Din clipa aceea a știut bine și n-a uitat niciodată cînd se spune Madame și cînd se spune Mesdames. Poate că nici n-a învățat altceva. Mai știa, tot de la Doamna Papudof, cîteva cuvinte minunate, dulci ca cireșele pietroase, mîngîietoare ca blana unei pisici care se alintă. Binecuvîntase ziua aceea în care domnișoara Herbst fusese plecată la policlinică să-și facă analizele, iar ea cu Doamna Papudof au ținut lecția de franceză după un program complet deosebit de cel pe care îl cunoștea. Și asta nu pentru că ar fi depășit stadiul acela plicticos în care elevul, deși n-ajunge încă la clanță, se silește să știe cît e ceasul și cum îl cheamă, să deosebească guma de creion și de călimară. Învățase cuvinte'e numai pentru că Doamna Papudof era trăznită și vorbea fără șir. Îi povestise o oră întreagă și ea ascultase cu-, minte, cu răbdare, gîndindu-se la plăcinta cu caise de acasă, la batista pe care începuse s-o coasă cu cruciulițe și lănțișor, la rochia Doamnei Papudof, croită după un tipar ciudat, cu zeci de nasturi și zeci de pliseuri. Urmărise pendula de pe perete, căci deși nu cunoștea bine toate orele, ora de franceză știa bine cînd se termină, ieșea cucul afară din ceas, cînta, bătea din aripi și ea se înveselea și pleca.

Doamna Papudof a luat-o de bărbie și a întrebat-o dacă a înțeles povestea. Ea a privit-o drept în ochi și n-a clipit cînd a spus DA.

Atunci s-a săvîrșit minunea. Ochii Doamnei Papudof au început să se învîrtă ca două titireze și cîntecul era doar așa : „Mystère et boule de gomme".

Nici un cuvînt nu i-a plăcut niciodată mai mult. Nici mai tîrziu cînd a învățat foarte multe cuvinte. Poate cuvîntul italienesc „panceta" o înveselea la fel, o făcea să i se pară totul mic. Dar nu suna la fel.

Închisese ușa și în loc să se îndrepte spre poartă, străbătuse aleea de castani spre foișor ca să se dea în balansor.

Tiri era pe gard, dincolo era terenul de tenis și se auzeau pocnituri înfundate de mingi lovite de rachete.

— Fugi de sub castani ! Fugi de sub castani ! Țipa el călărind gardul, lovind scîndurile cu ghetele botoase.

La început s-a făcut că nu-l aude, îi era frică de băieți, știa că fac numai rău și nu-i plăcea de loc cum îl chema. Dar el a fost mai deștept. A aruncat o minge în ea, a lovit-o și i-a poruncit :

— Adu-mi mingea sau te bat !

Avea de ales și a ales. I-a adus mingea. O privea de pe gard înfricoșînd-o cu castanii roșii care fac fetele să rămînă urîte și nemăritate. Se uita la el în sus, atît de sus că-și vedea singură bărbia și-i venea să-l muște de picior. Dar n-ajungea la el. Tăcea și-l privea încruntată, hipnotizată de fața lui murdară, de părul lui lung și ondulat, de caninii ieșiți ușor peste buză, de nasul lung, înclinat spre dreapta.

— Și tu ești urît !

Tiri însă nici n-auzi, își îmblînzi privirea, sări pe terenul de tenis și de acolo o lămuri :

— Te-am mințit. Nu-i adevărat decît cînd sînt castanii înfloriți. Ai scăpat, dar te-am păcălit.

Cînd a ieșit în stradă a simțit că se topește. Soarele ungea asfaltul și curgea pe marginea trotoarelor ca mierea turnată pe o felie de pîine cu unt. Simțea cum i se năclăiesc sandalele cu talpă de asbest, cum o ard gleznele și genunchii. Începuse deodată o vară care frigea și sufoca, o vară cu pocnete de mingi lovite de rachete.

De-acasă, de la fereastră, putea vedea terenul roșu, jucătorii îmbrăcați în alb, băieții care strîngeau mingi'e. Trebuia doar să intre în camera cu portretele unor unchi neadevărați pe pereți, care o priveau șașiu peste mustăți răsucite și galbene. Știa că nu sînt unchii ei. Dar Mama învățase de cînd se mutase pe strada Castelului că era frumos să pari scăpătat și să ai strămoși mustăcioși pe perete. Cumpărase cîțiva de la doamna Kleine și tot de la doamna Kleine o achiziționase pe domnișoara Herbst.

S-a instalat comod la fereastră, cu coatele rezemate pe pernițe învelite cu olandă albastră, cu Șapte lingîndu-i obrazul, ridicîndu-și laba rotundă și lăsînd-o pe umărul ei. Îl vedea. Avea pantaloni cu pătrățele, lungi pînă la genunchi, maiou alb iar ghetele erau prea mari, prea înalte pe glezne și cu tălpi prea groase ca să fie ghete de vară. Ajungeau pînă la ea cuvinte de pe teren, icniri, cîte un OF sfîșietor ca un sfîrșit de înmormîntare, „for hand". „game", Tiri, „serviciu", „aut", Tiri, „back end"...

Îl pîndi la plecare și cînd ajunse sub fereastra ei îl ademeni.

— Tiri, nu vii să vezi ce mare s-a făcut Șapte ?

El șovăi. Scoase din buzunar o cheie, o bilă, un dop de sticlă de bere, le cercetă, le puse la loc și acceptă .

În aceeași seară ea era Tom. Nu el fusese cel care o botezase. Nu i-ar fi dat niciodată un nume așa de frumos. El l-ar fi zis Pătlăgica sau Terebentina cum o strigau și alți băieți. Dar fusese obligat. Îi povestise de Tom Sawyer și Becky Thatcher. Îl propusese chiar să fugă amîndoi spunîndu-i că Becky nu era decît o proastă. Asta a făcu să nu accepte fuga decît dacă era ea Tom. Iar el n-a avut de ales. Văzuse mingile ei de tenis, albe și noi în plasa verde agățată pe perete. Știa că ea era prea mică pentru ele. Știa și ea. Numai că ea le avea iar el le dorea doar. Așa l-a prins.

— Ți le dau ție dacă mă lași să fiu eu Tom.

O lăsase. Se purta cinstit cum nu se purtau de obicei băieții. Căpătase numai o minge. În fiecare dimineață, înainte de a trece gardul spre terenul de tenis, o striga cît putea de tare : Tom ! După o săptămînă îi dărui și cea de a doua minge spunîndu-i că era gata să fugă cu el. Numai că el se schimbase între timp. Se îmbogățise. Strîngea și aduna mingile la jucători, era primul pe teren și pleca ultimul, culegea obiectele pierdute (brichete, pachete de țigări neterminate, batiste), le înapoia posesorilor și cîștiga chiar și un leu pe zi. Poate de aceea nu mai avea chef să fugă. Își strîngea bani pentru o rachetă. Dar ea a rămas Tom.

★

Zilele erau fierbinți, nopțile erau fierbinți. Se usca iarba dînd în galben și florile n-ajungeau să fie decît boboci, se ofileau cu petalele încă nedesfoiate, se desprindeau din cupa sepalelor și cădeau. Dealurile cu pămînt galben erau crăpate, brăzdate de riduri adînci din care rare și slabe adieri de vînt ridicau praf, pămînt măcinat de căldură, îl făceau vîrtejuri și parașute plutitoare, îl lăsau să cadă în straturi groase pe acoperișurile ascuțite, pe ferestrele arcuite, pe străzile cu dale de piatră. Era ceva cu totul neobișnuit în viața orașului obișnuit cu ploi prea dese, cu climă prea răcoroasă, cu oameni prea cumsecade și harnici. Dincolo de șirul albastru al munților, spre centrul țării se auzea că plouase dar spre răsărit, în cîmpia Moldovei și în sud în largul Bărăganului seceta incendiase întinsurile și cerul de culoarea cenușii acoperea plat, fără crețuri sau zîmbete de nori, o imensă și tristă arsură.

În oraș, soarele, puternic și distrugător, obosea trupurile și sufletele, mistuia transparența luminii, care trecută prin văpaia distrugătoare tremura și deforma contururile caselor, frîngea gîtul de girafă al biser.cii. Pietrele se înfierbîntau sub potopul de aur al razelor de soare și spre seară emanau valuri de căldură, se formau pături de aer cald care se ridicau și se întîlneau cu păturile de aer cald care coborau dinspre cerul încins. Vara devenise pentru toți o plăsmuire hidoasă, nici desenele copiilor n-o mai arătau cu părul de aur, cu gîtul și brațele împodobite cu flori și cu fructe, pierduse toate calitățile obișnuite, cerul albastru și pur, norii pufoși și strălucitori, florile stridente și parfumate, iarba atît de verde. După o primăvară fremătînd toată de iubire, cu gura roșie și pîrguită, cu grădini acoperite de alb de floare, o primăvară care fusese plină de zîmbetele făgăduinței, vara devenise un duh rău. Arsese și grădina Păunei, Caius și Fagu urlau cît era noapetea de lungă la o lună rotundă și mare, de un alb cadaveric.

Visul tuturor era marea. Cei care apucaseră s-o vadă înainte de război povesteau de Cazinou și de ruletă, de petreceri pe bordul vapoarelor, de pahare de Courvoisier închinate cu ambasadori misterioși și eleganți ca-n filme, de femei tulburătoare, fascinante și pline de bani, ca și cum toate acestea nu le-ar fi știut din cărți sau din filme care povesteau despre cu totul altfel de oameni, despre cu totul altfel de mări, ca și cum toate le-ar fi fost familiare, foarte la îndemînă. Căldura îi făcea să se gîndească la mare dar ei nu vroiau să-și amintească de valurile banale, de nisipul banal, de briza banală sau de faleza pe care se putea plimba oricine. Războiul încurcase treburile, răsturnase valorile, convertise modestia, fiecare avea voie să-și reamintească despre tot ce poftea. Nu exista nici un control și nici o morală a amintirilor. Cînd în vitrina drogheriei de pe strada principală au apărut cîteva sticluțe cu apă de colonie 4711, toate femeile din oraș, și cele care știau ce înseamnă un parfum bun și cele care nu se parfumaseră niciodată, au început să discute la telefon sau în fața înghețatei pe care o mîncau la cofetăria domnișoarelor Papp, despre parfumurile rafinate pe care le folosiseră înainte de război, s-ar fi putut crede că tot orașul mirosise a Guerlain și Caron și că deprinderea cu aceste articole de lux le oprea să cumpere ultimul stoc de sticluțe cu apă de colonie, nu lipsa de bani, nu teama de secetă, nu sfînta lor modestie și cumsecăden'e. Pentru că citeau. Putea fiecare cumpăra o revistă săptămînală Cinema, din care aflau ce parfum folosește Deana Durbin dimineața, care e ultima cremă de față descoperită de Viviane Romance, cu ce ruj se fardează Bette Davis de are gura așa de fatală.

În jurul orei cinci pe trotuarul din fața restaurantului Trocadero apăreau mese mici și rotunde acoperite cu fețe de masă înflorate. Scaune de nuia împletită, cu spătarele înalte și curbate erau aliniate pe marginea trotuarului. Berea se servea numai la halbă, vinul numai în sticle înfundate, de trei sferturi, alunele numai cu sfertul. Totuși era plin de lume, bărbații își rezemau bastoanele cu mînere de os sau argint de brațele scaunelor, își agățau pălăriile de pai alb în cuierele de metal vopsit așezate tot la două mese, desfăceau paginile unui ziar și parcurgeau interesați noutățile politice, apoi, după ce aflau cine și de ce s-a mai sinucis, urmăreau „promenada", femeile pieptănate după ultima modă, „cu părul în sus", mersul lor legănat de locurile groase tăiate din plută, surîsul lor obosit de atîtea incertitudini și așteptări de mai bine, copiat după cel al stelelor de cinema. Exista și o clădire care aparținuse teatrului, cu scenă mobilă și sală cu două balcoane dar acum era folosită pentru conferințe de popularizare a științei și artei, conferințe la care se duceau învățătorii și profesorii din oraș pentru că aveau trasată sarcina de a merge și de a face referate. La una din conferințe a fost și Berta și a înțeles că oamenii au inventat o mașină infernală cu ajutorul căreia pot face să plouă cînd le vine pe chelie. Totuși cinematograful înjunghia sau cicatriza inimile, cei de la difuzarea locală a filmelor erau oameni bine intenționați, dacă într-o săptămînă „Femeia diabolică' înlăcrămase populația, în următoarea săptămînă veneau „Pat și Pataşon" și dregeau lucrurile, nu pentru mult timp, pentru că „Madona cu două fețe" avea probleme mai serioase și mai triste.

Femeile se plimbau prin fața restaurantului Trocadero, aruncau zîmbete spre mese, se lăsau privite, bîrfite, dorite și se întorceau la casele lor. Nu erau prostituate. Era un oraș fără prostituate. Cele care locuiseră pe strada mare în timpul războiului dispăruseră o dată cu pacea.

Secetа scosese minunile la suprafață. Lîngă tribunal, în fiecare dimineață, apărea un tip care în schimbul sumei de trei lei mînca o broască. Pe strada Poștei, joia și duminica, domnul Ti-Ti-Ri-Pi-Ti-Ri, îmbrăcant cu robă de judecător, cu perucă albă pe cap și furtun de cauciuc vîrît între fese, înghițea o găleată de apă pe care apoi o elimina prin furtun stropind spectatorii. La ora nouă, cînd căldura serii era în toi, lumea se strîngea în piața centrală, în jurul bisericii. Paralel cu corpul bisericii se întindea o sîrmă între doi stîlpi înfipți adînc în pămînt, la o înălțime considerabilă. Cînd picta era aproape plină apărea Strosschneider, se urca pe o scară de frînghie în vîrful unui stîlp în care era fixat un scaun și o platformă de scînduri. De acolo saluta cuceritor mulțimea, se desbrăca de haina de mătase portocalie și rămînea în pantalonii negri încinși cu cordon de paiete și în cămașa albă cu mineci largi. Mai întîi trecea de la un stîlp la altul călcînd sîrma cu precauție. Apoi începea să danseze pe sîrmă. În fiecare seară introducea un număr nou. Într-o seară a mîncat pe sîrmă ouă prăjite. În alta a mers cu bicicleta. În alta a făcut jonglerie. Și în alta a căzut și-a murit de-adevărat. I-au strîns corpul risipit printre pietrele pieții în timp ce familia, o nevastă plinuță, cu părul oxigenat și gura vopsită voilent și doi băieți cu pantaloni de antilopă, strîngeau banii într-o cutie de carton spunînd printre lacrimi : Mulțumesc !

În pod la Vancea pereții căpătaseră o culoare nouă, un albastru ceruleum care să sugereze marea, cerul, răcoarea. Mătușa Mătăsica urca scara sprintenă și cobora leneșă, melancolică și palidă. Berta pîndea după perdea, vocea ei răgușită intona psalmi și proverbe. Mătura prin cameră și cînd auzea pașii mătușii Mătăsica lăsîndu-se grei pe scară, ieșea în curte, să arunce gunoiul la canal și bodogănea ținînd privirea plecată :

„Căci buzele femeii streine
strecoară miere,
și cerul gurii ei este mai lunecos decît untdelemnul ;
dar la urmă este amară ca pelinul,
ascuțită ca o sabie cu două tăișuri"

CORINA CRISTEA

CURIER

INEDITE

Cînd poetul George Mărgărit mi-a încredințat spre lectură cîteva file scrise mărunt și cu îngrijire, acele foi de hîrtie erau albe ca florile de lăcrămioare, cu cîteva ușoare urme de împăturire. Cerneala era încă proaspătă, iar cuvintele versurilor iradiau încă, dacă se poate spune așa, căldura mîinii celui care le scrisese. Ne aflam pe o stradă liniștită, din preajma Grădinii Icoanei, din București, pășind încet și depănînd multe din întîmplările copilăriei petrecute împreună.

El mi-a mărturisit că dorește să afle dacă versurile lui „fac impresie", dacă este cazul să sacrifice hîrtia și totodată timpul cheltuit cu scrierea lor.

Am luat acele hîrtii albe cu gîndul de a le citi în liniște și tihnă și a i le da înapoi la viitoarea întîlnire.

Dar autorul acelor versuri, încercat de suferință n-a mai fost de găsit și de întîlnit. Dispăruse dintre noi, dintre numeroșii lui prieteni, dintre numeroșii lui elevi și cititori.

Am strîns cu sfințenie acele hîrtii albe ca florile de lăcrămioară. Le-am așezat între filele unei cărți, cu gîndul să le scot cîndva din nou la lumină și să le citesc. Dar cărțile din bibliotecă s-au adunat una peste alta și uitarea a învăluit în mantia ei cartea cu poeziile ascunse de larma obișnuită a zilei.

La cîțiva ani, le-am regăsi Două din ele, cîntînd primăvara — a naturii și sufletului — le-am publicat într-o revistă bucureșteană. Pe cea de a treia, dedicată lui Lenin, am păstrat-o.

Și, din nou am așezat hîrtia între filele unei cărți, și din nou acea carte s-a rătăcit printre altele. Orice încercare de a o descoperi a fost zadarnică. Au trecut alți ani și speranța de a o regăsi aproape se spulberase. Dar, deunăzi, poezia mi-a ieșit înainte.

Aveam în față — vai! o hîrtie îngălbenită, cu cute adînci ale împăturirii făcute de autor, o hîrtie ce arăta, fără putință de tăgadă, că s-a scurs multă vreme de cînd Mărgărit așternuse pe fața ei netedă și albă acele cuvinte caligrafiate atent, acele litere ordonate ce oglindeau simțăminte adînci și clare.

Mă bucur că am descoperit această poezie inedită, acum în preajma sărbătoririi nașterii lui Lenin. Publicînd aceste strofe postume, (vezi pag. 1), consider că îmi fac o datorie de onoare în a încredința tiparului crezul unui tînăr poet care vedea în socialism, în ideologia leninistă, torțe care ard pe culmile planetei noastre, idealuri cărora le consacrase tot patosul lui creator.

Nădăjduiesc că nu va trece multă vreme pînă la apariția unui volum cu versurile lui George Mărgărit, și-mi exprim satisfacția de a fi salvat de la uitare și pierdere, aceste versuri.

CONST. SÎRBU

LA UN AN

Fidelă programului impus într-un articol program din primul său număr, revista mediciniștilor din Iași, Symposion, ni se înfățișează, după un an de apariție, ca o certitudine publicistică, bine conturată în presa studențească. Revista se oferă spre citire și colaborare și experiența cîștigată în acest fel își spune cuvîntul în numărul recent apărut. Conținutul deosebit de atractiv, se impune de această dată printr-un echilibru valoric și o prezentare grafică remarcabilă. În afara preocupărilor strict studențești, sumarul este ilustrat de „Cîteva considerații asupra psihanalizei freudiene", articol semnat de acad. Iuliu Nițulescu, o critică rațională a freudismului, o sinteză a semnatarului la ultima reuniune a Ateneului studențesc.

Revista inițiază un șir de dialoguri cu profesorii institutului și, pentru început, publică o interesantă convorbire cu acad. Ion Enescu.

Paginile rezervate literaturii ne prezintă doi poeți foarte cunoscuți: Florin Mihai Petrescu și Ion Hurjui, apoi un debut nesemnificativ (Constantin Budai) și o incursiune critică în proza fantastică a lui V. Voiculescu semnată de Rodica Sutu. Mai vulnerabil, fragmentul de „jurnal" tipărit în zilele Festivalului Național de Teatru de către Mihai Neagu Masarab.

Impotmolită în detalii anatomice ni s-a părut și proza lui Emil Baumaru. Orientarea revistei către serii de documente științifice nu [illegible] forma de prezentare. Și în acest spirit Symposion nr. 6 răsfoiește: „Negația — [illegible] a progresului în știință" (Dumitru Zahariei), „Calculatori fenomenali — memorii fenomenale", Probleme și perspective ale populației globului, „Russel" ș.a.

VERONICA MICLE

Una din primele noastre poete, Veronica Micle, s-a născut cu cîteva luni mai tîrziu decît Eminescu, la 22 aprilie 1850, pe meleagurile Năsăudului, în casa cizmarului Ilie Cîmpeanu și a soției sale, Ana.

Luptator al revoluției de la 1848, Ilie Cîmpeanu, rănit în lupte, moare nu mult după nașterea fiicei sale încît soția văduvă, cu doi copii, prigonită de autoritățile statului habsburgic, se refugiază în Moldova.

Și astăzi mai poate fi văzută căsuța modestă din Tg. Neamț, în care a locuit Ana Cîmpeanu, timp de doi ani. Apoi, se mută la Iași. Aici, Veronica Cîmpeanu urmează cursul primar și Școala Centrală. În iunie 1863, la examenul de absolvire asistă și rectorul Ștefan Micle.

Ana Cîmpeanu, avînd o situație materială precară, își dă consimțămîntul pentru căsătoria Veronicăi cu ilustrul rector al Universității ieșene, Ștefan Micle, deși acesta avea 44 de ani, iar fiica sa doar 14.

Dincolo de spusele detractorilor sau de cuvintele laudative ale apologeților, analizînd documente, corespondența Veronicăi Micle cu poetul Mihai Eminescu, cu alte personalități ale timpului, citind creațiile sale grupate în volumul de „Poezii" din 1887 sau publicate în diverse reviste, se va contura adevăratul profil al poetei Veronica Micle.

Dacă în sufletul ei sensibil, nu s-a născut regretul în momentul căsătoriei cu un om mai vîrstnic decît ea, care îi putea aduce doar liniștea unui cămin fericit, din primăvara anului 1872, această mulțumire dispare.

Întîlnirea, la Viena, cu marele poet e tulburătoare. Neliniștea, melancolia se desprind din scrisorile adresate prietenei sale, Eugenia Frangolea:

„Nu știu ce schimbare pe loc s-a petrecut în mine, dar simt că inima mea, începînd de anul trecut, a îmbătrînit cu zece ani. Într-atît mă plictisește și-ntr-atît mă simt de rănită de tot ce văd".

24 decembrie 1875).

Cu atît mai concludente sînt poeziile Veronicăi Micle, expresie a sentimentelor sale, a clipelor de fericire, dar și de teamă, cînd cei doi îndrăgostiți își mărturisesc iubirea. Astfel, începe colaborarea la revista „Convorbiri literare" cu poeziile: „Fugi-ți zic", „În zadar", „Drag mi-ai fost", la 1 decembrie 1875. În ultima din aceste poezii, Veronica Micle prefigurează chipul poetului, printr-o imagine imortalizată apoi în capodopera „Luceafărul":

„Tu luceafăr mi-ai fost mie
Ce în zori de ziuă luce..."

De la această dată a debutului și pînă la stingerea din viață, creația sa poetică va fi o confesiune vibrantă a sentimentului de neînvins al iubirii adevărate, cu acorduri de tumultoasă fericire sau regret, disperare sau, gelozie.

„Iar fericită de eram
Să fiu în astă lume
Pe tine nu te cunoșteam
Nici îți știam de nume"

(„Și dacă-un dor", vol. Poezii, 1887).

Poezia sa, caracterizată prin sensibilitate, trebuie judecată în lumina epocii respective, reprezentînd un începput în evoluția liricii feminine din țara noastră.

Alături de creațiile sale originale, vom remarca și traducerile făcute din poezia lui Téophile Gautier, Lamartine etc.

Credem că poeta Veronica Micle, supraviețuiește epocii sale, nu numai pentru că destinul ei se leagă de personalitatea genialului poet, Mihai Eminescu, precum Beatrice însuflețește opera marelui florentin, Dante, ci și prin nota originală a cîntecului său de dragoste, înălțat „Luceafărului".

GEORGETA SCUTARU

aproximații critice

RAICU IONESCU-RION

Raicu Ionescu-Rion, născut la 20 august 1872 și mort, prematur, la 29 aprilie 1895, face parte dintr-o generație de intelectuali zbuciumați care se integrează, din adolescență, mișcării socialiste, luptînd cu ardoare pentru o lume nouă. Coleg cu Ibrăileanu la liceul din Bîrlad, membru activ al societății culturale Orientul, *apoi student la Iași, el își cucerește repede, printre tinerii neconformiști, faima unui spirit viu, serios instruit, dotat cu un condei ager și cu remarcabile dispoziții pentru polemică.*

La 17 ani debutează cu articole intempestive în revista Școala nouă, *scoasă la Roman, în 1889, de un grup de tineri socialiști în frunte cu Ibrăileanu. Dincolo de unele excese polemice, cum ar fi tratarea cu superioritate a lui Vasile Alecsandri, criticul dovedește orientare sigură în cultura epocii și exprimă, în planul concret al analizei, idei interesante.*

Intoleranța, pe urmele criticii lui Maiorescu, față de formele fără fond, este prezentă în toată activitatea sa de început, deși afișează întotdeauna o atitudine antijunimistă fără nuanțări. Temeinic se familiarizează criticul cu ideile materialismului istoric. Rion publică în paginile revistei Critica socială *sau ale ziarelor* Munca *și* Lumea nouă *studii și articole, aducînd puncte de vedere noi, îndrăznețe, dar nu întotdeauna suficient argumentate, asupra problemelor politice și sociale la ordinea zilei. Una din cercetările sale, intitulată* Religia, familia, proprietatea din epoca revoluției franceze *și apărută în revista* L'Ère Nouvelle, *editată de socialiștii români aflați în emigrație la Paris, s-a bucurat de succes, fiind apreciată de Engels drept „admirabilă".*

Din decembrie 1893, o dată cu apariția, la Iași, a revistei Evenimentul literar, *Raicu Ionescu-Rion părăsește disputele sociologice și se dedică integral criticii și teoriei literare. Articolele sale (vol.* Scrieri literare, *Iași, 1895, a apărut postum, sub îngrijirea lui Ibrăileanu), în majoritate polemici, impresionează și azi prin bogăția informației, pătrunderea critică și strădania de-a depăși, prin unele observații, critica sociologică a lui Gherea din care, de fapt, descinde.*

Tînărul critic, acum profesor la Tîrgoviște, este un adept entuziast al artei militante, al realismului și tendinței în literatură. Ca și Ibrăileanu sau Anton Bacalbașa, Rion vestește, cu un rar patos polemic, literatura minată de sentimentalism desuet, disecînd cu minuție o scriere viu comentată în presa socialistă. Intîm de Traian Demetrescu. Credința criticului este că „arta modernă trebuie să devină artă socială, adică trebuie să se lase de a cînta atît de mult psihologia restrînsă individuală, egoistă și să coboare ochii asupra vieții reale sociale, unde sînt drame mai sîngeroase și mișcătoare, sentimente mai înalte, mai adînci și mai agitate decît cele pe care le-ar putea ține în pieptul său un artist-muscă" (art. Arta tendențioasă). *Vorbind despre tendință în literatură, Raicu Ionescu-Rion respinge simplificările interpretative, moralitatea explicită ce duce inevitabil la schematism și vulgarizări. În acest sens el depășește, împreună cu Ibrăileanu, vederile critice, uneori rigide, ale lui Gherea, dar greșește atunci cînd așează sub semnul decadentismului întreaga poezie franceză de la Baudelaire pînă în vremea sa, adică toate școlile literare cunoscute, cum scria el, sub sub denumiri ca „decadenți, diabolici, esteți, parnasieni" și care au ca tendință esențială „căutarea de efecte de formă, printr-un fond egoist și printr-o completă nepăsare față de lumea din afară" (art.* Literaturile decadente, *cu multe puncte de vedere exclusiviste, parte preluate, mărturisit sau nemărturisit, din Max Nordau,* Dégénérescence *și M. Guyau,* L'art au point de vue sociologique).

Neliniștit, preocupat de a cuprinde în discuții cît mai multe probleme, criticul nu are răbdare să se fixeze la analize lărgi. Mai mult pare preocupat de teorie și nu rareori afirmă idei viabile. Se reține, între altele, și pledoaria sa pentru dezvoltarea romanului, specia literară cea mai potrivită, credea el, pentru literatura epocii. „Azi — scria în 1894 — nu mai e posibil decît romanul social, adică romanul care descrie pe un individ în cît mai multe manifestări ale sale, îl pune în cît mai multe împrejurări și relații sociale, romanul, care, cu alte cuvinte, descrie un colț al vieții reale" „Arta tendențioasă"). *Poziția criticului este net favorabilă realismului și inspirației din viața noilor forțe sociale ce se ridică.*

Opera literară ne mișcă nu numai prin „emoția artistică, poetică", ci și prin atitudinea creatorului față de realitatea zugrăvită, adică „prin simpatia ce poate deștepta" în sufletul nostru, afirma Rion, împrumutînd ideea lui Guyau (cf. Poetizarea trecutului, *în* Evenimentul literar, *nr. 26, 13 iunie 1894). După teoria materialistă,* menirea artei este *„să fie adevărată, să nu falsifice fenomenele sociale pe care le descrie, să nu le schimonosească, ci să le imiteze în tot adevărul lor".* (Arta revoluționară. *Acest articol de polemică subtilă cu P. P. Negulescu nu s-a publicat postum în* Scrieri literare, *1895, cum ne informează editorii vol.* Datoria artei, *E.S.P.L.A., 1959 și* Scrieri, *Ed. științifică, 1964, ci a apărut în* Lumea nouă, *nr. 25, 28 nov 1894, sub pseudonimul Gr. Mirea).*

Nu lipsite de interes sînt opiniile lui Rion despre poezia lui Nicolae Beldiceanu, dar mai cu seamă încercarea de analiză estetică a sonetului eminescian Veneția *(cf. art.* Datoria artei). *De altfel, marea pasiune a criticului rămîne Eminescu. Un amplu studiu de istorie literară* Inaintașii lui Eminescu (Ev. lit., *nr. 32—35, 1894), din păcate neterminat, cuprinde cîteva păreri cu totul noi pentru vremea aceea. Legăturile între Eminescu și înaintași nu sînt cu „desăvîrșire rupte"; pesimismul poetului n-are în el nimic morbid; Eminescu „e un poet, aproape exclusiv, erotic" (o părere similară întîlnim la G. Călinescu,* Luceafărul, *în* Contemporanul, *nr. 3, 15 ian. 1960), natura, la Eminescu, e o stare de suflet. În fine, criticul prezintă cîteva paralelisme și deosebiri între Eminescu și Bolintineanu. Puncte de vedere judicioase pentru epoca respectivă conține și studiul de literatură comparată, printre primele la noi,* Eminescu și Lenau *(1893).*

Intre discipolii inteligenți ai lui Gherea, apreciați de Ibrăileanu, Raicu Ionescu-Rion, în ciuda unor păreri rigide, chiar intolerante sau eronate (neagă patriotismul poeziei lui Bolintineanu; Caragiale nu mai merită încrederea tinerilor fiindcă „s-a apucat de negustorie" etc.), este unul dintre cei mai interesanți pe care istoria noastră literară îi reține.

MIHAI DRĂGAN

opinii

TRADIȚIE ȘI ORIGINALITATE

Nu vreau în nici caz să reiau vechea dispută interbelică referitoare la disocierea etnic-estetic, cel puțin în sensul pe care l-a avut atunci. Dar scopul cu care implic prezenta discuție nu este nici acela de a exclude prin negație toate discuțiile actuale despre tradiție. Vreau însă să remarc că se cheltuiesc eforturi și se consumă spațiu tipografic în polemici de mult încheiate, în explicări și clarificări de probleme de mult explicate și clarificate, în lupte donquijotești, uitîndu-se mai ales un fapt și anume că toată energia depusă în atari situații ar fi putut fi întrebuințată cu mai mult folos într-un sens deosebit, care într-adevăr solicită elucidarea.

Mă întreb dacă un scriitor poate fi considerat de cineva, vreodată, ca „rupt de tradiție", indiferent de formula estetică la care a aderat. Există scriitor anational? Răspunsul nu poate fi decît unul singur și anume: nu. Se întîmplă însă un alt fapt și anume acela că particularitățile specifice neamului căruia îi aparține să nu apară în scrisul său în mod expres — la o analiză atentă semnele etnicității se vădesc pretutindeni, dincolo de voința autorului — Căci „un suflet oricum ar fi el, orice influente ar căpăta, orice aspecte ar îmbrăca (...) e național, așa cum chiar în haine nemțești un poet e al mamei și tatălului său, oricît ar fi ei de săteni". (Camil Petrescu — **Teze și antiteze**, p. 181—182).

Identificînd tradiția cu specificitatea națională (așa cum procedează Vl. Streinu — **Gazeta literară** nr. 13, 1966), e firesc să formulăm o altă întrebare: ce ne deosebește pe noi, românii, de celelalte neamuri? (Intrebare paradoxală, mai ales, cînd astăzi, termenul **tradiție**, devenit atît de circulant și deci de familiar tuturor, apare probabil foarte clar și precis) s-a afirmat ca un prim element deosebitor (aprecierile sînt făcute numai în planul literaturii), este limba, apoi **satul românesc**, cel despre care Blaga scria că este „păstrătorul mărcii noastre stilistice". Ar veni în ordine relația om-natură și funcția folclorului — limba, ca element specific nu poate, cred, intra în dezbatere, de vreme ce majoritatea națiunilor au limbă proprie și deci ea este un factor universal de diferentiere. Oare pentru alte neamuri satul nu este un conservator de obiceiuri, datini și credințe aparținînd unui timp arhaic, oare în alte părți ale globului omul nu se simte la fel de strîns legat de natură și oare n-au și alte popoare folclor, care a influențat categoric literatura cultă? Poate acesta din urmă ca materie formală, să fie o expresie a românismului, cînd sînt cunoscute amplele fluctuații de motive și procedee, dincolo de orice fel de granițe? Atunci ce este pur românesc? Un anume tip de spiritualitate, ceea ce unii au numit apolinizarea dionisiacului în plan românesc, trăsături esențiale **sub speciae eternitatis** (raționalism, umor, echilibru, caracter asimilatoriu) — sigur că toate acestea se pot găsi într-o măsură sau alta și la alte popoare, dar rezultatul coexistenței lor este deosebit, „aliajul" aceloraşi elemente spirituale realizat în condiții deosebite de ambianță. Orice literatură „prin faptul elaborațiunii ei de o sensibilitate determinată în parte de ereditate și de atmosfera morală a mediului și într-un material verbal de o rezonantă sufletească specifică,... nu poate fi decît națională" (E. Lovinescu **Istoria literaturii contemporane**, I, p. 19).

Nu e vorba deci de o tradiție **materială**, ci de una **spirituală**, nu de formă, ci de **conținutul** ei. Căci, e bine să nu uităm că și la noi, ca și în alte părți, nu se mai zămislește creație populară artistică — Cauzele sînt mai multe, dar principale îmi par a fi două: a) literatura populară (ca orice artă) a fost expresia unei nevoi stringente de comunicare a omului dintr-un spațiu (satul), dincolo de granițele **acestuia**. Universul închis rural era insuficient și transmisia orală, cu toate atributele sale, asigura transmisia și conservarea. Extinderea posibilităților de comunicare de orice fel anulează însă această motivație. — b) Sub influența directă a literaturii culte, fostul „autor popular anonim" a căpătat simțul proprietății asupra a ceea ce face, a devenit prin urmare persoană care semnează dedesubtul operei. În felul acesta a dispărut caracterul popular — colectiv al creației folclorice. Urbanizarea satului (fără a vedea în acest act o țară) a dus deci la sistarea unui proces (fenomenul este valabil și pentru alte popoare) sau cel mult la perfectarea lui într-un mod fals, denaturat lipsit de semnificație și **valoarea** lui primară.

Precizam la început că artistul este expresia unei tradiții, de care nu se poate separa fie și numai prin naștere. Dar dacă azi nu se mai crează poezie populară (și aceasta este o păstrătoare a tradițiilor neamului) nu înseamnă că **tradiția**, cel puțin în sens material, este o existență hrănită cu relicve? Ceea ce ar fi, chiar metodologic, o gravă eroare, și aceasta pentru că, istoric, s-au produs mutații ale spiritului românesc (nu toate neapărat din imbold interior, dar oricum, asimilate) care determină imposibilitatea suprapunerii sensului unui act de acum cîteva veacuri cu unul similar inițialmente din vremea noastră. Această incompatibilitate este în fapt expresia originalității literaturii actuale. Căci, ce înseamnă **a nu rupe cu tradiția?** În primul rînd apelul la teme și elemente „tradiționale". Să observăm că, mutația spirituală de care vorbeam determină investirea acestora cu semnificații total deosebite de cele primordiale, semnificații cauzate de noul mod de a concepe și atunci, dacă sensul diferă în totul, se poate vorbi de o respectare, de o continuare a elementelor de tradiție? Chiar dacă datele preliminare sînt aceleași, dezlegarea lor, noua perspectivă, le „rupe" de tradiție. În acest sens afirmația lui Camil Petrescu conform căreia un scriitor adevărat realizează o operă „cu atît mai de pret" „cu cît mai mult se rupe de tradiție" (op. cit., p. 183—184) nu este un simplu paradox.

Și totuși paradoxul există! Pe de o parte afirmam că artistul nu se poate separa de tradiție, iar pe de alta că valoarea operei este direct proporțională cu îndepărtarea acestuia de tradiție. „Ruptura" în discuție este însă una în plan strict material, în domeniul formei deci, și nu spiritual. Accentul cade pe valoarea intrinsecă a operei artistice, pe latura estetică nu pe cea etnică. Tradiția este un proces dinamic, succesiune de „revoluții" eidetice (afirmări și negări prin urmare), pentru că structura sufletească, cea care constituie adevărata esență a tradiției, este într-o eternă prefacere. E firesc, în contextul acestor delimitări să repudiem amănuntul etnografic, în fața căruia nu se mai extaziază nimeni, decît poate din pasiune pentru exotism, și care devine în scris obositor și anost. Omul contemporan nu se mai poate mărgini să comunice numai conaționalilor. Se vorbește în artă, dar nu numai aici, despre o tendință spre universalizare. Etnicul **în sine** a ajuns să exprime prea puține pentru largul spațiu spiritual creat. Fără îndoială că aceasta nu înseamnă dispariția trăsăturilor etnice. Dar ponderea lor s-a deplasat printr-un proces de conceptualizare de pe învelișă pe structură. De aceea îl cred pe Ion Pillat atunci cînd scria că, văzînd într-o colecție particulară pariziană un tablou cu subiect francez, a intuit imediat că autorul trebuie să fie un român. Forma exterioară însă nu poate să împiedice niciodată ieșirea la suprafață a acelor elemente care definesc originalitatea unei structuri etnice.

AL. DOBRESCU

fragmentarium

G. IBRĂILEANU ÎN LUMINA SPIRITULUI CRITIC" (II)

Structura demonstrației, aceasta rămîne. Spiritul critic mai ineficient în Muntenia este raportat odată la cadrul social-politic, altădată la temperament, altădată la tradiția culturală. Argumentele nu acționează convergent, într-un sistem invulnerabil, ci în paralel. Sensibilitatea munteniilor pentru formele politice și culturale apusene devine o dovadă a spiritului critic relaxat. Din același motiv, curentul latinist, o eroare lingvistică, are la munteni răsunet mai larg decît curentul istoricopopular, legat de realități. Exemplul simptomatic: Eliade Rădulescu vorbește de „unificarea dialectelor", de „limba bisericească", dar omite „limba poeziei populare". Încercînd să se afirme, burghezia munteană se înarmează împotriva feudalismului cu ideile gîndirii noi din Apus. Pentru Ibrăileanu, „liberalismul" este ideologia revoluției franceze, transplantată". Se reduce așadar la zero personalitatea factorului ce asimilează influența. Astfel stau lucrurile în Moldova. Clasa boierească fiind mai puternică, se opune cu perseverență progresului social, transformărilor revoluționare. Intervine însă o sciziune, generată de interese de clasă diferențiate. În prima jumătate a secolului trecut, mica boierime de aici (boiernașii, cum le zice Ibrăileanu) adoptă anumite forme ale culturii apusene, combătînd în același timp importul de forme neaderente. Dacă Muntenia face o operă de „un interes mai urgent", contribuind la asimilarea formelor politice, Moldova a „prezidat" patru decenii, de la 1840 pînă la 1880, la „asimilarea culturii". Valorificarea spiritului popular, („un subsol neexploatat") e un merit al Moldovei, pe care Ibrăileanu îl exploatează copios în sprijinul tezei. Era normal, conchide el, ca fertilul curent de la *Dacia literară* „să se nască în Moldova", unde tradiția culturală rezistă „curentului falsificator latinist" și „franțuzismului".

Examenul relațiilor sociale, nu o dată e făcut cu perspicacitate. Potrivit evoluției istorice, era necesar ca Principatele să opună formelor turcofanariote influențe apusene, organizîndu-se europenește, îmbogățindu-și limba cu termeni noi, în legătură cu ideile noi. In virtutea „intereselor sale", mica boierime ia „o atitudine dmocratică și devine, ca orice clasă revoluționară, reprezentanta tuturor claselor dezmoștenite". Căci, „întotdeauna o clasă apăsată, cînd își revendică drepturile, se face, pînă ce capătă aceste drepturi, apărătoarea tuturor celorlalte grupuri nemulțumite" (VI. *Evoluția spiritului critic).* Limbajul e marxist. Se corectează, de data aceasta, și opinia despre „transplantarea" de către boiernași a ideologiei liberale. „Cauze adînci sociale, explică atitudinea lor politică, și nu contactul cu Apusul", care putea doar „să-i întărească în atitudinea lor de nemulțumiri". Amintitul contact putea, cel mult, să-i stimuleze prin relevarea „contrastului" între două realități sociale sau prin „cunoașterea teoriilor". In Muntenia, boiernașilor li se alătură păturile mijlocii, motiv pentru care revoluția munteană este „mai serioasă". Dar după 1866, cînd „dorințele cele mai mari (ale patruzecioptiștilor) se îndepliniseră și fericirea nu venise nici atît de mare cît se sperase, nici egală pentru toți", mica boierime a rămas decepționată. Progresiv, „legile economice lucrînd", în competiție intră o nouă clasă, burgheză.

Prin urmare spiritul critic, fenomen în mișcare, comportă două etape: una, legată de curentul de la *Dacia literară*, alta de activitatea în condiții schimbate a *Junimii*. Literatura acestor decenii este un semnificativ document, concretizînd avataruri în conștiință ca reflex al mutațiilor în cadrul social. La Costache Negruzzi, personalitate de prim-plan a curentului istoricopopular, spiritul critic implică — înainte chiar de constituirea *Junimii* — tente junimiste. Fără să fie un „ruginit", el are față de formele noi, apusene, o atitudine de cenzor discret. De amintit și poziția contemplativă din martie 1848, creatorul lui *Alexandru Lăpușneanul* fiind„ prin dualitatea reacțiilor, *primul junimist*". Pentru Kogălniceanu, criticul are stimă intelectuală și civică. Lapidarul portret schițat la sfîrșitul cărții e al unui Kogălniceanu monumental: „organizator al României moderne", „strălucit" promotor al școlii critice moldovenești. Pe scurt: „un om *rezumativ*". Admirația e rezervată lui A. Russo (într-un anumit sens descoperire a lui Ibrăileanu). E de presupus că, trăind la 1840, Ibrăileanu însuși ar fi aspirat să dețină rolul lui Russo, gînditor alert, foarte fin dialectician, polemist ascuțit. In ipostaza de teoretician în problemele limbii, Russo e preferat lui Maiorescu. „Inițiator" al curentului de la 1840 a fost Kogălniceanu; „teoretician" — A. Russo. Nici o figură din epocă nu beneficiază, în volumul lui Ibrăileanu, de acest ton simpatetic. Cînd Alecsandri dă sfaturi „stricătorilor de limbă", autorul efectiv al ideilor se numește altfel: A. Russo. Boiernaș liberal, partizan al teoriei „fenomenaliste" a limbii, autorul *Cugetărilor* răspunde cel mai elocvent teoriei despre geneza „criticismului" moldovenesc.

Nu de puține ori, efortul de a generaliza încorporînd în cadrele spiritului critic personalități complexe, întîmpină dificultăți. In concepția politică și culturală, G. Asachi apare cînd „novator exagerat", cînd „om vechi". La o atitudine „mijlocie", rar ajunge, — Asachi fiind un „amestec de influențe contradictorii". Și Alecsandri, care reflectă multiform epoca următoare, e plin de contradicții, — un „junimist patruzecioptist", la care „s-au luptat totdeauna două tendințe: tendința de înnoire, de reformare, și tendința de conservare, care au rămas alături, antagonice". Dar a pune pe plan de egalitate laturile pozitive (participarea la revoluția de la 1848, lupta penru Unire, atitudinea patriotică în războiul de independență, interesul pentru popor, contribuția la făurirea limbii literare) cu elementele umbrite, este o eroare. Formula simplificatoare, „junimist patruzecioptist", derutează. Profilul e corectat într-o caracterizare nuanțată din *Insemnări literare* (1919, nr. 12), revizuirea făcînd dreptate.

Pentru a da pondere teoriei proprii, Ibrăileanu înscrie printre „corifeii" curentului critic pe Maiorescu, care nu e din Moldova. La *Convorbiri literare* în etapa ieșeană, se continuă „mai liniștit", în condiții diferite, „opera criticilor și revistelor din trecut, în unele mai cu îngustime, mai fără comprehensiune" (V. *Evoluția spiritului critic).* Junimismul e „mai mult o stare sufletească vagă, un sentiment, decît o teorie bine definită". Caracterizare insuficientă, dacă precizăm că, în termeni identici, se referă criticul la poporanism. Abandonarea de către *Convorbiri literare* a unor idei „foarte importante" din arsenalul vechii critici moldovenești îi stîrnește regretul. Se imaginează un corectiv. Situat pe poziție poporanistă, criticul înțelege să refacă, la *Viața românească*, legătura întreruptă cu „poporanismul" de alt tip, al lui Russo, izvorît din „marea lui iubire pentru poporul de la țară, pentru țărănime".

Eminescu, reprezentant al curentului critic moldovenesc, exprimă în privința limbii și literaturii, „o nuanță mai pronunțată de eclectism" iar în problemele societății *„critica socială extremă"*. Numai în aparentă junimist, poetul face procesul societății capitaliste, invocînd revoluția. Treptat, idealul politico-social se deplasează în trecut, istoria oferind tabloul vechilor „clase sociale pozitive", acum ruinate, și drama „născîndului proletariat intelectual". Nostalgia unui o mie patru sute fabulos, exagerat pozitiv, e o formă a exasperării în relațiile cu prezentul. Concomitent, Caragiale practică aceeași critică socială extremă, dar cu alte trăsături, rămînînd necontenit în actualitate. Cu altă orientare, socialiștii de la *Contemporanul* privesc în viitor, făcînd și ei critică socială extremă. Nota comună la toți e negarea societății contemporane.

CONST. CIOPRAGA

ISTORIA LITERARĂ ÎN IMAGINI

O fotografie a elevei Gavrilescu Casian Alexandrina cu pisica ei preferată. Bineînțeles că e anterioară debutului poetic la „Viata Românească" și deci apariției Otiliei Cazimir, pseudonim fixat de G. Ibrăileanu și Mihail Sadoveanu.

OVIDIU GENARU
WEEK-END ÎN ORAȘ

Formula romanescă propusă de Ovidiu Genaru se bazează pe o anumită serie deschisă, întrucît autorul se fixează asupra unei secvențe biografice care se consumă în limitele volumului. Astfel că ultima filă a cărții nu încheie destinul fictiv al personajului. Această tehnică se dovedește extrem de ingenioasă. Ea aparține de altfel romanului contemporan în genere și are darul să transfere asupra cititorului șirul de obsesii problematice întruchipat într-o anumită categorie tipologică. Transferul de care vorbeam nu se produce la nivelul mesajului, ci are implicații mult mai adînci care țin de structura intimă a operei, întrucît cititorul însuși se poate imagina, într-un mod sui generis, integrat în compoziție. Dar acest lucru se petrece atunci cînd se produc progresiv substituiri imaginative, adică lectorul are revelația altor existențe pe care și le subordonează sau le respinge cu aceeași convingere cu care se atașa, înainte de această experiență fictivă, de pretextele concretului real și cotidian. Romanul devine în acest caz o schemă abstractă care poate cuprinde în cadrele sale, temporar și prin substituire, diverse categorii de personaje imaginate de autor sau de lectorul însuși. Personajul, care nu trebuie totuși de loc minimalizat, ci înțeles ca tip reprezentativ pe o anumită secvență sincronică, cunoaște un destin similar cu metempsihoza prin posibilitatea dedublării și perpetuării ca entitate semantică și ontologică în fantezia lectorului. Configurația și funcția romanului pot căpăta o nouă perspectivă. In primul rînd se dovedește caracterul labil și convențional al personajelor, cum și artificialitatea clasificării în principale și secundare, așa cum ne învață manualele școlare. Căci Luca, Fiul, Plăpîndul, din romanul lui Ovidiu Genaru, nu sînt decît niște pretexte pentru personajul principal al cărui nume nici nu interesează. Importantă a fost relația pe care autorul a dorit s-o stabilească între personaje, de aici necesitatea convenționalizării sau reducerea lor la modalități tipologice precise. Toate tipurile din carte sînt foarte viu colorate și autorul se dovedește destul de abil în arta desenului, a evocării, a improvizării situațiilor sugestive. Dacă am invoca termenii clasici ai teoriei literare, am recunoaște că pasajele sînt perfect „autentice", iar romanul poate fi considerat o descriere realistă excelentă. Dar ar trebui să ne întrebăm totodată dacă intențiile autorului nu au mers mai departe. Mai întîi că planul „lizibil", cum ar spune Roland Barthes, nu este deloc liniar, ci prezintă un relief mult mai complex decît pare la prima vedere. Cei trei eroi își secționează propria biografie concretă și terestră, cea de la stație, cu momente imaginare de ordinul senzaționalului, care devine un fel de a doua realitate, mult mai însemnată pentru implicațiile ei etice și acceptată ca model de conduită în relațiile obișnuite. Acest plan crează premiza altuia, concretizat prin cuplul erou narator — Miriam, un fel de nucleu al romanului. Autorul a intuit o anumită simetrie arhitectonică, întrucît, de altă parte a construcției, fără ca ea să aibă un caracter static ci să penduleze mereu între niște planuri imaginare, se găsește o altă categorie de opoziții, concretizată prin familiile de ingineri prieteni cu Miriam. Relațiile între cele trei tipuri caracterologice sînt evidente, adică între grupul Luca—Fiul—Plăpîndul, grupul de ingineri și cuplul erou-Miriam. Primele două constituie planul lizibil, ultimul constituie elementul constructiv pe planul superior al limbajului artistic. Aici se definesc elementele metaforei în așa fel încît cititorul să poată sesiza în fond nu numai relațiile dintre personaje înțelese terestru, ci raportul dintre pretextul real și avatarul său artistic din ficțiune.

Dar așa stînd lucrurile, romanul nu ar fi decît o construcție în sine, artificială ca orice construcție strict teoretică. In realitate, sistemul de relații a determinat și tehnica specială a romanului, și natura sa discursivă. El este un continuu monolog și avalanșă de semne de întrebare ce țintesc fixarea personajului într-un context problematic care va fi transferat apoi lectorului. Se înțelege că relațiile dintre eroul narator, ca centru motor al discursului și celelalte, periferice, nu privesc eventuale schimburi de impresii. Din contra, ele sînt strict convenționale. Căci eroul participă la o serată ca simplu figurant la anumite scene grotești pe care le dezaprobă categoric, după cum pe munte, își menajează, cu îngăduință prietenii, simpli tovarăși de drum. Dar în fiecare secvență poate fi surprins efortul său nu pentru comunicativitate, ci pentru un alt tip de relații, propriu romanului modern ,și anume de delimitare și autocunoaștere. De aici și tehnica destinelor paralele, care nu

cronica literară

pot fi definite decît atunci cînd se află într-un anume context de viață bine delimitat, și autorul s-a fixat asupra unui ideal de la stația montană.

Se înțelege că acesta este doar un mod de descifrare a romanului lui Ovidiu Genaru, și tălmăcirea poate varia, desigur, în măsura în care datele compoziției o suportă, fără ca operația să fie fortuită. Situația a rezultat și din faptul că cititorul contemporan pretinde romanului, și Week-end în oraș *poate fi privit din această perspectivă, un sistem de semne ontologice și semantice cu valoare universală, a căror mutație să fie mereu posibilă, opera păstrîndu-și unitatea sa structurală. Numai că în acest caz pericolul interpretărilor subiectiviste devine imanent și de dragul conceptelor pretextele pot fi substituite cu calitățile reale. Romanul lui Ovidiu Genaru este o carte parțial deschisă, pentru că eroul, întorcîndu-se pe munte, își fixează ipotetic, este drept, închiderea seriei biografice, de unde și întoarcerea către o soluționare tipică romanului clasic. Dar datele generale ale compoziției asigură alura modernă a cărții și totodată circulația ei printre cititorii dornici de literatură aleasă.*

ION BĂNUȚĂ
PANORAMA SĂRUTULUI

Poezia lui Ion Bănuță are un caracter imnic. Poetul cunoaște relevația lumii concrete și a faptelor imediate, invocîndu-le cu o bucurie infantilă proprie poeților din familia lui Esenin și cu amintirea vie a cîmpului multicolor, a prietenilor, a locurilor dătătoare de melancolie. De aici și predilecția pentru poezia miniaturală, pentru catren și distih, acestea fiind mai adecvate doar pentru o schimbare cromatică pe care o surprinde în natură sau pe fețele omenești. Tehnica desenului este de o mare simplitate, dar și de o tulburătoare ingenuitate. Asemenea pictorului impresionist ,el transcrie direct culorile dar fără să le descompună în altele subsidiare, ci păstrîndu-le în tonurile fundamentale. Intr-un ciclu de miniaturi autorul stabilește relații ca: „riu mov", tălmăcind în ultimă instanță „paradis nebun", de unde rezultă că seria coloristică nu rămîne la o simplă funcție decorativă, „adio roz", echivalent cu „trădare, plîns", apoi „timp frez", „chemare roșie" / erupție de soare", „moarte neagră / nuntă de cărbune", „alb, alb, alb / coșmar între nopți", „gînd verde", „patimă albastră / paparuda în cer". Revenirea cu insistență a acelorași elemente conferă poeziilor un caracter de stampă pregnantă și de gravitate ritualică. Pe această linie abia versurile lui Ion Bănuță pot fi abordate în manieră modernă, deși autorul se aliază mai curînd spiritului echilibrat și simplității clasice, ca unul care are încredere în elementele eterne ale naturii și ale firii omenești. Dar el și-a însușit în unele registre ale creației sale procedee tehnice moderne prin intermediul artei populare, a cărei prezență este evidentă. Căci repetarea acelorași elemente, cum am văzut, duce la Bănuță, ca și la artistul milenar, la stabilirea unor tipuri fundamentale stilizate ca modele cu valoare etică ori semantică generale. Bănuță, urmînd o tehnică de asemenea cunoscută, își permite și el să dozeze faptele și în acest caz efectele poetice sînt de mare originalitate, comparabile uneori cu Arghezi, unul dintre maeștrii săi în taina versului. Este vorba de tentativa de rarefiere a concretului, fie și coloristic, în așa fel încît cititorul are impresia unor enigme relevabile, veritabile semne ale efortului poetic de bună inspirație.

Tot poezia populară de dor, de înstrăinare sau ritualică i-a sugerat probabil și unele variații ritmice sau modalități arhitectonice, fără a fi o simplă mimare a celor originare. Unele distihuri de pildă se compun de asemenea în spiritul stilizării, dar fixînd momente distincte, cu implicații ritualiste, ceea ce face ca textele să capete semnificații surprinzătoare (Panorama rîsului, Panorama plînsului). *Adevărata vocație a lui Ion Bănuță este combinarea unui minimum de elemente, așa cum olarul argeșan are inspirația să rețină prin mișcarea magică a roții cîteva sclipiri solare. O miniatură ca* Panorama hoților de cai albaștri *reface o secvență de natură baladescă, dar compoziția se recomandă singură pentru antologie: „Vîntul se adună tainic în copite / hoții mor pe cai-n doruri risipite / ca un Iov în drumuri plînge strîmb pelinul / hoții beau din noapte și e dulce vinul / Hoții vin din lume caii noi să-i fure / patimă de aur, cînt de din pădure. / Vai / frumoși sînt hoții cînd îi fură caii... / Hoții vînd văzduhul... caii — zumbalaii / Galbeni, vin, migdale și o lele verde / cîntul vechi de nuntă lîngă hoți se pierde".*

Se înțelege că volumul Panorama sărutului *cuprinde și alte titluri de poezii, multe dintre ele citabile. Dar este locul să semnalăm că o mare parte, mai ales cele ocazionale, din primele cinci cicluri, considerate pe drept cuvînt de Perpessicius în Prefață drept „anexă", puteau să lipsească. In ceea ce ne privește ne-am oprit asupra acelora de a căror originalitate nu ne îndoim și fără de care nu putem concepe peisajul poeziei contemporane în totalitate.*

MAGDA URSACHE

CURIER

LE JOURNAL ROUMAIN DES POÈTES

De la Bruxelles, ne parvine *Le Journal Roumain des Poètes*, fondat și redactat de poetul Mihail Steriade, ca organ de presă al *Institutului de limbă și literatură română „M. Eminescu"*. Recentul număr (din al treilea an), sub egida : *„1970 — Anul M. Eminescu"*, include ca și cele anterioare, traduceri în franceză și neerlandeză, din Eminescu, în versiunea lui Mihail Steriade. Excelente, versiunile în franceză ale poeziilor *O mamă* și *Lacul*. Pentru cunoașterea unor poeți belgieni contemporani, se dau în aceeași interpretare versuri în versiunea română. De remarcat, pe de altă parte, patru poezii de Adi Cusin, în traducere franceză, alături de traduceri din versurile unor debutanți.

Mihail Steriade anunță proiectul de program al manifestărilor pentru : „1970 — Anul M. Eminescu". Se prevăd conferințe la Bruxelles (sub auspiciile Asociației mondiale a prietenilor lui Eminescu), la Bruges, la Liège (în cadrul Asociației Belgia-România), la Viena și Montepellier. O expoziție M. Eminescu va fi organizată la Knokke-le-Zoute (Belgia) cu prilejul celei de-a noua Bienale de Poezie. Pe plan editorial, se lansează o ediție selectivă de *Poezii* de M. Eminescu, în versiune neerlandeză semnată de Jeanne Vandervorst și Mihail Steriade. De asemenea : o antologie critică, *Poezia lui M. Eminescu după un secol de existență*, — volumul reunind texte datorate celor mai renumiți eminescologi din lume. Din celelalte proiecte, reținem crearea la Focșani a unei „Academii europene a traducătorilor de poezie" și o excursie a membrilor Institutului „M. Eminescu" în România.

Mesajul transmis de pasionatul animator cultural care este Mihail Steriade merită toată stima. Îl întîmpinăm cu largă simpatie intelectuală.

T. I.

ROBERT GOFFIN : VERSURI

Șirul poeților de multă vreme așteptați și pe care colecția „Orfeu", în sfîrșit, îi pune la îndemîna cititorului (Holderlin, Thomas Dylan, Henri Michaux, Dino Campana etc.), este deschis de apariția culegerii de versuri semnată de Robert Goffin. Cele 40 de pagini de literatură originală (cartea are 80, dar e bilingvă) par insuficiente pentru a ne familiariza cu poezia scriitorului belgian. Totuși, alăturarea textului „mamă" celui românesc — deci o posibilitate de confruntare — acoperă, în parte, această lipsă.

Preocupările multilaterale îmbrățișate de autor nu s-au ferit să-și lase amprenta în ceea ce a scris. Avocatul și omul politic știe că „Pe-aceeași navă / De-a valmă stau sosiții cei duși în pribegie / în noul ev Europa-i bătrînă și bolnavă" (prin 1940 autorul era exilat în America), omul de litere a „prins" (intenționat poate ?) un cunoscut motiv villonesc : „Cînd Flandra-și spunea cîntecul ei de crizanteme / Sirene liliane erau pe buza undei / Mildred Georgeta Clara Suzana cea iubită / labirint de păsări mai poate să ne cheme / Ecoul răspîndiții al anilor de spumă", iar animatorul mișcării de avangardă continuă să păstreze modalitatea barocă a suprarealiștilor. Indiscutabil, peste toate acestea, domnește o atmosferă personală, puțin boemă, evidentă mai ales în poeziile erotice. „Hoțul de joc" a fost volumul care l-a consacrat pe autor, dar „cartea — șoc", cea care i-a făcut renumele, rămîne „Jazz-Band" — asta în poezie. Dar Robert Goffin este un nume cunoscut și în domeniul teoriei literare, el avînd curajul să răstoarne, cu studiul „Rimbaud vivant", optica falsă prin care poetul simbolist era citit. (La apariția studiului, André Gide exclamase : „În sfîrșit, ne este redat Rimbaud"). Înregistrăm — indiferent de opiniile personale — clasamentul pe care Pierre de Boisdeffre l-a stabilit între poeții de limbă franceză, într-o comunicare făcută Academiei : Aragon, Goffin, Saint-John Perse.

Dar trebuie să amintim și de celălalt autor al cărții, de fapt co-autor. Este vorba de poetul Radu Boureanu, care semnează versiunile românești ale poeziilor. Nu întotdeauna un traducător poate căpăta dreptul de a sta la același nivel cu autorul pe care-l tălmăcește. Depinde de reușita întreprinderii sale. De astă dată, credem, dreptul de co-autor al lui Radu Boureanu este indiscutabil.

Atîta vreme cît traducătorul reușește să păstreze farmecul și inefabilul originalului, indiferent de limitele impuse de inteligibil, el merită toate laudele. Și Radu Boureanu e autorul unei asemenea reușite.

EMIL NICOLAE

ALARICO CASSÉ : ȘOARECELE CHUCHUNDRA

Apărut la E.L.U. în colecția „Meridiane", „Șoarecele Chuchundra" (distins în 1964 cu premiul italian Silver — Caffè) aparține tinerei scriitoare italiene Alarico Cassé.

Analiza psihologică fină, sensibilitatea deosebită, stilul îngrijit, nu lipsit de inovații, ne relevă un real talent. Autoarea pătrunde cu profundă înțelegere în universul interior al eroilor săi, surprinzîndu-le clipa de vis, idealul, neputința de a și-l concretiza, căutarea absolutului.

Momentul critic al trecerii din lumea fantastă a primei copilării în realitate. „Omul care dansează cu pipa în gură") produce un fel de criză în finalul căreia micul erou (un imaginativ), „încet, încet devine asemeni unuia dintre noi". Și alte povestiri conduc la concluzia că psihicul copiilor îi este cunoscut scriitoarei. Un plîns continuu, disperat sugerează revolta oamenilor mici împotriva a tot ceea ce pentru ei era sinonim cu nedreptatea („Joacă la periferie", „Doi copii").

Umili, cu o viață interioară aparent anostă, plină de mistere în realitate, nu-și pot depăși propria condiție : mărunțul, funcționar din „Șoarecele Chunchundra" nu îndrăznea să traverseze Piazza del Popolo — simbol al viselor lui îndrăznețe, metamorfozate în regret al neîmplinirii, în compromis permanent. Elogiul lui *mîine* — magnific cuvînt prin care se întrezărește mereu speranța lucrurilor finite — dezvăluie frica de a acționa, de a trăi, pesimismul eroului prinzînd contur.

Dorința exacerbată de a atinge absolutul domină acțiunile unui căpitan de partizani („Sentința") care, îmbătat de sentimentul puterii lui depline asupra prizonierilor, este cuprins de o dureroasă nesiguranță (de unde tensiunea tragică a povestirii) : nici o lege omenească nu va justifca locul „de-a viața și de-a moartea", ne care-l va impune condamnaților, clipele de neîndreptățită și inutilă speranță, retezată brutal de prima salvă a plutonului de execuție : pe de altă parte, el este ființa supremă, atotputernică, „voința (lui) ... independentă" poate achita sau da pedeapsa capitală.

L. B.

PREMII ȘI DIFICULTĂȚI LITERARE CATALANE

Maledicția este probabil inclusă destinului premiilor literare și „discutarea" lor (un eufemism pentru „contestare post-atributivă") nu-i un privilegiu al Europei de dincoace de Pirinei.

În 1950 s-au instituit la Barcelona primele premii catalane : unul pentru proză, unul pentru poezie. Treptat, numărul lor a crescut pînă la 13, culminînd în 1968 cu crearea marelui premiu pentru roman Josep-Pla, concurent al Nadal-ului spanioi.

Inițiație ? Criza n-a întîrziat să apară și ultima festivitate de decernare nu număra decît patru laureați, respectiv pentru roman, poezie, nuvelă și literatură pentru copii, celelalte premii negăsind suficienți calitativi. Explicația nu-i lipsită de implicații. Joan Oliver, unul din cei mai mari poeți catalani contemporani, analizează dificultatea poziției limbii catalane amenințată să rămînă la stadiul de limbă folclorică : „Ați spus : scriitorii catalani. Vă întreb : există oare într-adevăr această specie ? Poate că ea există, realmente, avem zilnic dovezi. Ea rezistă cu încăpățînare, se apără împotriva propriei stingeri. Care sînt problemele și dificultățile pe care le înfruntă ? Ea se ciocnește de un zid de granit. Se servește de o limbă menținută la un nivel folcloric, provincial, domestic, și un adevărat scriitor trebuie să dispună de o limbă fără școli, fără universitate, fără ziare, fără televiziune, este o limbă destinată să dispară din viața socială, din scris, și să cadă în domeniul purei arheologii".

M. UG.

lirica engleză

T. S. ELIOT

MIERCUREA CENUȘII

Deși nu sper să mai revin
Deși nu sper
Deși nu sper să vin
Mergînd printre cîștig și pierderi
Pe drumul împletit de visuri
Amurg de visuri, din naștere spre moarte
Binecuvîntăm ! Deși nu vreau să vreau nimic
De la feresatra spre țărmul de granit
Spre mare albe pinze zboară, spre mare zboară
Nesfărîmate aripi

Și inima pierdută se închistează, rîde
În liliac pierdut și-n ale mării voci pierdute
Sufletul slab e gata de revoltă
Și-al mării miros fad și-a mării boltă
Sînt gata să-și reia
Strigătul păsărilor ce-au pierdut
Și ochiul orb sculptează
În fildeș, forme noi creează
Iar mirosul redă savoarea sării pămîntului uscat

E timpul de-ncordare dintre mormînt și viață
Trei visuri, se-ntretaie, trei visuri ce îngheață
Între albastre stînci
Dar roci se scutură și pleacă de pe o tisă
Răspunde cînd se clatină cealaltă tisă.

Soră, mamă, spirit al izvorului și al grădinii
Nu ne lăsa să mergem în minciună
Învață-ne durerea, nedurerea
Învață-ne să ne oprim
Chiar între aste stînci
Să ne găsim sălaș
Chiar între aste stînci
Soră, mamă
Spirit al răului, spirit al mării
Nu mă uita uitării
Și lasă-mi strigătul să te atingă.

D. M. BLACK

MÎNA STÎNGĂ

E o grădină neplivită
O grindă
din lemn necunoscut
Acoperită cu nămol și alge
O voi ciopli cu un cuțit
Și formă de barcă
din lemn alb va lua
Barcă ușoară rămasă-ntre surcele,
într-o poiană neîngrijită, cu trandafirii rupți de vînt.

DON MOREAS

DIMINEAȚA LUI CAIN

Cu sînge de frate pe mînă și-n gînd
Cu lacrimi în ochi porni solitar.
În șoaptă se mustră dar nicicînd
Nu va gîndi c-a ucis în zadar.

„Sînt singur. E liniște. Jur
Că neîntinat mi-e sufletul tînăr,
Dar nu vreau, nu-ncerc să mă bucur
De libertatea născută-n omor".

În față e ziua ; e rece, senină
Lumina slăbește, se stinge în fum
Și-n beznă-și zărește cumplita vină,
Dar nu se oprește din drum.

Și munți și codri și riuri și pietre
Îl strigă mereu c-a ucis
Spre cer se îndreaptă și ruga își vede
Topindu-se-n ploaie, în ceață, în vis.

trad. de ȘTEFAN AVĂDANEI

ÎN CURÎND ÎN LIBRĂRII:

EDITURA „JUNIMEA"

G. IBRĂILEANU
SPIRITUL CRITIC ÎN CULTURA ROMÂNEASCĂ

MIHAI DRĂGAN
APROXIMAȚII CRITICE

cronica publicitate

NICOLAE ȚAȚOMIR
MELOS

TITU CONSTANTIN
ORA ÎNCHIDERII

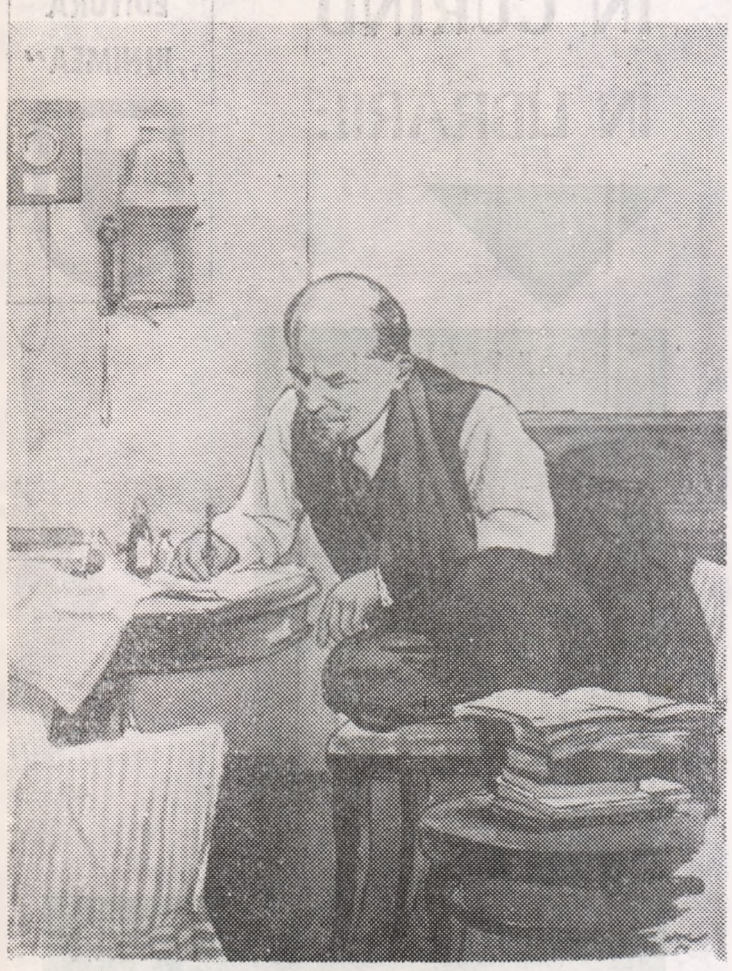
TUDOR URSU
PEISAJ CU VAPORAȘE

ESENIN
scrisoare mamei
tălmăciri de GEORGE LESNEA

MIHAIL SABIN
ÎNGERUL ȘI MĂSCĂRICIUL

CONAN DOYLE
MEMORIILE LUI SHERLOCK HOLMES

Editura „Junimea"



N. N. JUKOV: „Lenin lucrînd"

LENIN ŞI PROBLEMELE CULTURII

„Pînă acum — scria Lenin — întreaga inteligenţă, tot geniul omenirii crea numai pentru a asigura unora toate binefacerile tehnicii şi ale culturii şi a lipsi pe ceilalţi de lucrul cel mai necesar — cultura şi progresul. Acum însă toate minunile tehnicii, toate cuceririle culturii vor deveni un bun al întregului popor şi de azi înainte inteligenţa şi geniul omenirii nu vor mai fi transformate niciodată în mijloace de constrîngere, în mijloace de exploatare. Noi ştim acest lucru — şi nu merită oare să munceşti, nu merită oare să-ţi sacrifici toate forţele pentru această măreaţă sarcină istorică?" (V. I. Lenin, *Opere*, vol. 26, pag. 465).

Sînt cuprinse, în aceste cuvinte, mai multe idei fundamentale ale teoriei ştiinţifice, materialist-istorice, despre cultură.

Este circumscris, mai întîi, cu claritate, gîndul că valorile culturale constituie „lucrul cel mai necesar" pentru om, că societatea umană este de neconceput fără cultură. Ideea era deja, la apariţia marxismului, un bun cîştigat de achiziţiile gîndirii anterioare. Că domeniul culturii este un fapt specific al omului, că valorile culturale reprezintă măsura omului ca om, observaseră şi alţii. Marxismul, preluînd această idee, a arătat însă — mai mult decît oricare altă filozofie — deosebita ei importanţă în efortul pe care îl face gîndirea spre a distinge specificitatea vieţii sociale în raport cu natura şi a găsi criteriul sociogenezei.

Ceea ce atrage atenţia, în al doilea rînd, din fragmentul citat, este surprinderea de către Lenin a deosebirii fundamentale dintre rostul, finalitatea şi sensul culturii în condiţiile societăţii bazată pe exploatare şi în cele ale societăţii în care exploatarea a fost înlăturată. Lenin a explicat şi a subliniat — mai mult decît o făcuseră Marx şi Engels — caracterul de clasă al culturii în societăţile bazate pe proprietatea privată asupra mijloacelor de producţie. Vorbind adeseori despre acest caracter de clasă al culturii, Lenin nu l-a extins însă niciodată, în mod mecanic, la ansamblul valorilor culturale. Caracterul de clasă al culturii rezidă în concepţia despre lume a claselor, în ideologia lor diferită, reflectînd interese şi orientări diverse, şi care influenţează, într-un fel sau altul, toate manifestările culturale. Acest caracter de clasă al culturii se vădeşte, apoi, — aşa cum arăta Lenin — din felul cum sînt folosite — şi cum pot fi folosite — realizările culturale de către clasele existente într-o anume societate, ştiut fiind că însuşi statul manifestă tendinţa de a canaliza dezvoltarea şi sensul culturii potrivit intereselor clasei al cărei exponent este.

Pornind de la constatarea caracterului de clasă al culturii spirituale în societăţile în care există clase antagonice, Lenin a elaborat şi a dezvoltat teoria sa despre revoluţia culturală.

Revoluţia socialistă, ca schimbare radicală a vieţii sociale, include — spunea Lenin — revoluţia culturală. În această privinţă, ideile lui difereau esenţial de cele ale narodnicilor, potrivit cărora, transformarea societăţii presupune, în prealabil, modificări de ordin cultural în viaţa poporului. Lenin a argumentat teoretic, iar istoria a dovedit practic, că schimbarea vieţii oamenilor trebuie să se producă, *în primul rînd*, în sfera relaţiilor de producţie. Transformînd, prin revoluţie politică, realitatea socială, înlăturînd relaţiile de producţie bazate pe exploatare şi înlocuindu-le cu relaţii de producţie socialiste, punînd economia în serviciul întregii societăţi, al ridicării nivelului de trai al tuturor celor ce muncesc, clădind pe temelia acestor relaţii o orînduire de echitate socială, — numai în acest fel, credea Lenin, se poate fundamenta trainic fericirea umană la scara întregii societăţi.

Pentru edificarea socialismului este necesar, fără îndoială, un anumit nivel de cultură al maselor populare. Care trebuie să fie însă acest „anumit nivel de cultură", nimeni nu poate stabili cu exactitate, deoarece — aşa cum observa Lenin — el diferă de la o ţară la alta. Lenin indica, de aceea, să se înceapă *mai întîi* cu cucerirea, pe cale revoluţionară, a premiselor necesare acestui nivel cultural, urmînd ca *după aceea*, pe baza noii puteri de stat şi a orînduirii noi, să se realizeze o dezvoltare corespunzătoare a gradului cultural al maselor. Premisa şi baza obiectivă a creării culturii noi, socialiste, o constituie instaurarea relaţiilor socialiste de producţie, formarea şi dezvoltarea economiei socialiste. După cucerirea puterii politice de către proletariat, scria Lenin, înfăptuirea revoluţiei culturale nu numai că devine posibilă cu adevărat, dar ea se impune cu necesitate, „ca una din sarcinile cele mai urgente". Revoluţia culturală este un element constitutiv al oricărei revoluţii socialiste, indiferent de locul şi de timpul în care aceasta din urmă s-ar desfăşura.

Necesitatea obiectivă a revoluţiei culturale decurge din caracterul conştient al procesului de constituire şi de perfecţionare a relaţiilor sociale socialiste. Acest proces cere formarea unui om nou, cu o înaltă conştiinţă socialistă. O altă cauză a revoluţiei culturale rezidă în faptul că făurirea şi dezvoltarea bazei tehnico-materiale a socialismului presupun folosirea ştiinţei şi tehnicii celei mai avansate şi, în consecinţă, dezvoltarea accelerată a ştiinţei şi înzestrarea oamenilor cu temeinice cunoştinţe profesionale şi de cultură generală. Lenin scria clar, şi nu o singură dată, că avîntul cultural şi pe tărîmul învăţămîntului este o condiţie *sine qua non* a construcţiei economiei socialiste, a sporirii productivităţii muncii, a transformării vechiului aparat de stat etc. Răsturnarea puterii politice a burgheziei — întrevedea Lenin — nu înseamnă şi epuizarea sarcinilor pe care le are de îndeplinit revoluţia socialistă. Una dintre misiunile cele mai importante, dar şi dintre cele mai dificile, ale acestei revoluţii consistă tocmai în ridicarea nivelului de cultură al înfăptuitorilor ei. Fără acest lucru, însăşi răsturnarea politică realizată nu poate „să fie accesibilă maselor populaţiei"; fără ridicare culturală, spunea pe bună dreptate Lenin, victoria politică ar rămîne „o simplă declaraţie", iar masele populare nu s-ar putea bucura din plin de propriile cuceriri politice şi economice.

Revoluţia în cultură mai este impusă, apoi, de necesitatea înlăturării ideologiei şi valorilor învechite, conservatoare, care — cum spunea Lenin — erau transformate în mijloace de constrîngere, în mijloace de exploatare. Pe de altă parte, revoluţia culturală este cerută şi de necesitatea formării conştiinţei socialiste şi a culturii noi, socialiste, precum şi a unei intelectualităţi, noi, care să participe eficient la propăşirea societăţii în formare.

De o neprețuită valoare, în legătură cu aceasta, sînt indicaţiile lui Lenin privitoare la criteriile valorificării moştenirii culturale.

Inlăturînd acele aspecte ale culturii al căror caracter şi conţinut de clasă derivă din interesele unor forţe sociale retrograde, socialismul nu înlătură cîtuşi de puţin valorle în genere şi nu adoptă o atitudine nihilistă faţă de valorile elaborate în decursul vremurilor, prin truda creaţia omului. Afirmaţia lui Lenin, potrivit căreia, respingînd morala burgheză, marxismul nu respinge morala în general, ci îşi propune să contribuie la fundamentarea şi răspîndirea moralei noi, socialiste, este cu totul valabilă, prin analogie, pentru toate formele culturii. Aceeaşi nealterată valoare o au şi alte idei ale sale. Avem în vedere aici, în primul rînd, faptul că, ridicîndu-se împotriva interpretării date de cei de la „Russkoe Bogatstvo" economistului elveţian Sismondi, Lenin conchidea că meritele istorice se judecă nu în funcţie de ceea ce *n-au* dat personalităţile în comparaţie cu cerinţele contemporane, ci în raport cu ceea ce *au dat nou* în comparaţie cu predecesorii lor.

Lenin considera drept expresie a unei „diplomaţii naive", „teoretic nejuste şi practic dăunătoare", toate încercările pe care le-au făcut unii de a crea o cultură absolut „nouă"; şi tot aşa de eronată îi apărea teza opusă, obiectivistă, care cerea preluarea necritică, „în bloc", a întregii culturi spirituale moştenite de la vechile societăţi. „Nu n ă s c o c i r e a unei noi culturi proletare — spunea Lenin, răfuindu-se cu proletcultiştii —, ci d e z v o l t a r e a celor mai bune modele, tradiţii, rezultate ale culturii e x i s t e n t e, din *punctul de vedere* al concepţiei marxiste despre lume şi al condiţiilor de viaţă şi de luptă ale proletariatului în epoca dictaturii sale" *(Schiţă de rezoluţie cu privire la cultura proletară)*.

Lenin a insistat mult şi asupra necesităţii de a prelua, în procesul de formare şi de dezvoltare a culturii noi, socialiste, tot ceea ce reprezintă valoare autentică în lumea capitalistă contemporană. „Să preluăm din ştiinţa europeană şi cea americoană — îi sfătuia Lenin pe comuniştii ruşi — tot ceea ce este într-adevăr de preţ". El se interesa îndeaproape, încă din primele luni de după izbucnirea revoluţiei din octombrie 1917, ca măcar în oraşele mari ale ţării să existe cărţile şi revistele „cele mai noi", din toate domeniile vieţii culturale.

Revenind de nenumărate ori asupra acestor imperative ale politicii culturale a statului socialist, Lenin a stăruit permanent asupra obligaţiei de a se crea o cultură nouă, socialistă, care să fie pusă în slujba construcţiei comunismului şi care să-şi aducă contribuţia la înlăturarea vechilor rînduieli. El era convins — şi a reuşit să convingă masele populare — că realizarea acestei noi culturi, ca şi a întregii societăţi, nu se poate obţine decît sub conducerea şi îndrumarea partidului clasei muncitoare, ale cărui interese trebuie ca noua cultură să le servească în mod deschis. In articolul său „Organizaţia de partid şi literatura de partid", Lenin pune cu maximă limpezime aceste probleme. Articolul se referă, precum se vede şi din titlu, îndeosebi la beletristică, dar concluziile lui sînt la fel de valabile pentru întreaga arie a culturii spirituale. Principiul literaturii de partid — preciza aici Lenin — constă în aceea că pentru proletariatul socialist problema literară (—problemele culturii în genere, am adăuga noi—) nu poate fi un instrument în folosul unei persoane sau al unor grupuri, că ea nu poate fi o chestiune individuală, independentă de cauza generală a proletariatului.

Ca şi marii săi înaintaşi, Marx şi Engels, Lenin prevedea că, în societatea socialistă şi comunistă, scopul întregii activităţi culturale este de a servi progresului umanităţii. Ţelului propăşirii umanităţii i-a subordonat Lenin întreaga sa activitate, viaţa sa. Ţinta aceasta l-a călăuzit şi atunci cînd s-a referit la probleme ce aparţin politicii şi teoriei culturii.

M. BULIMAR

LENIN DESPRE CREAŢIA ISTORICĂ A MASELOR

(urmare din pag. 1)

Problema raporturilor dintre determinismul social şi acţiunea istorică conştientă, previzională a oamenilor, claselor sociale, partidelor politice, rămîne — ca şi pe vremea lui Lenin — **o temă polemică.** O parte dintre reprezentanţii ştiinţelor sociale şi istorice din occident, printre care se înscrie — pe urmele lui Karl Popper cu a sa bine cunoscută **Misère de l' histoire** (Plan — 1955) — şi profesorul american Roland Stromberg, continuă să conteste ştiinţei despre istorie şi societate capacitatea de a formula legi şi predicţii, continuă să declare compromis şi desuet principiul istorismului în genere.

Dar, pe bună dreptate francezul Pierre Vendryès se întreba încă cu mult înainte: „Ce valoare poate atribui omul ştiinţei dacă el nu se poate servi de ea pentru a înţelege propria sa istorie?" **(De la Probabilité en Histoire** — Paris, A. Michel, 1952, pag. 9).

Reprezentanţii ştiinţelor sociale marxist-leniniste nu numai că nu găsesc nici un motiv teoretic şi practic de a renunţa la principiile determinismului social-istoric şi ale abordării concret-istorice şi de clasă a fenomenelor sociale, dar dimpotrivă, fac efortul de a aprofunda aceste principii — economice, social-politice, tehnice, ştiinţifice, cultural-ideologice — ale contemporaneităţii.

Marea forţă vitală a teoriei şi metodei marxiste de gîndire şi interpretare a formelor sociale, cărora — prin aplicare creatoare — Lenin le-a dat o nouă strălucire, rezidă tocmai în capacitatea lor de a generaliza perpetuu noile date ale realităţii şi în acest proces de cunoaştere infinit, de a se autodezvolta şi adecva caracteristicilor în schimbare ale vieţii sociale, rămînînd permanent un instrument de înţelegere a prezentului şi de prospectare ştiinţifică a viitorului socialist şi comunist al omenirii.

LOGICA ŞTIINŢEI

Volumul al XIII-lea din seria „Materialismul dialectic şi ştiinţele contemporane", intitulat „Logica ştiinţei" (Editura politică, Bucureşti, 1970), apărut sub îngrijirea lui dr. Gh. Enescu şi Cornel Popa, este prima antologie în limba română consacrată analizei fundamentelor logice ale ştiinţei.

Intrucît astăzi aspectul dominant al ştiinţei este cel intensiv, fundamentarea logică a propoziţiilor şi teoriilor ştiinţifice a devenit o sarcină nemijlocită a logicienilor şi oamenilor de ştiinţă. Logica ştiinţei foloseşte acum aportul logicii formale în definitivarea structurilor generale ale teoriilor ştiinţifice, a corelaţiilor existente între teorie şi experienţă, urmărind să dezvăluie valoarea cognitivă a ştiinţei. Ideea lui A. A. Zenoviev („Despre posibilităţile analizei logice a ştiinţei") că logica ştiinţei are în vedere numai aplicarea metodelor şi aparatului logicii matematice în cercetarea cunoştinţelor ştiinţifice, vrea să sublinieze că cea mai importantă caracteristică a analizei logice a ştiinţei este utilizarea calculului logic. El emite opinia că structurile logice în sine nu sînt teorii, ci doar un aparat pentru rezolvarea problemelor, iar teoria logică a ştiinţei cuprinde structurile alcătuite din termeni, propoziţii şi semne logice, proprietatea acestora fiind definită cu ajutorul noţiunilor de „semnificaţii", „sens" etc. Smirnov („Nivelele de cunoaştere şi etapele procesului cognitiv") arată că distincţia între senzibilitate şi gîndire în actul cunoaşterii este o falsă problemă. Faptul că orice cunoştinţă ne este dată printr-o judecată demonstrează ideea că problema treptelor cunoaşterii se pune numai în planul „empiric-teoretic". Pe temelia acestor constatări, el împarte limbajul ştiinţific în limbaj de nivel empiric şi de nivel teoretic, corespunzător acestora existînd şi împărţirea obiectelor ştiinţei în empirice şi teoretice, împărţire care reflectă de fapt distincţia „fenomen-esenţă".

Funcţia explicativă a teoriei este numitorul comun al concepţiilor lui Smirnov, Popper, Hempel, Melberg, deoarece toţi autorii opiniază că, fără capacitatea explicativă, teoria este un nonsens. Pentru Hempel, ca şi pentru Melberg, teoriile ştiinţifice sînt cu atît mai valabile cu cît reuşesc să aprecieze şi să explice fenomenele care nu erau cunoscute cînd teoria a fost formulată. In acest sens se exemplifică prin teoria relativităţii a lui Einstein, care a prezis curbarea luminii într-un cîmp gravitaţional, anticipare confirmată în 1919 cu ocazia unei eclipse de soare.

Interesante consideraţii referitoare la problema cardinală a teoriilor ştiinţifice — problema adevărului — se întîlnesc la logicianul britanic Karl R. Popper („Adevăr, raţionalitate şi cunoaştere"). Abordînd problema procesului cunoaşterii ştiinţifice sub raportul mecanismului logic, Popper consideră că examinarea critică a teoriilor existente, supunerea lor la încercări de testare este suficientă. In ce priveşte conţinutul informativ al teoriilor ştiinţifice, el ajunge la formularea logică a unor enunţuri care surprind prin aspectul lor aparent paradoxal. Stabilind două enunţuri — unul logico-matematic, referitor la creşterea conţinutului informativ al teoriei, şi altul corespunzător calculului probabilităţii, referitor la gradul de probabilitate al teoriei — Popper, din ambele relaţii, desprinde enunţul după care conţinutul informaţional se află în raport invers cu probabilitatea sau cum spune textual, „conţinutul creşte pe măsură ce improbabilitatea creşte" (p. 104). In cadrul problemei adevărului, Popper se află în disjuncţie faţă de concepţia neopozitivistă promovată de Wittgenstein, Russell, Schlick şi Tarski, pentru el adevărul fiind o entitate obiectivă, ştiinţa urmărind să descopere acel „adevăr interesant", adevăr cu un grad înalt de „capacitate explicativă".

Un studiu interesant semnează Olivier Costa de Beauregard („Problemele ireversibilităţii"), care face o analiză pătrunzătoare unor concepte ale ştiinţei moderne, cum sînt „simetria de iure a timpului" şi „asimetria" sa „de facto" în contextul „informaţiei şi negentropiei". De asemenea, se impun studiile lui Goneth („Despre metodologia cercetărilor") şi Destouches („Sinteza inductivă ca fundament").

In sfîrşit, se impune o ultimă remarcă asupra lui Donald Davidson („Teoriile sensului"), care se preocupă de construirea mecanismului logic al învăţării unei limbi, analizînd cu acest prilej concepţia lui I. Scheffler despre abordarea inscripţională a vorbirii, concepţia lui Quine despre „propoziţiile care exprimă o credinţă", şi concepţia lui Church despre logica sensului şi denotatului.

Concluzia care se desprinde din studierea atentă a acestui volum este aceea că, pînă în prezent, o logică a ştiinţei stricto-sensu nu este încă constituită. Logica ştiinţei este mai curînd logica ştiinţelor particulare care şi-au creat metateoria lor. Intr-adevăr, gradul înalt de abstractizare pe care-l presupune logica unică, în care să se integreze teoriile cele mai diferite prin natura obiectului lor, este încă departe de a fi realizată.

V. FLOREA

DIALOGUL OM-AMBIANȚĂ

Una din erorile frecvente comise în trecutul științei omului a fost aceea de a înțelege și explica omul ca desprins de situația, de mediul în care se află, neglijînd faptul că omul reprezintă o unitate dinamică cu mediul. Spre a deosebi mediul ca realitate fizicală și anonimă, știința de azi găsește mai potrivit termenul de ambianță, spre a sublinia însușirea de legătură a realității fizice cu universul psihic al omului.

Conduita dobîndește o semnificație numai în raport cu întregul personalității și cu întregul situației, iar situația este înțeleasă din raportarea ei la subiect. Mediul anonim devine „ambianță", „die Welt" devine „die Umwelt", obiectul se transformă în corelat al subiectului și invers. Conștiința încetează de a fi o funcție izolată și enigmatică, invizibilă și insesizabilă; ea se transformă într-o funcție a personalității, într-un corelat activ al mediului, într-o replică dinamică a ambianței, în care se află în mod organic integrată. Explicația conduitei și a personalității nu o mai căutăm în monologul conștiinței, ci într-un dialog între ambianță și persoană.

Dinamica personalității reflectată în conștiința de sine, ne apare ca supusă unui ritm necontenit, unei pulsații, similară celei cardiace, de sistolă și diastolă, de polarizare și depolarizare pe linia subiect-obiect, individ-mediu, eu-lume. Polarizarea se manifestă prin scindarea conștiinței, prin crearea și creșterea distanței între subiect și obiect și detașarea progresivă a imaginii și semnificației obiectului de obiectul imaginii și semnificației. Depolarizarea se manifestă prin apropiere, pînă la fuziune și contopire, a subiectului cu obiectul. Acest ritm se efectuează filogenetic și ontogenetic pe două trepte distincte: pe treapta inferioară, a acțiunii, planul pragmatic și pe treapta superioară, a gîndirii, planul mintal, simbolic.

Schema se sprijină pe ideea fundamentală a unității organism-mediu, subiect-obiect. Aceste două realități sînt **complementare**, ceea ce ne face să înțelegem că subiectul se cunoaște prin obiect și obiectul prin subiect.

Prima fază sau primul act al ritmului conștiinței l-am caracteriza prin **sincretism**, prin lipsa de polaritate, prin unitate nediferențiată specifică fazei instinctuale a psihicului animal, fazei de fuziune afectivă și intelectuală a copilului mic, fazei adultului denumit de către școala sociologică franceză „primitiv" și caracterizat prin operații prelogice, supus legii participației. Sincretismul apare în stări de minimă tensiune, în vis și visare sau hipnoză, în stările de denivelare și regresiune psihică, în trăiri pasionale, deliruri, onirism și schizofrenie.

In această fază, în aceste stări temporare, se produce fuziunea dintre individ și situație, subiect și obiect. Omul confundă realitatea cu dorințele și visurile sale, imaginea obiectului cu obiectul imaginii, vede o legătură materială și similitudine între cuvînt și obiect, între simbol și realitatea simbolizată.

Faptul este demn să fie reținut, fiindcă el ne poate lămuri unele fenomene sociale importante. Astfel, căutînd să înțeleg rezistența din trecut a unor țărani la introducerea tractorului în munca lor agricolă, am obținut următoarea explicație: „Cum să acceptăm ca o namilă brutală să treacă prin porumb sau prin alte viețuitoare strivindu-le nepăsător și rece, cînd noi, cu sapa, plivind, curățînd, le îngrijim, le supraveghem ca pe ființe apropiate nouă, de inima noastră?!" Iată omul confundat cu natura, și care cu greu acceptă semnificația instrumentală sau pur economică a unui obiect sau produs al muncii. Pentru aceasta se cere „o conversiune" psihologică.

Ieșirea din această fază sau stare a contactului **direct** al subiectului cu obiectul se face la omul normal, în genere, cu prețul unor **conflicte** între individ și situație. Aceste conflicte duc spre **mediere** și distanțare a relațiilor între subiect și obiect, spre o obiectivare progresivă a situației și a eului. **Posibilul** își face loc alături de real și dincolo de acesta. Se creează o lume **interioară**, a gîndirii, a imaginației și a jocului.

Faza polarizării conștiente, a discriminării obiectului de subiect, se instaurează progresiv prin interiorizarea operațiilor concrete și transformarea acestora în operații **mintale**. Conflictele dintre om și ambianță devin contradicții ideale și logice. Se întrevede apariția unei cenzuri efectuată de o instanță superioară, de un Super-Ego. Dar apariția și instaurarea acestei instanțe presupune o depolarizare anterioară.

Depolarizarea conștiinței este un act de intuiție și de sinteză creatoare, pe plan mintal. Ea apare în urma unor căutări, adesea îndelungate, a unei frămîntări, uneori dureroase și se caracterizează printr-o iluminare, străfulgerare, aderare totală la soluția apărută („Aha-Erlebnis"). Este momentul care a declanșat lui Arhimede strigătul „Evrika!", stare cunoscută oricărui creator în știință, artă și alte domenii de cultură.

Caracterizarea acestui fenomen este sudarea subiectului cu obiectul. Spre deosebire de prima fază, sincretică, subiectul nu mai rămîne individualitate, ci devine personalitate, adică o ființă conștientă de sine. Obiectul nu mai este un lucru sau o situație cu o valență individuală de satisfacție, ci o **valoare**, cu caracter supraindividual și impersonal. Pare paradoxală această transformare a personalității în ființă impersonală, iar a realității concrete și individuale într-o lume de valori universale. Culmea obiectivității – lumea valorilor!

Platon ne sugerează ideea unei viziuni a lumii valorilor, iar existențialiștii – semnificația sesizării intuitive a unei **esențe**, a unei valori obiective și de sine stătătoare. Unii filozofi crează noțiunea de **intuiție intelectuală**.

Părăsind filosofia și trecînd în lumea psihologică a creației științifice și artistice, constatăm existența unor stări indivize și sintetice, a unei introspecții intuitive, a contactului **direct** al eului cu sine, a unei stări de contopire, specifică intuiției creatoare. Ne gîndim la mitul lui Anteu; așa după cum forțele eroului legendar se împrospătează în contact direct cu pămîntul, tot așa gîndirea abstractă și analitică trebuie să recurgă, spre a renaște, la **intuiție**.

Aceste stări de scurtă durată și înaltă tensiune sînt urmate de o nouă polarizare a conștiinței, dar de data aceasta de o polarizare **critică**, în lumina unor norme supraindividuale. Atît obiectul („le Moi") cît și subiectul („le Je") dobîndesc, pe plan logic și discursiv, o nouă semnificație, în contextul unor norme durabile, universale, raționale și demonstrabile, adică **obiective**. Echilibrul între asimilare și acomodare ia o formă superioară, **spirituală**. Această fază ar constitui treapta unei conștiințe **noologice** sau **axiologice**, precedată de o conștiință psihologică, personală, iar aceasta, la rîndul ei, precedată de o conștiință biologică, indiviză, individuală.

Procesul de obiectivare în cunoașterea de sine ne apare, așadar, ca un dialog activ al omului cu natura și cu sine, ca un proces dialectic, ca o spirală care începe la nivelul de acțiune, de trăire difuză și nediferențiată, pentru a se polariza și diferența într-un eu individual și o lume concretă, reluînd apoi, pe plan mintal, simbolic și calitativ superior, același ritm de depolarizare intuitivă și detașare polarizată critic, discursiv, în lumea valorilor supraîpersonale.

V. PAVELCU

CONTINUITATEA CREAȚIEI

Istoria științei — ca și a culturii — ne apare uneori ca produsul unor entități separate, fiecare din ele acționînd după un stil propriu și într-o perioadă bine determinată a vieții sale. Dar de îndată ce cîștigăm o oarecare perspectivă, creația umană ne apare ca un continuum — în sensul că ideile unei anumite epoci provin din alte idei mai mult sau mai puțin apropiate, vehiculate în perioade trecute.

Desigur că știm mai bine să măsurăm distanța în timp decît distanța dintre idei, fapt pentru care unele exemple sînt necesare și, în orice caz, utile. Calculatorul electronic, de pildă, a apărut în anul 1945 și de atunci el a revoluționat multe domenii de activitate practică. Dar el este rezultatul ultim al unui lung proces evolutiv. Înaintea acestui calculator electronic au existat mașinile electromecanice cu cartele perforate, care, la rîndul lor, au fost precedate de mașinile mecanice cu care se efectuau operații aritmetice; înaintea acestora a existat abacul roman cu pietricele; de asemenea, de mult de tot oamenii se ajutau de degete pentru efectuarea unor operații aritmetice simple. De unde și importanța pe care o are sistemul de numerație cu baza cinci sau zece etc.

Dar să trecem la conceptul de bază al ciberneticii — la noțiunea de sistem cu reacție. În deceniul al patrulea al acestui secol, noțiunea de sistem cu reacție apăruse în mod independent în diferite domenii de activitate. Astfel, Black utilizase reacția la amplificatoarele electronice pentru reducerea distorsiunilor; Anohin studia aferentația inversă în psihologie; electroniștii studiau oscilatoarele cu reacție. Schemele de legături în circuit închis apăruseră încă mai de mult în neurologie, unde se puseseră în evidență nervi centripeți și servi centrifugi — aferenți și eferenți — unul din punctele de întîlnire fiind creierul, altul fiind organul periferic. În automatică, la fel, reacția s-a utilizat pe scară largă. În unele din lucrările sale medicale, Daniel Danielopolu face, de asemenea, să intervină conceptul de reacție (fără a-i spune astfel).

Treptat lucrurile au început să se clarifice. Norbert Wiener a înțeles posibilitatea integrării unor sisteme de naturi diferite într-o aceeași schemă unitară și, în acest fel, a pregătit calea pentru Teoria sistemelor. Dar și această idee era în aer. Prof. P. Postelnicu, de la Institutul politehnic București, trimite spre publicare, în 1944, un articol privind sistemele cu reacție, considerate în general. Revista Adamache, de la Iași, căreia i se adresează, refuză publicarea. Peste patru ani, Wiener publică Cibernetica, cu aceleași idei.

În accepțiunea actuală, termenul de sistem a fost reintrodus în știință de Bertalanffy, — deși termodinamica se ocupase cu mult timp înainte atît de sistemele deschise cît și de cele închise, dar bineînțeles dintr-un punct de vedere diferit. Teoria sistemelor pune accentul pe structuri și pe comportarea unor sisteme formate din elemente care au proprietăți cunoscute, între elemente circulînd semnale, sau informație, ca să întrebuințăm un termen contemporan. Cunoscînd legile de comportare ale elementelor și structura sistemului, deducem comportarea întregului sistem.

Astăzi teoria sistemelor este o ramură a științei cu rezultate bogate și interesante. Fiind o teorie foarte generală, conceptele ei sînt de largă aplicabilitate (deși uneori prea largă spre a putea avea o aplicabilitate imediată).

Dar, mai întîi, să elucidăm concepția de bază despre sistem și, în prealabil, să precizăm că pentru știința actuală totul trebuie descris prin mărimi caracteristice. Atunci cînd putem asocia în mod constant mai multe mărimi între care există relații constante, sîntem în prezența unui sistem. Dacă putem considera una din mărimi ca „intrare" și pe cealaltă ca „ieșire" din sistem, atunci sistemul este orientat. La conceptul de sistem, în sens actual, o contribuție însemnată au adus-o, desigur, ideile din electrotehnică și electronică.

Așadar, istoria științei este mereu generatoare de nou și ar fi greșit să reducem totul la trecut. Intr-adevăr, progresul științei și al culturii ne apare ca un continuum — dar vechiul adagiu „nimic nou sub Soare" nu este decît în parte adevărat: ideile sînt mereu reluate, transformate, amplificate. Calculatorul este, desigur, urmașul abacului — dar cîtă distanță între ele! Calculatorul este și urmașul mașinii imaginate — și nerealizate — la sfîrșitul secolului trecut — de Charles Babbage. Dar acesta imaginase o mașină mecanică — deci foarte lentă — în timp ce noi folosim mașini realizate cu circuite electronice integrate și ne gîndim la calculatoare și mai rapide, cu laser. Iar aceste mașini, beneficiind de avantajele unei tehnologii foarte avansate, permit obținerea unor performanțe de neimaginat de către precursori. Intr-un anume sens, calculatorul cu memorie și program a fost imaginat de matematicianul englez A. M. Turing în 1936—37, deci cu circa un deceniu înainte ca el să existe efectiv. Dar calculatorul existent nu are nimic comun cu mașina Turing — care încă și astăzi continuă să fie obiect de studiu teoretic.

Studiul sistemelor include, într-un anumit sens, cibernetica, deoarece această știință se ocupă doar de o clasă particulară de sisteme, sistemele cibernetice, la care există cel puțin o reacție între intrare și ieșire. Am văzut că studiul unor cazuri particulare de sisteme fusese început încă din deceniul al patrulea. Dar problemele stabilității, atît de importante pentru sistemele cibernetice, fuseseră în principal puse și rezolvate, de asemenea, de mult timp. Nyquist stabilise criteriul, care îi poartă numele, aproximativ în epoca în care Black se ocupase de amplificatoarele cu reacție. Dar problema nu era nouă. Specialiștii știau că A. M. Liapunov, cu mult înainte (1892), studiase stabilitatea sistemelor descrise prin ecuații diferențiale. Routh (1877) și Hurwitz (1875) dăduseră și ei criterii algebrice de stabilitate. Ulterior s-au dat și alte criterii: Mihailov-Leonhardt, Lienard-Chipart, Bilharz-Frank etc.

Problema aceasta, a stabilității, a fost mult studiată și la noi în țară. Aș aminti de criteriul de stabilitate al lui Gh. Cartianu, de cercetările lui A. Halanay, ca și de studiile fundamentale ale lui M. V. Popov, care au marcat o epocă în problema stabilității și a hiperstabilității.

In domeniul activității umane există un continuu progres, care se bazează tocmai pe reluarea datelor cîștigate în trecut, pe continua lor valorificare, reinterpretare, adaptare la realitate.

Procesul cunoașterii este un proces complex, în care, plecînd de la practică la contemplarea vie, trecem la sfera noțională, elaborăm concepte și teorii, construim în domeniul intelectual, iar apoi verificăm aceste construcții prin criteriul practicii.

„De la intuirea vie la gîndirea abstractă și de la ea la practică — aceasta este calea dialectică a cunoașterii adevărului, a cunoașterii realității obiective". (V. I. Lenin, Caiete filozofice, p. 140, E.S.P.L.P., București — 1956).

Specific omului este faptul că experiența individuală nu se pierde, efortul personal se integrează în practica socială și prin social realizăm atît verificarea practică, cît și continuitatea progresului uman.

Gîndirea abstractă a fiecăruia dintre noi este beneficiara eforturilor de gîndire ale tuturor generațiilor trecute și are în ea, în potență, germenii ce vor fi fructificați de generațiile viitoare.

EDMOND NICOLAU

CURIER

INTERVIU cu prof. dr. G. ISTRATE

— De curînd a apărut, în Editura Minerva, cartea dumneavoastră „Limba română literară. Studii și articole". Considerînd limba română literară drept obiect de studiu al unei discipline științifice, presupunem implicit existența unui consens unanim în ce privește aria de cuprindere și finalitatea acesteia?

— Limba română literară este o disciplină relativ nouă. Ea a intrat în atenția specialiștilor abia după eliberare, cînd i s-a dat și o definiție corespunzătoare și cînd au început să apară numeroase studii și articole, nu numai în publicațiile de specialitate, ci și în revistele de cultură generală și de literatură. Ca în orice disciplină nouă, se înțelege că mai sînt probleme în litigiu, puncte de vedere neacceptate, încă, de toată lumea.

— Care este punctul dumneavoastră de vedere?

— Încercări de a defini noțiunea de limbă literară și de a stabili locul pe care s-a format ea există încă de pe la sfîrșitul deceniului al optulea din secolul trecut. In aproape toate cazurile, specialiștii au plecat mai mult de la impresii decît de la o studiere adîncită a faptelor. Cu toate acestea, punctele de vedere respective au trecut de la generație la generație, fără să fie îmbogățite sau sprijinite de fapte noi. Centrele universitare cu tradiție (București, Clujul, Iașii) au îmbrățișat, fiecare, cîte un asemenea punct de vedere pe care au încercat să-l generalizeze.

Părerea noastră este că nu se mai poate susține, astăzi, că limba literară s-a format dintr-un singur grai, într-un anume moment și că, din acel moment, a subordonat celelalte graiuri. Studiul istoric al limbii române literare, din secolul al XVI-lea pînă astăzi, ne conduce spre concluzia că *ea s-a închegat pe baza tuturor graiurilor din nordul Dunării, într-o perioadă lungă, de cîteva secole*, așa cum intuise, încă la 1894, Alexandru Philippide. După manuscrisele rotacizante și după tipăriturile coresiene, traduse în Transilvania, urmează contribuțiile moldovenești din secolul al XVII-lea, prin Varlaam și Dosoftei, prin marii cronicari și prin textele juridice, la care se adaugă cele ale muntenilor (cronicarii, literatura juridică, Biblia de la 1688). In această vreme, Transilvania ne mai dă Noul Testament de la Bălgrad (1648), prima traducere a Alexandriei (1620) și mai multe lucrări cu caracter istoric. Situația nu se schimbă fundamental nici în secolul al XVIII-lea, pînă spre 1780, cînd apare școala ardeleană și punctul de greutate se mută, iarăși, în Transilvania. Ardelenii domină cultura, literatura și știința românească pînă spre anii 1830, cînd apare Eliade Rădulescu. La 1840, primatul este deținut de moldovenii de la „Dacia literară" pentru ca, în a doua jumătate a secolului trecut, ca și în primele decenii ale secolului nostru, să asistăm la o adevărată întrecere între provincii. In această vreme se definitivează limba literară și se fixează terminologia științifică, în toate domeniile de activitate.

— Ce loc ocupă în cultura noastră cercetările din domeniul limbii literare?

— Încă de la apariția Școlii ardelene s-a putut vedea că problemele limbii literare nu fac obiectul unei discipline cu preocupări înguste. Fiind vorba de aspectul cel mai îngrijit al limbii naționale, ea interesează pe toată lumea și, prin urmare, nu-i este nimănui indiferent cum se va adresa, în scris, publicului pe care îl are în vedere. Plasată între critica și istoria literară, pe de-o parte, și între istoria propriu-zisă a limbii, pe de altă parte, limba română literară reprezintă eforturile tuturor cărturarilor, indiferent de domeniul de activitate în care se manifestă, și, în consecință, studiile legate de originea și dezvoltarea ei se adresează unui public cît mai larg cu putință.

AL. I.

DICȚIONAR DE TERMINOLOGIE LITERARĂ

O dată cu apariția Dicționarului de terminologie literară *(în Editura Științifică, 1970, sub conducerea unui colectiv compus din Mircea Angelescu, Margareta Iordan, Ion Ioana și Pavel Ruxăndoiu, sub direcția lui Emil Boldan) este firesc să ne întrebăm: cui se adresează dicționarul și în ce măsură răspunde obiectivului propus?*

Rațiunea lucrării — așa cum arată autorii — are în vedere intenția de a explica publicului interesat, și în primul rînd celor antrenați în procesul de învățămînt mediu sau superior, o serie de termeni speciali sau folosiți cu sensuri speciale, în domeniile înrudite ale istoriei literaturii, teoriei și criticii literare, stilisticii, poeticii, prozodiei și retoricii, folclorului literar, biografiei și tehnicii editării. Folosind procedeul clasic al dispunerii în ordine alfabetică, autorii au în vedere etimologia cuvîntului, sensul sau sensurile sale, geneza — pe scurt — a înțelesului cu care acesta este folosit, implicațiile istoriografice, sinonimie, antonimie etc. De asemenea, se fac precizări la diferite curente artistice, asupra teoreticienilor și susținătorilor acestora, totodată se propun definiții curentelor respective. Atunci cînd unii termeni o cer, se oferă exemple numeroase și elocvente, mergîndu-se la elemente din opera diferiților scriitori.

Conceput într-o asemenea perspectivă largă, și avînd în vedere că este prima lucrare de acest gen apărută la noi, era inerent ca dicționarul să nu se prezinte exhaustiv. De aceea, evident, acest aspect nu-l luăm în discuție. Ne vom referi însă la o altă problemă, cea de conținut. Să luăm, de pildă, precizările consemnate la cuvîntul Antiroman: *„Antiromanul ca și celelalte manifestări artistice similare (antiteatrul etc.), este expresia curentului mai cuprinzător de demitizare antidogmatică a artelor, a literaturii contemporane... Precursorii acestei mișcări pot fi căutați printre naturaliști, Zola și chiar Flaubert, care visa o carte despre nimic, o carte fără legătură exterioară, care își ajunge sieși prin forța interioară a stilului său, așa cum pămîntul se menține în aer fără a fi susținut..." Firește, lungimea citatului este supărătoare, dar am folosit acest text pentru a semnala două lucruri: pe de o parte — minuțiozitatea cu care autorii abordează discutarea termenilor, pe de altă parte — neclaritatea și chiar confuzia în enunțarea unor judecăți apreciative. In textul semnalat Flaubert este... naturalist. Apoi nu se înțelege cine „visa o carte despre nimic": Zola, Flaubert, naturaliștii în general (între care este inclus și Flaubert)...? Aceeași nedumerire o întîmpinăm referitor și la arta abstractă: „Artă ce manifestă predilecție nu pentru inițiațiarea direcță a realului concret, ci pentru reprezentarea esenței realității în imagini abstracte, incifrate, producînd dificultăți în receptarea semnificațiilor". In primul rînd, abstract și incifrat nu reprezintă unul și același lucru. In al doilea rînd, nici cea mai „concretă" artă nu este totuși inițiațiare direcță a realului concret. Și atunci, care mai este diferența specifică pe care trebuie s-o desprindem de aici?*

Semnalarea acestor cîteva aspecte din urmă nu vrea să însemne deloc o negare a cărții. Dimpotrivă. Dicționarul de terminologie literară, *prin aria vastă a investigației, rămîne, fără îndoială, o lucrare de apreciată ținută științifică și care oferă. în același timp, o lectură agreabilă.*

CONSTANTIN COROIU

SERGHEI ESENIN

LENIN

(Fragment)

Rusie !
Cincen nume, sfînt.
Mesteceni, gaiocei, dorul...
Cum de-aparu pe-al tău pămînt
Rebelul, el, tulburătorul ?
Năprasnic geniu ! Ca un val
Nu chipul său m-atrase-ntr-una.
El n-a încălecat pe cal
Ca-n zbor să-ntîmpine furtuna.
El nici un cap n-a doborît,
Gonind pedeștii-n toată zarea.
Iubea doar un omor, atît,
De prepelițe ... vînătoarea ....
. . . . . .
Au fost cumplite vremi șirag
Și labe crude ne struniră,
Pe-al bieților țărani meleag
Satrapi monarhici înflorîră.
. . . . . .
Țarism ! Duhori ! Bețiii puzderii !
Și-ncet de la aristocrat
Cu bani putere-au cumpărat
Industriașii și bancherii.
Norodul, țara-n lanț gemea
Tot așteptînd pe cineva...
Și el veni.
. . . . . .
Cu vorba-i tare
Ne-a dus pe toți spre noi izvoare.
Ne-a spus : Voi muncitori scăpați
De chin cînd totu-n mini luați.
De mîntuire de vi-e sete,
Puterea voastră-i prin Soviete...
. . . . . .
Și-am mers prin viscolul rebel
Spre ce vedea cu ochii el :
Am mers unde vedea în zare
A lumii-ntregi eliberare.
. . . . . .
Și iată-i mort...
Un plîns ne scurmă.
De jale muzele-au tăcut.
Urlînd, a tunurilor turmă
Au dat salutul cel din urmă.
El ne-a salvat și-a dispărut.
A dispărut, dar cei în viață,
Lăsați de el, curînd cu zvon
Rusia-n zbucium dar măreață,
Or s-o îmbrace în beton.
Că-i Lenin mort.
Să nu le-o spui.
Nu-i întristează-această moarte.
. . . . . .
Ei tot mai dîrji duc mai departe –
Și-nfăptuiesc gîndirea lui...

În românește de GEORGE LESNEA

EVGHENI EVTUȘENKO

HIDROCENTRALA BRATSK

(Fragment)

Știu,
epoca noastră-i complicată
și, după cît se pare,
azi nu-i ușor să te descurci ;
dar răul cînd îți iese-n cale
nu te ascunde –
lovește-l tare !
Și nu de unul singur :
cu-ntreg poporul,
cu Bratskul tot, cu muncitorii,
cu fizicienii, cu-agricultorii !

Iar eu,
dacă-ndoiala ne-o cuprinde.
izbavă
căutînd,
de bună seamă,
m-oi duce-n
delegație
la Lenin,
m-oi duce-n
delegație
la Lenin...

ALEXEI SURKOV

LENIN

Ca să trezească-n noi puterile-adormite
Octombrie prinse-n vîlvătaie țara toată
Și Lenin, părintește,-mbărbătînd poporul
Cîrmaci i-a fost pe marea-nvolburată.

Iar vremea, uluită, se cernea nainte
Și viitorul se-arcuia pe cer de-azur,
Pe cînd în ochii lui, în ritm de epopee,
Creștea al Patriei Sovietice contur.

ALEXANDR BEZIMENSKI

CARNETUL DE PARTID NR. 224332

Muncitori scotocesc lumea-n lung și lat,
Pămîntul dur pipăind : pierdere mare !
– Spune-mi, Partid, ce cauți înfrigurat ?
– Un carnet ! Durerea-mi e fără hotare !

Un carnet... Și inima bate păgînă.
O jale mai mare n-a fost și nici nu-i.
Doar ieri, ieri îl țineam cu grijă în mînă,
Iar astăzi – enigma încerc s-o descui.

Ei, proletari ! Poate-i în loc mai tăcut ?
Să fie de-a morții săgeată lovit ?
Un membru doar... Doar unul singur
s-a pierdut
Și drumul nostru spre culme-i prăbușit ?

Te-am ascultat, Partid ! Durerea ți-o simt
Și-ți spun răspicat : greul pot să-l străpung
Sub roșul tău fald, ieșind din cercul strîmt;
Primește deci, salutul meu de la strung !

Intru-n Partid. Fiu al Sovietelor sînt.
În cîteva luni, sute de mii-ntr-un gînd,
Înlocui-vor prin etern legămînt
Carnetul lui Lenin, pierdut de curînd !

V. I. BRIUSOV

LENIN

Voință ce-ntr-un șuvoi puternic
A contopit dureri fără de nume,
Luceafăr pe-al mării întuneric,
Făurar al unui alt destin în lume.

În hronicul de ctitorie nouă,
Octombrie, săpînd pe veci hotare,
Istoria a despicat în două
Precum Renașterea n-a fost în stare.

Iar pe ruina strîmbei așezări
A răsărit din vîlvătăi și jar
Titanul cu ochii țintă-n depărtări,
Spre limpezimi sublime de cleștar.

Bătrînă teră-n veci înfloritoare,
Ecou adînc în inima oricui !
Vladimir Lenin e a ta grandoare
Și glorie ca el, în lume, nu-i !

În românește de
GRIGORE V. COBAN

TO HUU

CU LENIN

Casa lui Lenin e-n Gorki.
Acolo, cînd ajung
Mi se pare că el abia a plecat.
– E ocupat :
Zi de zi
Mulțimile,
Oamenii, așteaptă în fața Kremlinului
Să-l întîlnească
Într-un minut liniștit.

Lenin a plecat
Dar în grădina plină de soare
Banca verde încă e caldă.
Treizeci și patru de ani au trecut
Și ea stă în soarele plin
Evocînd rînduri de lumină.

Lenin, cel ce apără viitorul copiilor
A murit pe cînd aveam patru ani
Dar uite cum a trăit pînă-n ultimul minut:
Bastonul e pus lîngă masă,
Scara casei lui păstrează urma pașilor.
Doar calendarul s-a oprit la ziua de 21
De pe aceeași filă, chipul lui Cehov [1]
zîmbește blînd

L-a pierdut oare epoca noastră
Pe omul cel mai om ?
Nu, el trăiește veșnic, cu omenirea,
Cu fruntea lui mare, cu ochii iubiți
Ca pămîntul, primăvara.

Am venit, în zilele verii.
În Siberia sau la Tbilisi
Oriunde, îl văd :
Lenin e-n
Fiecare fabrică, uzină
Lenin – cuptor de oțel
Renaște în inimi ca focul înflăcărat,
Pe deal, în cîmpie, în munți,
Lenin e fulgerul electricității.
Pe unde am fost,
Pretutindeni – Lenin e prezent
Viața se înalță mereu
Ochii înțelepciunii se trezesc
Și în toate crește
Foarte liber și mîndru
Ca un om, o stea !

Lenin e viu :
Mii de frunze renasc
În lumea noastră
De mii de ori mai strălucitoare
Decît soarele în ocean.
Cînd furtuna bîntuie în jur
Lenin e furtuna,
Lenin –
Puternic în dreptate.
Ca și altă dată,
Lenin trăiește în toți – un tovarăș
Deschis și modest
În jurul oamenilor.
Cu dragoste, el rîde,
Ca și altă dată.
E Lenin – militant
Neînfricat de greutăți,
Prezent oricînd alături de toți

Înmormîntarea cui ?
Moscova albă – rece
Curge prin zăpadă.
Îndurerate, ca
De mii de cuțite
Inimile sînt străpunse ;
Dar eu îl văd pe Lenin,
Întreg, sănătos
În iarna rusă.

Iată-l împreună cu oamenii care-i aduc
lemne pentru casă
Și iată-l azi – după-amiază, înainte de
a pleca
Ascultînd-o încă pe Krupskaia
care îi citește „Dragoste de viață"[2].

1) Pe fila calendarului din camera lui Lenin portretul lui Cehov.

2) „Dragoste de viață" – nuvela lui Jack London, din care Nadejda Krupskaia i-a citit în timpul bolii.

În românește de
NGMYEN NGOC CHUNG

N. POLETAEV

UN PORTRET AL LUI LENIN

Penița, dalta și penelul
În stare să cuprindă nu-s
Imensu-i univers, privirea,
Geniul – și farmecu-i nespus.

În românește de
EMIL POPOVICI

COMENTAR

„MOARTEA ALBĂ"

Cu cîtva timp în urmă, o întreagă operațiune cunoscută sub denumirea de „intercept" s-a desfășurat la granița dintre Statele Unite și Mexic. Unități ale forțelor armate maritime și aeriene purtătoare de tehnică modernă, inclusiv aparate radar, fără a mai pune la socoteală numeroșii funcționari vamali și polițiști, erau antrenate, într-o acțiune de luptă îndreptată împotriva aducătorilor de „moarte albă", a traficanților de stupefiante. „Interceptul" s-a dovedit util : aproape zilnic au fost confiscate mari cantități de droguri, iar numeroși contrabandiști care încercau să treacă fraudulos Rio Grande au fost arestați.

Cercetările efectuate, au scos la iveală, în același timp, existența unui întreg sistem prin care, stupefiantele ajung în S.U.A., printr-o întreagă rețea de la una din sursele unde se produc și anume din Orientul Mijlociu.

Unicul supraviețuitor dintr-un grup de nouă contrabandiști de opium care au pierit, în deșertul Lut din Iran, a mărturisit că transportau 800 kg. de opiu din Afganistan spre Iran cu ajutorul cămilelor. Pentru a ocoli poliția de frontieră, au pornit prin deșert, dar proviziile, restrînse, de apă și alimente s-au terminat repede. După 10 zile de chinuri, singurul supraviețuitor a putut ajunge pînă într-un sat, lăsînd opiumul în deșert, unde a fost găsit de poliție. Acest fapt este tipic pentru lupta dusă de guvernul iranian împotriva contrabandiștilor începînd din anul 1955, cînd cultivarea macului a fost interzisă. De atunci, traficul de narcotice a devenit o afacere foarte rentabilă. Sursele de aprovizionare sînt Turcia și Afganistan, care au mari întinderi de deșert și granițe muntoase, greu de supravegheat. Pe baza legilor internaționale, Turcia este un producător și exportator de opium legal. În conformitate cu legea, fermierii turci sînt obligați să vîndă toate aceste produse guvernului pentru export. Respectarea acestei legi este însă foarte deficientă, un înfloritor trafic de narcotice fiind în curs din Turcia în Iran și de aici în S.U.A.

Circa 95 la sută, arată „The Times" din cantitatea de heroină din S.U.A. se produce din opiu turcesc. Acesta este transformat în morfină, fie în Turcia sau în apropierea graniițelor acestei țări. Morfina este apoi transformată în heroină în sudul Franței și trecută prin contrabandă în America. Deseori sînt reperate avioane particulare care încearcă se se sustragă controlului. Somate să aterizeze pe aerodromurile apropiate, se constată că ele sînt purtătoare ale mărfii căreia i se pune opreliști — stupefiantele.

Creșterea în mod vertiginos a prețului marijuanei și heroinei vîndute în S.U.A. în mod ilicit constituie un indiciu al scăderii cantităților de stupefiante oferite în acest fel spre vînzare. Dar oscilația cantităților de stupefiante desfăcute în mod ilicit afectează însă în mai mică măsură asupra numărului victimelor consumului de droguri. Iată cîteva date statistice publicate de „Herald Tribune" (și ele se referă numai la New-York). În perioada 1950—1954, 465 de persoane au murit din cauza heroinei. Între 1955 și 1959, numărul victimelor a urcat la 611. Începutul anilor '60 demonstrează o amplificare a tragediei. Între 1960 și 1964 heroina a provocat moartea a 1.299 de persoane, iar între 1965 și sfîrșitul anului trecut, 2935 de oameni și-au pierdut viața. Numărul victimelor, în urma consumului de droguri, pe scara națională, este mult mai mare.

Pînă a deveni adevărate cadavre, cu voia sau fără voia lor, drogații, așa cum arată faptele, sînt predispuși la fapte antisociale. Poliția federală nord-americană apreciază că 50 la sută din cazurile de jafuri și spargeri săvîrșite în 1969 la Washington, au avut loc sub influența stupefiantelor, și că aproape toate au fost însoțite de omuciderî. Cutremurătorul asasinat în masă de la Hollywood, căruia i-a căzut victimă, printre alții, actrița Sharon Tate, este edificator.

Cu toate acestea, situația nu părea să fi căpătat un caracter de urgență pînă în momentul cînd copiii au început să moară.

Cazul în jurul căruia s-a făcut cea mai mare publicitate este acela al lui Walter Vandermeer, un băiat negru, de 12 ani, din Harlem, care a murit la 14 decembrie 1969. El este cea mai tînără victimă din orașul New-York a „morții albe". Problemele ridicate de acest caz s-au dovedit a fi mult mai profunde decît atenția pe care o acordă instituțiile care se pretind supune că ar fi însărcinate să vegheze ca astfel de lucruri să nu se întîmple.

Cazul lui Vandermeer a devenit un fel de punct de referință pentru cei care cred că trebuie făcut mai mult. El a determinat pe politicieni, care în urmă cu un an păstrau tăcerea în legătură cu consumul de stupefiante în rîndul adolescenților, să-și exprime în mod expres îngrijorarea lor în privința utilizării heroinei de către copii. Medicii vorbesc de acum despre această problemă ca despre o „epidemie".

Dar „epidemia" se extinde cu precădere și în rîndul militarilor trimiși să lupte în Vietnamul de sud. Cu alte cuvinte se poate vorbi despre o maladie națională. Impotriva acesteia, autoritățile federale au lansat o întreagă campanie „anti-drog". În ce măsură va avea succes este încă greu de precizat. Ceea ce se poate spune pînă acum este doar că guvernul american are o misiune deosebit de grea, deoarece, după cum apreciază agenția France Presse, acest viciu, care „este practicat în primul rînd de păturile cele mai avute din rîndurile înaltei burghezii", a cuprins milioane de americani.

RADU SIMIONESCU

cronica
săptămînal politic, social, cultural
Colegiul de redacție :
AL. ANDRIESCU, N. BARBU (redactor șef adj.), CONST. CIOPRAGA (director), ION CREANGĂ, AL. DIMA, ILIE GRĂMADĂ, 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 ȚAȚOMIR.
Prezentare grafică
VALER MITRU

Tiparul: Intreprinderea Poligrafică Iași—str. V. Alecsandri, nr. 6 Redacția și administrația : — Casa Presei — Str. V. Alecsandri nr. 8 — telefoane : 15877—15847